

TÂNIA MARA QUINTA AGUIAR DE MENDONÇA

**MUSEUS DA IMAGEM E DO SOM:
O DESAFIO DO PROCESSO DE MUSEALIZAÇÃO
DOS ACERVOS AUDIOVISUAIS NO BRASIL**

Orientadora: Professora Doutora Maria Célia Teixeira Moura Santos

**Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias
Departamento de Museologia**

**Lisboa
2012**

TÂNIA MARA QUINTA AGUIAR DE MENDONÇA

**MUSEUS DA IMAGEM E DO SOM:
O DESAFIO DO PROCESSO DE MUSEALIZAÇÃO
DOS ACERVOS AUDIOVISUAIS NO BRASIL**

Tese apresentada para a obtenção do Grau de Doutor em Museologia no Curso de Doutoramento em Museologia conferido pela Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias.

Orientadora: Professora Doutora Maria Célia Teixeira Moura Santos

**Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias
Departamento de Museologia**

**Lisboa
2012**

Gosto de ser gente porque a História em que me faço com os outros e de cuja feitura tomo parte é um tempo de possibilidade e não de determinismo. Daí que insista tanto na problematização do futuro e recuse sua inexorabilidade. (...) Gosto de ser gente porque, inacabado, sei que sou um ser condicionado mas, consciente do inacabamento, sei que posso ir mais além dele. (Freire, 2000, p. 58-59).

DEDICATÓRIA

À Deus, pela benção da existência;
à minha mãe e ao meu pai, pela minha formação;
às minhas filhas Mariana, Juliana e Tatiana, pelo privilégio da vida.

Ao Paulo César, pela cumplicidade e pelas demonstrações de amor
exercitadas em cada página deste trabalho.

Aos meus irmãos, Sandra, Carlos Augusto e Luiz Alberto; à Eliane, Reinaldo e
Paulinho, por acreditarem na realização deste trabalho.

AGRADECIMENTOS

À Professora Doutora Maria Célia T. Moura Santos, orientadora desde os meus primeiros passos nesta caminhada museológica, o meu reconhecimento pela competência e pelo dom de ensinar e compartilhar. Com Maria Célia, descobrimos que construir conhecimento e fazer ciência são privilégios de todos os que, como ela, se entregam ao ofício com determinação, alegria, paixão, muito estudo e muito trabalho e, acima de tudo, amor, respeito e crença no outro.

Ao Professor Doutor Marcos Antonio da Silva, amigo e mestre, pelo estímulo carinhoso e pelas orientações metodológicas decisivas na tomada de posições desta tese.

À mestre em história Keith Valéria Tito, amiga e companheira de grandes jornadas no MIS Goiás e à Natália Quinta, minha sobrinha, estudante de jornalismo em São Paulo, pelo comprometimento e seriedade com que se dedicaram ao árduo trabalho de transcrição dos depoimentos de pioneiros e fundadores dos museus de São Paulo, Rio de Janeiro e de Goiás.

À colega de doutoramento, Professora Doutora Maria Cecília Gabrielle, pela partilha e troca, e pela amizade construída neste processo de conhecimento.

À Sandra, minha irmã, à Clarisse, minha sobrinha, à Mariana pela leitura crítica e pelas revisões realizadas.

À mestra e pioneira da museologia em Goiás, Professora Mestre Edna Taveira, pelo incentivo e pelos exemplos de competência e dedicação à causa dos museus goianos.

À amiga e parceira, fotógrafa Stela Horta, pelo compartilhar fiel, determinado e corajoso no abraçar da causa do Museu da Imagem e do Som de Goiás.

Ao ex-secretário de cultura de Goiás, escritor Kleber Adorno, ao ex-diretor de patrimônio histórico e artístico, escritor Adovaldo Fernandes Sampaio e à primeira diretora do MIS Goiás, Mestre em arquivologia Maria Teresinha Campos Santana, pelos depoimentos concedidos e pelo talento com que conduziram, em 1987/1988, o processo de construção do setor museológico do Estado de Goiás, em especial, o Museu da Imagem e do Som.

À museóloga Magaly Cabral, pelo carinho com que abriu caminhos para minha pesquisa no Rio de Janeiro e ao escritor e jornalista Sérgio Cabral, pela gentileza e desprendimento com que abriu seus arquivos pessoais e compartilhou suas experiências pioneiras no Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro.

À amiga e companheira, ex-secretária de cultura de Goiás Linda Monteiro, pela confiança, incentivo e apoio, e pelas realizações compromissadas com a gestão do patrimônio histórico e cultural do Estado especialmente dos museus goianos.

Ao Professor Doutor Nasr Chaul, pelo respeito ao trabalho construído no MIS Goiás e pelas oportunidades dadas ao meu aperfeiçoamento pessoal e profissional.

Às amigas, jornalistas Virgínia Dumas e Andíara Maria, historiadora Tânia Bastos, e geógrafa Inah Rolim, pelo estímulo permanente.

À presidente do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, Rosa Maria Barboza e à vice-presidente Rachel Valença, pelos esclarecedores depoimentos sobre o projeto do Novo MIS Rio. À ex-presidente Maria Eugênia Stein e aos profissionais do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro: as museólogas Marilza Riça, Maria Thereza Kahl Fonseca e Eliane Antunes e o pesquisador Luis Antônio de Almeida, pelo desprendimento e paciência com que atenderam aos meus frequentes pedidos de esclarecimento sobre datas, locais, acontecimentos e pela presteza com que abriram os arquivos do MIS Rio para minhas pesquisas.

Ao diretor do Museu da Imagem e do Som de São Paulo, cineasta André Sturm, à museóloga Márcia Ribeiro, coordenadora do Centro Memória e Informação e à Rogéria Soares, pelas informações preciosas sobre a trajetória do museu paulista ontem e hoje.

Aos profissionais dos Museus da Imagem e do Som brasileiros que tiveram a gentileza de colaborar no preenchimento dos questionários enviados: Tancredo Borges Guimarães, do MIS Araxá; Patrícia Peruzzo Lopes, do MIS Santa Catarina; Solange Smaniotto Candal e Valquíria Renk, do MIS Paraná; Silvia Maria Soares do Prado, do MIS Cascavel; Nívio José Gomes Mota, do MIS Santos; Maria Thereza Kahl Fonseca, do MIS Rio de Janeiro; Rafael Duailibi Maldonado, do MIS Mato Grosso do Sul; Michel Platini, do MIS Ceará; Maria Juberlândia de Farias, do MIS Cruz; Angélica Caetana da Silva, do MIS Congonhas; Nilo Campos, de Juiz de Fora e Christiano Quadros, do Centro de Referência Audiovisual de Belo Horizonte.

RESUMO

A tese **Museus da Imagem e do Som: o desafio do processo de musealização dos acervos audiovisuais no Brasil** apresenta os caminhos percorridos em busca da compreensão de como esses museus realizam a pesquisa, a preservação e a comunicação dos acervos audiovisuais e qual o envolvimento da comunidade nesse processo. A investigação foi sistematizada como contributo para a reflexão sobre o redimensionamento das estratégias desses museus, de forma que eles não se limitem a realizar exposições de apurada tecnologia, relegando a segundo plano a potencialidade das coleções e a riqueza da ação compartilhada, mas que se transformem em espaços de construção do conhecimento e de cidadania. Durante o percurso, foi constatada a influência da Política Nacional de Museus nas ações de musealização dos MISEs, evidenciada nos projetos patrocinados através dos mecanismos de fomento e financiamento do IBRAM/MinC. A viagem prossegue. A determinação é preencher lacunas deixadas, estimular outras investigações, suscitar o debate, reorientar o percurso e dar sentido à vida.

Palavras-chave: Musealização - Acervos Audiovisuais - Patrimônio Imaterial - Museus da Imagem e do Som.

ABSTRACT

This thesis, **Museums of Image and Sound: the challenge of the musealisation of audiovisual collections in Brazil**, presents the paths travelled in search of understanding how these museums carry out the research, preservation and communication of audiovisual collections and how the community involvement in this process occurs. The investigation was systematized as a contribution to the reflection on the resizing of the strategies of these museums, so that they are not limited to hold exhibitions of established technology, relegating to the background the potentiality of the collections and the richness of the shared action, but they become knowledge building spaces and citizenship. It has been found also the influence of national museums policy actions musealisation of MISEs, evidenced in projects sponsored through the mechanisms of encouragement and financing of IBRAM/MinC. The journey continues. The determination is to fill gaps left, stimulate further investigation, raise the debate, refocusing the route and give meaning to life.

Keywords: Musealization - Audiovisual Collections - Intangible Heritage - Museums of Image and Sound.

ABREVIATURAS E SÍMBOLOS

a.C.: Antes de Cristo

ABA: Associação Brasileira de Antropologia

ABM: Associação Brasileira de Museologia

AC: Estado do Acre

ACEMIS: Associação dos Colaboradores da Fundação Museu da Imagem e do Som

AGECOM: Agência Goiana de Comunicação

AGEPEL: Agência Goiana de Cultura Pedro Ludovico Teixeira

AL: Estado do Alagoas

AM: Estado do Amazonas

AMBEV: Companhia de Bebidas das Américas

AMISGO: Associação de Amigos do Museu da Imagem e do Som de Goiás

AMISPA: Associação da Imagem e do Som de Porto Alegre

ANPOCS: Associação Nacional de Pós-graduação e Pesquisa em Ciências Sociais

AP: Estado do Amapá

APA: Associação Americana de Psicologia

APOM: Associação Portuguesa de Museologia

ArteSol: Artesanato Solidário de São Paulo

ASSPAM: Associação Paulista de Museólogos

BA: Estado da Bahia

BEG: Banco do Estado da Guanabara

BID: Banco Interamericano de Desenvolvimento

BNDES: Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social

CE: Estado do Ceará

CEMIS: Centro de Memória e Informação do MIS São Paulo

CENTEC: Centro de Tecnologia

CNFCP: Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular

CNRC: Centro Nacional de Referência Cultural

CPC/USP: Comissão de Patrimônio Cultural da Universidade de São Paulo

CPCs: Centros Populares de Cultura

CRAV: Centro de Referência Audiovisual/Minas Gerais

DEMU: Departamento de Museus e Centros Culturais

DF: Distrito Federal

DMSS: Digital Mass Storage System

DPI: Departamento de Patrimônio Imaterial

EDUCARTE: Instituto de Educação e Cultura

EMBRAFILME: Empresa Brasileira de Cinema

ES: Estado do Espírito Santo

FAPEG: Fundação de Apoio à Pesquisa do Estado de Goiás

FCC: Fundação Catarinense de Cultura

FESP/SP: Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo

FIAF: Federação Internacional dos Arquivos de Filmes

FIOCRUZ: Fundação Oswaldo Cruz

FNC: Fundo Nacional de Cultura

FNPM: Fundação Nacional Pró-Memória

FUNALFA: Fundação Cultural Alfredo Ferreira Lage

GO: Estado de Goiás

GTs: Grupos de Trabalho

IASA: International Association of Sound and Audiovisual Archives

IBGE: Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística

IBM: International Business Machines

IBRAM: Instituto Brasileiro de Museus

ICCROM: International Centre for the Study of the Preservation and Restoration of Cultural Heritage

ICOFOM: Comitê Internacional de Museologia

ICOFOM-LAM: Subcomitê Regional para a Museologia da América Latina e do Caribe

ICOM: Conselho Internacional de Museus

IDH: Instituto de Desenvolvimento Humano

IEPE: Instituto de Pesquisa e Formação em Educação Indígena

IMC: Instituto dos Museus e da Conservação de Portugal

INC: Instituto Nacional de Cinema

INCE: Instituto Nacional de Cinema Educativo

INRC: Inventário Nacional de Referências Culturais

IPFEI: Instituto de Pesquisa e Formação em Educação Indígena

IPHAN: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

IPM: Instituto Português de Museus

IPPC: Instituto Português do Patrimônio Cultural

MA: Estado do Maranhão

MA/UFG: Museu Antropológico da Universidade Federal de Goiás

MAM: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro

MG: Estado de Minas Gerais

MINON: Movimento Internacional por uma Nova Museologia

MIS Alagoas: Museu da Imagem e do Som de Alagoas

MIS Amapá: Museu da Imagem e do Som do Amapá

MIS Amazonas: Museu da Imagem e do Som do Amazonas

MIS Araraquara: Museu da Imagem e do Som de Araraquara/São Paulo

MIS Araxá: Museu da Imagem e do Som de Araxá/Minas Gerais

MIS Bauru: Museu da Imagem e do Som de Bauru/São Paulo

MIS Cacoal: Museu da Imagem e do Som de Cacoal/Rondônia

MIS Campinas: Museu da Imagem e do Som de Campinas/São Paulo

MIS Cascavel: Museu da Imagem e do Som de Cascavel/Paraná

MIS Catanduva: Museu da Imagem e do Som de Catanduva/São Paulo

MIS Ceará: Museu da Imagem e do Som do Ceará

MIS Congonhas: Museu da Imagem e do Som de Congonhas/Minas Gerais

MIS Cristais Paulista: Museu da Imagem e do Som de Cristais Paulista/São Paulo

MIS Cruz: Museu da Imagem e do Som de Cruz/Ceará

MIS Cuiabá: Museu da Imagem e do Som de Cuiabá/Mato Grosso

MIS Franca: Museu da Imagem e do Som de Franca/São Paulo

MIS Goiás: Museu da Imagem e do Som de Goiás

MIS Iguatu: Museu Iguatuense da Imagem e do Som Francisco Alcântara Nogueira/Ceará

MIS Itapetinga: Museu da Imagem e do Som de Itapetinga/São Paulo

MIS Juiz de Fora: Museu da Imagem e do Som de Juiz de Fora/Minas Gerais

MIS Lages: Museu da Imagem e do Som de Lages/Santa Catarina

MIS Limoeiro do Norte: Museu da Imagem e do Som de Limoeiro do Norte/Ceará

MIS Mato Grosso do Sul: Museu da Imagem e do Som de Mato Grosso do Sul

MIS Pará de Minas: Museu da Imagem e do Som de Pará de Minas/Minas Gerais

MIS Pará: Museu da Imagem e do Som do Pará

MIS Paraná: Museu da Imagem e do Som do Paraná

MIS Pernambuco: Museu da Imagem e do Som de Pernambuco

MIS Resende: Museu da Imagem e do Som de Resende/Rio de Janeiro

MIS Ribeirão Preto: Museu da Imagem e do Som de Ribeirão Preto/São Paulo

MIS Rio de Janeiro: Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro

MIS Santa Catarina: Museu da Imagem e do Som de Santa Catarina

MIS Santos: Museu da Imagem e do Som de Santos/São Paulo

MIS São Mateus: Museu da Imagem e do Som de São Mateus/Espírito Santo

MIS São Paulo: Museu da Imagem e do Som de São Paulo

MIS Sorocaba: Museu da Imagem e do Som de Sorocaba/São Paulo

MIS Taubaté: Museu da Imagem e do Som de Taubaté/São Paulo

MIS: Museu da Imagem e do Som

MISes: Museus da Imagem e do Som

MoMA: Museum of Modern Art of New York

MS: Estado do Mato Grosso do Sul

MT: Estado do Mato Grosso

NDA: Núcleo de Documentação Audiovisual

NFB: National Film Board

NIT: Núcleo de Informação Tecnológica

OEI: Organização dos Estados Ibero-americanos

PA: Estado do Pará

PAB: Programa do Artesanato Brasileiro

PB: Estado da Paraíba

PCI: Patrimônio Cultural Imaterial

PE: Estado de Pernambuco

Petrobras: Petróleo Brasileiro S/A

PI: Estado do Piauí

PIB: Produto Interno Bruto

PNDA: Programa Nacional de Desenvolvimento do Artesanato

PNM: Política Nacional de Museus

PNPI: Programa Nacional do Patrimônio Imaterial

PR: Estado do Paraná

PRONAC: Programa Nacional de Apoio a Cultura

RJ: Estado do Rio de Janeiro

RN: Estado do Rio Grande do Norte

RO: Estado de Rondônia

RPM: Rede Portuguesa de Museus

RR: Estado de Roraima

RS: Estado do Rio Grande do Sul

SAI: Serviço de Informação Agrícola

SC: Estado de Santa Catarina

SE: Estado de Sergipe

SECULT/CE: Secretaria da Cultura do Estado do Ceará

SECULT/GO: Secretaria de Estado da Cultura de Goiás

SESC/AP: Serviço Social do Comércio do Amapá

SP: Estado de São Paulo

SPHAN: Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

TO: Estado do Tocantins

UDN: União Democrática Nacional

Tânia Mara Quinta Aguiar de Mendonça.
Museus da Imagem e do Som: O desafio do processo de musealização dos acervos audiovisuais no Brasil.

UFBA: Universidade Federal da Bahia

UFF: Universidade Federal Fluminense

UFG: Universidade Federal de Goiás

UFPE: Universidade Federal de Pernambuco

UFRJ: Universidade Federal do Rio de Janeiro

ULHT: Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias

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

USP: Universidade de São Paulo

ÍNDICE

ÍNDICE DE QUADROS	18
ÍNDICE DE GRÁFICOS	19
ÍNDICE DE MAPAS	20
ÍNDICE DE FIGURAS	21
INTRODUÇÃO	25
O Tema Central da Tese.....	27
As Hipóteses e os Objetivos da Investigação	29
A Metodologia	32
O Percorso Metodológico	41
As Fontes e Referências Teóricas	53
CAPÍTULO 1: REFLEXÕES SOBRE O PATRIMÔNIO CULTURAL	67
1.1. Memória, Patrimônio, Poder	69
1.1.1. A Memória do Poder e o Poder da Memória na criação do MIS Rio de Janeiro.....	72
1.2. Considerações sobre o Patrimônio Imaterial	88
1.2.1. O Patrimônio Imaterial no Brasil	95
1.2.2. O Patrimônio Imaterial em Portugal	106
1.2.3. O Patrimônio Imaterial nos Museus.....	112
CAPÍTULO 2: A MUSEALIZAÇÃO DO PATRIMÔNIO CULTURAL PELA MUSEOLOGIA CONTEMPORÂNEA	115
2.1. Reflexões sobre a Museologia Contemporânea	117
2.1.1. O Fazer Científico e a Museologia.....	118
2.1.2. A Museologia e a Metodologia	126
2.1.3. A contribuição de Waldisia Rússio para a construção do pensamento museológico	127
2.1.4. O Fato Museológico	128
2.2. O Movimento da Nova Museologia/Sociomuseologia	133
2.2.1. A Nova Museologia e os Processos Museológicos	136
2.3. Experiências da museologia fora dos museus.....	140
CAPÍTULO 3: OS MUSEUS DA IMAGEM E DO SOM NO CONTEXTO DA POLÍTICA CULTURAL BRASILEIRA	143
3.1. Os MISEs e suas múltiplas questões	145
3.2. A Política Cultural Brasileira, os Museus e os MISEs	150

3.2.1. Os MISEs no contexto do Regime Militar.....	153
3.3. Os Museus, os MISEs e a Política Nacional de Museus	162
3.3.1. Política Nacional de Museus: da teoria para a prática nos museus	170
CAPÍTULO 4: O PERFIL DOS MISES NO BRASIL	179
4.1. O que são Acervos Audiovisuais?	182
4.1.1. Uma história subtraída por incêndios e desinformação	185
4.1.2. A experiência da Fundação Getúlio Vargas	187
4.2. Quem são, quais são e onde estão os Museus da Imagem e do Som do Brasil? ...	189
4.3. O Panorama Atual: análise dos questionários aplicados	194
4.3.1. As Regiões Geográficas, os Museus e os MISEs	196
4.3.2. Os MISEs quanto à data de publicação das fontes de pesquisa.....	207
4.3.3. Os MISEs quanto à estrutura administrativa	208
4.3.3.1. Os MISEs quanto à administração compartilhada	210
4.3.3.2. Os MISEs quanto ao quadro de funcionários.....	212
4.3.4. Os MISEs quanto à produção de acervos	213
4.3.4.1. Os MISEs quanto à preservação dos acervos.....	218
4.3.5. Os MISEs e a Comunidade: um processo em construção	222
4.3.5.1. Os MISEs e as redes de ensino.....	231
4.3.5.2. A experiência do MIS Rio de Janeiro.....	235
4.3.5.3. A experiência do MIS São Paulo.....	238
4.3.6. Os MISEs e seus espaços	243
CAPÍTULO 5: OS MUSEUS DA IMAGEM E DO SOM DO RIO DE JANEIRO E DE GOIÁS.....	255
5.1. Estudo de Caso: MIS Rio de Janeiro e MIS Goiás	257
5.2. MIS Rio de Janeiro	258
5.2.1. Arquivo Almirante: a história da vida musical do Rio e do Brasil	261
5.2.2. O otimismo dos cariocas com a criação do Novo Museu	264
5.2.3. Nem tudo são flores. Enfrentando a primeira crise.....	266
5.2.4. A atuação dos conselhos: o museu como foco de resistência	268
5.2.4.1. A curta trajetória dos conselhos.....	272
5.2.5. O museu na linha do tempo. As ameaças de fechamento, as crises e as intempéries: dando a volta por cima	277

5.2.6. Programa Depoimentos para Posteridade: marco no universo dos museus tradicionais	283
5.2.7. A estrutura jurídica.....	288
5.2.8. O Acervo	289
5.2.9. O Velho MIS	290
5.2.10. “E o público se pergunta: onde pesquisar?”	296
5.2.11. O Novo MIS: o desafio de reencontrar a sua vocação	298
5.2.12. O Novo Velho MIS	302
5.3. MIS Goiás: a história narrada pelos seus protagonistas	304
5.3.1. Por que o MIS?.....	307
5.3.2. A construção do museu na linha do tempo	309
5.3.3. A perda da sede. O cuidado dos técnicos com o que restou do MIS	314
5.3.4. O balanço dos dez primeiros anos.....	317
5.3.5. Os projetos consolidados a partir de 1999	317
5.3.6. A Associação de Amigos e os projetos para captação de recursos: marcos na trajetória do museu	324
5.3.5. As idas e vindas do Processo de Musealização.....	333
CONCLUSÃO.....	340
BIBLIOGRAFIA	354
Boletins, Cadernos, Catálogos, Comunicações, Discursos e Revistas	355
Instituições Consultadas	356
Pessoas Consultadas.....	359
Produções Audiovisuais Consultadas.....	360
Projetos, Relatórios e Trabalhos Consultados	361
Publicações Eletrônicas	365
Referências Bibliográficas.....	381
GLOSSÁRIO	391
ÍNDICE REMISSIVO	395
APÊNDICES	I
APÊNDICE I. Carta Matriz.....	II
APÊNDICE II. Questionário aplicado.....	IV
APÊNDICE III. Roteiros das entrevistas	XV
APÊNDICE III. Quadros resultantes da apuração dos questionários aplicados.....	XXXIII

APÊNDICE IV. Goiandira do Couto. Vídeo-documentário da Série Perfil Personalidades produzido pelo MIS Goiás.....	XL
APÊNDICE V. Vídeo-documentário A Preservação e Disponibilização do Acervo Fonográfico, produzido pelo MIS Goiás.	XLII
ANEXOS.....	I
ANEXO I. Transcrição do discurso do governador Carlos Lacerda na inauguração do MIS Rio de Janeiro.	II
ANEXO II. Tabela de preços de produtos e serviços do MIS Rio de Janeiro.....	VII

ÍNDICE DE QUADROS

Quadro 1. Os MISes quanto ao questionário enviado	40
Quadro 2. As instituições de acordo com as fontes consultadas	47
Quadro 3. As instituições consideradas objeto de estudo	52
Quadro 4: A Nova Museologia e as Ações Museológicas	139
Quadro 5. Investimento em museus pelo Ministério da Cultura. Distribuição dos recursos por região – anos 2005-2006	163
Quadro 6. Relação das instituições objeto de estudo, de acordo com a década de criação.....	192
Quadro 8. Síntese dos resultados alcançados no processo de investigação	343

ÍNDICE DE GRÁFICOS

Gráfico 1. Os MISEs quanto ao questionário enviado	40
Gráfico 2. Investimento em Museus Ministério da Cultura. Distribuição dos recursos por região geográfica – anos 2005-2006.	164
Gráfico 3. Museus identificados pela pesquisa.....	190
Gráfico 4. As instituições consideradas objeto de estudo por década de criação.....	191
Gráfico 5. As instituições consideradas objeto de estudo por região geográfica	195
Gráfico 6. Museus cadastrados por região geográfica.....	195
Gráfico 7. Número de museus cadastrados na Região Sudeste	198
Gráfico 8. Número de museus na Região Sul.....	200
Gráfico 9. Número de museus na Região Nordeste.....	201
Gráfico 10. Número de museus na Região Centro-Oeste.....	204
Gráfico 11. Número de museus na Região Norte	206
Gráfico 12. Personalidade jurídica dos MISEs	208
Gráfico 13. MISEs que possuem em seu quadro de funcionários museólogo ou especialista.....	212
Gráfico 14. Os MISEs quanto à produção de acervos.....	214
Gráfico 15. Os MISEs quanto à forma de produção de acervos	214
Gráfico 16. Categorias dos acervos existentes nos MISEs	215
Gráfico 17. Os MISEs e as ações de higienização	221
Gráfico 18. Os MISEs e a periodicidade das ações de higienização.....	221
Gráfico 19. Os MISEs quanto ao acondicionamento e guarda dos acervos.....	222
Gráfico 20. Os MISEs quanto às ações de comunicação	225
Gráfico 21. Os MISEs quanto à realização de projetos com a rede de ensino.....	232
Gráfico 22. Os MISEs que possuem projeto pedagógico.....	232
Gráfico 23. Os MISEs quanto à ação educativa.....	232
Gráfico 24. Atividades declaradas pelos MISEs que realizam projetos com a rede de ensino.....	233
Gráfico 25. Os MISEs quanto à Associação de Amigos	233
Gráfico 26. Os MISEs quanto à Comissão de Acervos.....	233

ÍNDICE DE MAPAS

Mapa 1. Os MISEs nos Estados Brasileiros	195
Mapa 2. Os MISEs na Região Sudeste do Brasil	196
Mapa 3. Os MISEs na Região Sul do Brasil	199
Mapa 4. Os MISEs na Região Nordeste do Brasil	201
Mapa 5. Os MISEs na Região Centro-Oeste do Brasil	203
Mapa 6. Os MISEs na Região Norte do Brasil.....	205

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1 e Figura 2. Livros publicados sobre o MIS Rio de Janeiro.....	37
Figura 3. Revista do Rádio. Rio de Janeiro: 1963, 6 de julho	75
Figura 4. Governador Carlos Lacerda visita a primeira exposição do MIS Rio de Janeiro. .	145
Figura 5. Eixos programáticos da Política Nacional de Museus.	170
Figura 6. Convite para a inauguração do MIS Rio de Janeiro.....	180
Figura 7 e Figura 8. I Fórum de MISes. Rio de Janeiro.....	220
Figura 9. Visita de estudantes ao MIS Goiás	226
Figura 10. Oficina de fotografia realizada no MIS Goiás	226
Figura 11 e Figura 12. Sala de recepção do MIS Rio de Janeiro: Sedes Praça XV e Lapa .	227
Figura 13, Figura 14, Figura 15, Figura 16, Figura17, Figura 18. Espaços expositivos e salas de consulta do MIS São Paulo	229
Figura 19 e Figura 20. Seminário Memória MIS 30 Anos. Depoimento Hermínio Belo de Carvalho, ex-conselheiro de Música Popular Brasileira. Rio de Janeiro: Auditório MIS Rio de Janeiro, 1995, 12 de setembro	236
Figura 21. Jornal do Brasil. Rio de Janeiro: 1967, 15 de março	237
Figura 22. Carta de Princípios do MIS São Paulo. São Paulo: (196-).....	240
Figura 23 e Figura 24. Espaços expositivos e salas de consulta do MIS São Paulo	243
Figura 25. Área externa do MIS São Paulo.....	244
Figura 26: Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, na capital Rio de Janeiro. Sede Praça XV	244
Figura 27. MIS Rio de Janeiro - sede Lapa	245
Figura 28. Projeto da nova sede do MIS Rio de Janeiro	246
Figura 30. Sede atual do MIS Goiás na Praça Cívica.....	246
Figura 31 e Figura 32. Museu da Imagem e do Som de Campinas/São Paulo	247
Figura 33. Museu da Imagem e do Som de Cuiabá/Mato Grosso.....	248
Figura 34. Museu da Imagem e do Som de Alagoas na capital Maceió	248
Figura 35. Museu da Imagem e do Som do Amazonas na capital Manaus.....	249
Figura 36. Museu da Imagem e do Som de Araraquara/São Paulo.....	249
Figura 37. Museu da Imagem e do Som de Araxá/Minas Gerais.....	250
Figura 38 e Figura 39. Museu da Imagem e do Som do Ceará, na capital Fortaleza	250
Figura 40. Museu da Imagem e do Som de Franca/São Paulo	251

Figura 41 e Figura 42. MIS de Mato Grosso do Sul, na capital Campo Grande.....	251
Figura 43. Museu da Imagem e do Som do Paraná, na capital Curitiba	252
Figura 44. Museu da Imagem e do Som de Resende/Rio de Janeiro	252
Figura 45. Museu da Imagem e do Som de Santa Catarina, na capital Florianópolis.....	253
Figura 46. Museu da Imagem e do Som de Lages/Santa Catarina.....	253
Figura 47. Museu da Imagem e do Som de Bauru/São Paulo	254
Figura 48. Jornal Notícias de Portugal, p. 11. Rio de Janeiro: 1965	260
Figura 49. Revista do Rádio. Rio de Janeiro: 1963, 6 de julho	262
Figura 50. Matéria sobre a inauguração do MIS Rio de Janeiro. Jornal O Globo. Rio de Janeiro: 1965, 24 de agosto.....	265
Figura 51. Cópia da carta da presidente da FEMURJ de 09 de outubro de 1976, comunicando ao conselheiro Hermínio Belo de Carvalho o restabelecimento dos conselhos	271
Figura 52. Trecho da ata da primeira reunião do Conselho de MPB em 04 de março de 1966.	273
Figura 53. Portaria nº 1 de 1º de agosto de 1967 estabelece o Regimento Interno do Conselho de MPB.....	274
Figura 54. Comunicado do diretor Ricardo Cravo Albin, em 1966, anunciando o lançamento de discos e a entrada do MIS Rio de Janeiro no mercado fonográfico	276
Figura 55. Campanha MIS por um Triz . Jornal do Brasil, 1987, setembro 3	279
Figura 55. Sala de recepção do MIS Rio de Janeiro - Sede Lapa	280
Figura 56. Seminário Memória MIS 30 Anos. Gravação de depoimentos no auditório do MIS Rio em 28 de setembro de 1995	281
Figura 58, Figura 59, Figura 60 e Figura 61, Figura 62, Figura 63, Figura 64 e Figura 65. Recortes de jornais com matérias sobre gravações do Programa Depoimentos para Posteridade	286
Figura 66, Figura 67 e Figura 68. Revistas da Coleção Depoimentos publicadas pelo MIS Rio de Janeiro	287
Figura 69. Sala de pesquisa MIS Rio de Janeiro - sede Praça XV	297
Figura 70. Sala de pesquisa MIS Rio de Janeiro - sede Praça XV	297
Figura 71. Sala de pesquisa MIS Rio de Janeiro - Sede Lapa	298
Figura 72, Figura 73, Figura 74 e Figura 75. Sala de exposição do Novo MIS Rio de Janeiro instalada no canteiro de obras no bairro de Copacabana.....	299

Figura 76 e Figura 77. Maquete eletrônica do projeto do Novo MIS Rio de Janeiro	301
Figura 78. Estúdio de gravação e edição do MIS Goiás em 1989	310
Figura 79. Ação de conservação de fotografias do MIS Goiás	310
Figura 80 e Figura 81: Folhetos da mostra Centenário de Charles Chaplin e da exposição 150 Anos da Fotografia realizadas pelo MIS Goiás em 1989	312
Figura 82. Ação de higienização na sala improvisada do Museu Zoroastro Artiaga, onde os acervos do MIS Goiás permaneceram por quase dois anos	316
Figura 83 e Figura 84. Imagens das telas do banco de dados do Acervo Fotográfico do MIS Goiás.....	318
Figura 85 e Figura 86. Abertura da exposição Páginas da Memória do MIS Goiás. Outubro 2000.....	319
Figura 87. Cadernos de Fotografia Volume 1 do MIS Goiás. Outubro 2000	319
Figura 88 e Figura 89. Cadernos de Fotografia do MIS Goiás. Volumes 2 e 3	320
Figura 90 e Figura 91. Exposição do MIS Goiás Campinas de Outros Tempos Novembro de 2001	321
Figura 92 e Figura 93. Reserva Técnica Acervo Videográfico do MIS Goiás	321
Figura 94. Exposição do MIS Goiás Reverendo Regina Lacerda	322
Figura 95. Exposição do MIS Goiás Reverendo Regina Lacerda	322
Figura 96. Cadernos de Fotografia do MIS Goiás. Volume 4 Reverendo Regina Lacerda. Março 2004.....	323
Figura 97 e Figura 98. Álbuns submetidos ao tratamento de conservação. Projeto Tratamento de Conservação da Coleção de Álbuns Fotográficos do MIS Goiás	325
Figura 99, Figura 100, Figura 101, Figura 102, Figura 103 e Figura 104. Etapas do projeto A Preservação e Disponibilização do Acervo Fonográfico do MIS Goiás	326
Figura 105. Matérias publicadas na imprensa sobre o projeto A disponibilização do Acervo Fonográfico do MIS Goiás	327
Figura 106 e Figura 107. Ações do projeto do MIS Goiás Preservação, Inventário e Difusão do Acervo de Alois Feichtenberger, com ênfase na obra fotográfica.....	328
Figura 108 e Figura 109. Ações do projeto do MIS Goiás Preservação, Inventário e Difusão do Acervo de Alois Feichtenberger, com ênfase na obra fotográfica.....	328
Figura 110, Figura 111, Figura 112, Figura 113, Figura 114 e Figura 115. Etapas do projeto A Digitalização dos Acervos do MIS Goiás	329
Figura 116. Sala Multimeios do MIS Goiás, inaugurada em 2009	330

Figura 117. Sala Multimeios do MIS Goiás, inaugurada em 2009	330
Figura 118. Sala de Eventos do MIS Goiás, inaugurada em 2009	330
Figura 119. Matérias publicadas na imprensa sobre a reabertura do MIS Goiás em 6 de agosto de 2009	331
Figura 120. Exposição temporária Mulheres Ritos e Retratos. Sala de Eventos do MIS Goiás	332
Figura 122. Goiandira do Couto em seu ateliê na cidade de Goiás	336
Figura 122 e 123. Goiandira do Couto em seu ateliê na cidade de Goiás	336
Figura 125. Síntese dos instrumentos de interação entre os MISEs e a comunidade no período 1985-2010.....	348
Figura 126. Síntese dos instrumentos impeditivos da relação museu-comunidade.	350

INTRODUÇÃO

Uma exposição sobre uma pesquisa é, com efeito, o contrário de um show, de uma exibição na qual se procura ser visto e mostrar o que se vale. É um discurso em que a gente se expõe, no qual se correm riscos (...) Quanto mais a gente se expõe, mais possibilidades existem de tirar proveito da discussão e, estou certo, mais benevolentes serão as críticas ou os conselhos (a melhor maneira de <liquidar> os erros - e os receios que muitas vezes os ocasionam - seria podermos rir-nos deles, todos ao mesmo tempo). (Bourdieu, 1989, p. 18-19).

O Tema Central da Tese

“Que museu queremos?” questionou o Reitor Mário Moutinho no Seminário sobre Sociomuseologia realizado em São Paulo em 13 de maio de 2010 para os alunos dos cursos de mestrado e doutoramento em museologia da Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias de Lisboa, Portugal. Queremos um museu pronto a consumir ou um museu que nós fazemos de acordo com as nossas aspirações - nossas e dos outros? Museu de objetos e de certezas ou museu de dúvidas?

Durante os 14 anos de vivência profissional na área da museologia e, especialmente, nos três anos de estudos de doutoramento em busca de respostas para a construção de um conceito de museu, uma coisa está clara: temos a certeza do museu que não queremos e com quem não queremos trabalhar. E temos a alegria de constatar, que existem dezenas de profissionais em Goiás, no Brasil e no mundo que querem fazer um museu de acordo com as nossas - minha e dos outros - aspirações. Um museu de questionamentos, concebido sobre os princípios da sociomuseologia – crítico, interdisciplinar, com conotação social, com princípios e compromissos de ação e de transformação.

Mas que museu é esse? Em fevereiro de 2011, no Rio de Janeiro, durante uma das etapas da pesquisa de campo para a tese de doutoramento, abrimos o Jornal O Globo, edição de 6 de fevereiro de 2011 e nos deparamos com uma reportagem que revela um aspecto do museu que queremos: “(...) ainda é um projeto embrionário. Mas o Rio saiu na frente. Nos bastidores da secretaria estadual de cultura, está sendo gestado o primeiro museu da moda do país.” E, na sequência da matéria, o depoimento da secretária de cultura do Rio de Janeiro, Adriana Rattes¹, justificando a ideia: “Embora isso pareça muito novo, é obvio: moda é expressão, e é disso que se trata a cultura (...). Fomos evoluindo no pensamento da moda como patrimônio cultural e chegamos à ideia de um museu para o tema.”² Junto com a secretária de cultura estava, dentre outros, a estilista carioca Luiza Marcier³, que também

¹ Adriana Rattes. Atual secretária de cultura do Estado do Rio de Janeiro. Foi bailarina, roteirista, produtora, continuísta, assistente de direção e atriz. É professora do Curso de Audiovisual da Cufa – Central Única das Favelas desde 2004. Fonte: Quem é Quem - biografia profissionais de cinema no Brasil. Acedido a 4 de março, 2011 em http://www.filmeb.com.br/quemequem/html/QEQ_profissional.php?get_cd_profissional=PE47

² Monteiro, K. (2011, Fevereiro, 6). O casamento da moda com a cultura - O estilista (e agora também delegado) Ronaldo Fraga fala da capitalização do setor, que ganhou representação oficial em Brasília. Jornal O GLOBO, Segundo Caderno, p. 4.

³ Luiza Marcier. Professora da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro e Assessora da Secretaria de Cultura do Rio de Janeiro. Estilista, assina figurinos para cinema e teatro, trabalha com arte e moda minimalista a partir de peças geométricas. Fonte: Luiza Marcier - Fora de Moda. Acedido a 10 de março, 2011 em <http://forademoda.wordpress.com/category/luiza-marcier/>.

encampou a ideia do museu: “A memória da moda está se perdendo. Hoje se você põe no Google o nome ‘Dener’⁴ - um dos costureiros mais conhecidos do Brasil nas décadas de 1970 e 1980 - aparece o jogador de futebol (...)”. (Monteiro, 2010, p. 4).

O projeto do museu é resultado de diversas parcerias, tais como, o recém-criado Colegiado de Moda, formado no Ministério da Cultura por 15 representantes regionais, um delegado e um suplente. É uma ação inédita no Brasil. A moda tem agora representação oficial no Ministério tal como os demais setores da cultura. Isso é um avanço, pois transporta a moda para o setor da cultura e a desvia do foco do comércio e da indústria, no qual sempre esteve caracterizada.

Esse universo de parceiros e representações e de busca de construção de conhecimento conjunto, especialmente na área da preservação de bens ainda não convencionados de patrimônio – como é o caso da moda - é que deve ser constituído o museu que queremos. E exemplos nessa perspectiva não faltam. O museu que queremos é, portanto, um mosaico de realidades que vivenciamos e que buscamos construir. E vimos nessa perspectiva, desde 1997, no Museu da Imagem e do Som de Goiás, de onde partimos para a experiência acadêmica e desafiadora desta tese **Museus da Imagem e do Som: o desafio do processo de musealização dos acervos audiovisuais no Brasil**.

O processo de investigação é conduzido no sentido da reflexão acerca da musealização dos acervos audiovisuais nos Museus da Imagem e do Som do Brasil e da relação museu-comunidade, sob a perspectiva da sociomuseologia, através do questionamento das formas e práticas estabelecidas e a proposição de novas formas de interação. As práticas exercitadas nos Museus da Imagem e do Som do Rio de Janeiro e de Goiás - objeto de estudo de caso – e nos outros 42 MISes identificados pela pesquisa foram as referências para a tese.

A busca pela construção do museu que queremos, baseada no propósito de relacionar os princípios da sociomuseologia com a preservação do patrimônio material e imaterial sob a guarda dos Museus da Imagem e do Som do Brasil, nos motivou a realizar, com a equipe do MIS Goiás no período de 1997 a 2010, projetos de conservação e informatização dos acervos, modernização dos espaços, capacitação de profissionais, além da formação de parcerias.

Mas precisávamos avançar no sentido de diagnosticar a relação existente entre esses museus e a comunidade e de refletir sobre a formulação de novos instrumentos que

⁴ Dener Pamplona de Abreu. (1937 - 1978). Estilista brasileiro, precursor da alta-costura no Brasil. Em 1968, fundou a "Dener Difusão Industrial de Moda", considerada a primeira grife de moda criada no Brasil. Em 1972, lançou sua autobiografia, Dener - o luxo, e o livro Curso Básico de Corte e Costura. Fonte: Dener Pamplona de Abreu. Acedido a 10 de novembro, 2010 em <http://www2.uol.com.br/modabrasil/biblioteca/grandesnomes/dener/>.

possibilitassem o estreitamento dessa relação. Para isso, realizamos esse processo de investigação, cujos eixos principais são as ações de musealização dos acervos audiovisuais nos museus da imagem e do som do Brasil na perspectiva da sociomuseologia e a correlação dessas ações no contexto da sociedade em que estão inseridos.

As Hipóteses e os Objetivos da Investigação

A investigação é baseada na hipótese de que não há interação efetiva entre os Museus da Imagem e do Som e a comunidade. Apesar de terem sob sua guarda coleções representativas do patrimônio material e imaterial brasileiro registrado em som e imagem, os MISEs enfrentam uma série de desafios na realização das ações museológicas. O que se constata empiricamente é que uns investem em tecnologia, criando atrações digitais para estreitar a relação com o público, mas relegam os acervos ao segundo plano, outros investem na preservação dos acervos, mas não o fazem com o envolvimento da comunidade.

A pesquisa é motivada ainda pela constatação de que a nova legislação brasileira relativa ao patrimônio imaterial, embora não faça referência direta aos museus da imagem e do som abre espaço para uma nova discussão institucional sobre a importância desses museus como áreas de guarda e de musealização dos bens de natureza imaterial.

Os estudos preliminares constataram também que a literatura sobre os Museus da Imagem e do Som é escassa. Daí, a importância de se aprofundar nessa pesquisa, de forma a ampliar as fontes de consulta, que fundamentem as reflexões sobre esses museus e essa tipologia de acervo.

Os levantamentos apontam ainda que os desafios enfrentados pelos MISEs na realização do processo de musealização abrangem desde os espaços físicos, alguns funcionam em sedes provisórias, outros funcionam em mais de uma sede, ou em sedes compartilhadas com outras instituições, dificultando o tratamento e a consulta das coleções que ficam dispersas e, muitas vezes, impossibilitadas de acesso do pesquisador e usuário.

Outro desafio é a diversidade crescente dos suportes e formatos dos acervos audiovisuais em diferentes mídias, o que exige rapidez dos MISEs na construção do conhecimento nessa área, de forma a aperfeiçoar as técnicas de conservação diferenciadas das outras tipologias de museus. São CDs, DVDs, fitas de vídeo nos formatos Umatic, Betacam, Dvcam, VHS, discos de vinil, de acetato, películas, fotografias em papel, negativos de vidro,

slides, dentre outros. Esses suportes e formatos exigem instrumentais, profissionais e técnicas diferenciadas e nem sempre disponíveis no mercado.

As hipóteses dessa investigação foram formuladas a partir do nosso envolvimento durante os últimos 14 anos no exercício da musealização dos acervos audiovisuais do Museu da Imagem e do Som de Goiás e dos estudos, das viagens técnicas, cursos, intercâmbios e participação em seminários sobre o tema.

Diante das hipóteses levantadas, o processo de investigação será desenvolvido com a finalidade de responder de forma científica às seguintes questões: como os Museus da Imagem e do Som do Brasil realizam o processo de musealização dos acervos audiovisuais - compreendendo as ações de pesquisa, preservação e comunicação - e qual o envolvimento dessas ações com a comunidade?

Quem define o que preservar? A musealização dos acervos audiovisuais nos museus é resultado da relação museu-comunidade? Existem influências do meio - o indivíduo usuário, o visitante, os representantes do entorno do museu, do bairro, da cidade - no momento da coleta, produção, preservação e comunicação dos acervos? Ou essas ações são conduzidas de acordo com a formação e as preferências dos gestores e dos técnicos do museu?

As transformações na sociedade levaram as instituições museológicas a repensarem a relação com a comunidade, que é entendida como uma relação de troca e de respeito mútuo numa prática efetiva de apropriação do patrimônio cultural.

As mudanças foram acontecendo gradualmente a partir da década de 1950 provocadas pelas mudanças na sociedade e refletidas nas instituições como a Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura [UNESCO]⁵ e o Conselho Internacional de Museus [ICOM]⁶, através de documentos produzidos a partir dos encontros de 1958, no Rio de Janeiro, de 1971, em Paris e da Mesa Redonda de Santiago do Chile, em 1972.

⁵ A sigla UNESCO é formada pelas iniciais das palavras inglesas United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization (Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura), instituição especializada da Organização das Nações Unidas, constituída em 1946 para proteger as liberdades humanas e incentivar o desenvolvimento cultural. A sede da UNESCO está localizada em Paris. Fonte: UNESCO. Acedido a 20 de maio, 2010 em <http://www.unesco-ci.org/cgi-bin/portals/libraries/page.cgi>.

⁶ O ICOM Comitê Internacional de Museus foi criado na Inglaterra em 1946. É definido no Artigo 1§1 de seu Estatuto como "a organização internacional não-governamental de museus e trabalhadores profissionais de museu criada para levar avante os interesses da museologia e outras disciplinas relacionadas com gerência e operações de museu." Fonte: ICOM – BR. Acedido a 29 de maio, 2010 em <http://www.icom.org.br/>.

Esses encontros foram o ponto de partida para a introdução de temas para a reflexão, como museus como meio educativo, museus e interdisciplinaridade e museologia e a sua intervenção na sociedade.

Mas apesar das mudanças graduais quanto ao papel social dos museus, as instituições museológicas continuaram convivendo com pressões e tensões internas e externas, carências e contradições que se refletem no processo de musealização, especialmente, no que diz respeito à comunicação/interação com a sociedade.

Nesse raciocínio, muitos museus contemporâneos inovam em tecnologias digitais, mas a comunicação continua, na maioria dos casos, em sentido unilateral. Ao visitante é dado somente a autonomia de apertar botões, girar painéis e se transformar em ator momentâneo dos cenários virtuais impregnados dos instigantes jogos de luz, som e imagens.

Embora as pesquisas e observações efetuadas no processo de investigação desta tese confirmem a existência de práticas semelhantes nos diversos Museus da Imagem e do Som do Brasil, o nosso objetivo não é somente identificá-las, mas analisar as características do envolvimento da comunidade nesse processo, pois o que se constata empiricamente é que o acesso aos acervos audiovisuais no Brasil ainda é privilégio de uma minoria.

Além do objetivo principal de identificar e analisar a relação museu-comunidade, este processo de investigação pretende alcançar também os seguintes objetivos específicos:

1. verificar o processo de musealização do patrimônio imaterial preservado nos MISEs;
2. realizar levantamento sobre os MISEs, situando-os no contexto da Política Cultural Brasileira;
3. mapear as ações museológicas aplicadas nos acervos audiovisuais dos MISEs de Goiás e do Rio de Janeiro;
4. identificar os métodos e técnicas aplicados no processo de musealização dos MISEs de Goiás e do Rio de Janeiro;
5. identificar a relação entre a aplicação das ações museológicas e o envolvimento com a comunidade;
6. traçar o perfil dos Museus da Imagem e do Som do Brasil;
7. analisar as formas como são estruturados os setores educativos e de comunicação dos museus;
8. analisar os recursos humanos, materiais e financeiros para o planejamento e desenvolvimento dos projetos;

9. analisar a comunicação dos museus com as escolas;
10. investigar as dificuldades encontradas na realização dos projetos;
11. identificar as parcerias e o alcance dos projetos.

Com essa investigação sistematizada, pretendemos contribuir para a reflexão sobre o redimensionamento das estratégias de musealização desses museus, de forma que eles não se limitem a realizar exposições de apurada tecnologia, relegando ao segundo plano a potencialidade das coleções e a riqueza da ação compartilhada, mas que se transformem em espaços de construção do conhecimento, inclusão sociocultural e de cidadania.

A Metodologia

A fase metodológica da tese **Museus da Imagem e do Som: o desafio do processo de musealização dos acervos audiovisuais no Brasil** teve o objetivo de sistematizar a pesquisa, definindo o campo de estudo, os envolvidos nesse processo e os instrumentos e métodos de coleta e de análise dos dados. A formatação do trabalho foi realizada conforme as normas da American Psychological Association [APA], recomendada pela Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias (2008)⁷.

O processo de investigação desta tese teve início em 2008 com o Curso Estudos Avançados em Museologia promovido pela Associação Brasileira de Museologia [ABM] em parceria com a Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias [ULHT]. De agosto de 2008 a dezembro de 2009 foram realizadas aulas teóricas e práticas, leituras e fichamentos da bibliografia e redação de resenha crítica contendo o resumo da base teórica das sete disciplinas ministradas no curso. As etapas de leitura e fichamento da bibliografia foram realizadas simultaneamente às outras etapas, até o final do trabalho.

Para a construção da base teórica foram produzidos ainda os seguintes instrumentos metodológicos: a) carta matriz⁸ apresentando o projeto e solicitando informações junto às instituições museológicas integrantes do universo da pesquisa; b) questionário base⁹ aplicado junto aos profissionais dos museus pesquisados; c) roteiros para entrevistas; d) transcrições das entrevistas; d) visitas técnicas aos museus da imagem e do som; e) viagens de estudos; f) relatórios das visitas técnicas, g) artigo **Regina Lacerda: um exercício de musealização dos**

⁷ Primo, J. & Mateus, D. (2008). Normas para a Elaboração e Apresentação de Teses de Doutorado (Aplicáveis às dissertações de Mestrado). Lisboa: Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias.

⁸ A Carta Matriz integra o Apêndice I desta tese.

⁹ O Questionário Base integra o Apêndice II desta tese.

acervos audiovisuais no Museu da Imagem e do Som de Goiás e a comunicação de mesmo nome, que foram apresentados durante o Simpósio de Sociomuseologia¹⁰ realizado no ano de 2010 em Lisboa, Portugal.

A metodologia de investigação foi baseada nos estudos sobre a construção de um projeto de pesquisa e normas de apresentação de trabalhos acadêmicos da antropóloga Mirian Goldenberg (1999)¹¹ e do sociólogo Marcos Antonio da Silva (2002)¹². Os dois autores foram escolhidos como guias de orientação porque apresentam o método científico de uma forma didática com exemplos práticos e facilitadores.

O período da pesquisa foi delimitado entre o ano de criação do primeiro Museu da Imagem e do Som, 1965, até 2010, ano previsto no cronograma para a apresentação do Relatório de Investigação ao Júri Prévio do Curso de Doutorado da ULHT. O cronograma foi alterado para janeiro de 2012, mas o período delimitado para análise da pesquisa permaneceu inalterado.

Outro recurso metodológico utilizado foi a identificação biográfica em notas de rodapé dos autores e personalidades que fundamentaram a construção teórica e/ou que foram citados na tese. Entendemos que, tão importante quanto analisarmos a obra desses autores é reconhecer, através de suas trajetórias biográficas, a vivência e a prática do pensamento teórico no cotidiano de cada um deles.

Quanto ao processo de investigação, a proposta enunciada é: como os Museus da Imagem e do Som do Brasil realizam a musealização dos acervos audiovisuais e qual é o envolvimento da comunidade nesse processo. Essa questão decorre da hipótese de que não há mecanismos sistematicamente estabelecidos para que esses museus realizem a musealização orientados pelos princípios da sociomuseologia.

¹⁰ II Seminário de Investigação e Sociomuseologia, promovido pela Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias [ULHT], Lisboa, julho 2010.

¹¹ Mirian Goldenberg é doutora em Antropologia Social pelo Programa de Antropologia Social do Museu Nacional-Universidade Federal do Rio de Janeiro (1994). É professora do Departamento de Antropologia Cultural e do Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da UFRJ. Fonte: Currículo do Sistema de Currículos Lattes [Mirian Goldenberg]. Acedido a 20 de novembro, 2010 em <http://www.miriangoldenberg.com.br/>.

¹² Marcos Antonio da Silva é graduado e licenciado em Ciências Sociais [Universidade Estadual do Rio de Janeiro, 1977]; Mestre em Educação, na Área de Recursos Humanos e Educação Permanente [Universidade Federal do Paraná, 1992]; Doutor em Educação [Universidade Estadual Paulista, 2002]. Autor do livro Normas para elaboração e apresentação de trabalhos acadêmicos na UCG. Professor do Mestrado em Ecologia e Produção Sustentável [2009-atual]. Coordenador do Projeto Formação de Professores e o Desenvolvimento do Professor Pesquisador [2008-atual]. Membro do Núcleo Estruturante da Unidade Acadêmico-Administrativa de Educação (2010). Fonte: Sítio eletrônico Docente da PUC Goiás. Acedido a 20 de maio, 2010 em <http://professor.ucg.br/SiteDocente/home/curriculo.asp?key=3199>

Para responder a esse enunciado, o procedimento principal de investigação foi a pesquisa diagnóstica que consistiu na coleta de dados e de documentos sobre os Museus da Imagem e do Som do Brasil e sobre os projetos idealizados e/ou não realizados a partir dos conceitos contemporâneos da Nova Museologia. Outro procedimento de investigação foi a análise comparativa que permitiu analisar as diferentes formas de atuação desses museus frente ao processo de musealização com a participação da comunidade.

Para realizar a pesquisa diagnóstica optamos pela integração de dois enfoques: o qualitativo e o quantitativo, com ênfase para o primeiro. Definimos pela interação dos dois elementos, na perspectiva de explorar as diversas possibilidades, permitindo que realizássemos o que Goldenberg (1999), chama de triangulação:

“A combinação de metodologias diversas no estudo do mesmo fenômeno, conhecida como triangulação, tem por objetivo abranger a máxima amplitude na descrição, explicação e compreensão do objeto de estudo. Parte de princípios que sustentam que é impossível conceber a existência isolada de um fenômeno social.” (Goldenberg, 1999, p. 63).

A ênfase dada à pesquisa qualitativa se justifica porque esse método possibilita a compreensão de um grupo social, de uma organização, de uma instituição, ou de uma trajetória. Ao analisar as possibilidades alcançadas pelos pesquisadores que priorizam a pesquisa qualitativa, Goldenberg (1999), afirma que:

“A quantidade é, então, substituída pela intensidade, pela imersão profunda – através da observação participante por um período longo de tempo, das entrevistas em profundidade, da análise de diferentes fontes que possam ser cruzadas – que atinge níveis de compreensão que não podem ser alcançados através de uma pesquisa quantitativa. O pesquisador qualitativo buscará casos exemplares que possam ser reveladores da cultura em que estão inseridos. O número de pessoas é menos importante do que a teimosia em enxergar a questão sob várias perspectivas.” (Goldenberg, 1999, p. 63).

Neste processo de investigação utilizamos como instrumentos: a observação direta participante e não participante, o questionário e a entrevista formal e informal.

A Observação Direta e Participante consistiu nas seguintes ações:

- a) conversas informais com funcionários e técnicos dos museus;
- b) utilização dos serviços de atendimento fornecidos pelos museus;
- c) anotação no caderno de campo das impressões, dos sentimentos e das manifestações cotidianas vivenciadas durante as visitas;

d) registro fotográfico dos objetos, espaços e situações reconhecidos por nós como importantes para a identificação, comprovação e ilustração do processo de investigação.

Durante o trabalho de campo, ocorreram levantamentos sobre o histórico das coleções; a estrutura administrativa, financeira, operacional e de recursos humanos; as ações desenvolvidas e os projetos patrocinados e executados.

Esses dados foram pesquisados nas seguintes fontes documentais: 'folders', catálogos, releases, 'clipping' de jornais e revistas, projetos, estatutos, relatórios, registros audiovisuais e fotográficos.

Por esses levantamentos e pela pesquisa que realizamos em sítios eletrônicos na internet,¹³ e guias sobre instituições museológicas brasileiras,¹⁴ identificamos 44 instituições museológicas que atenderam aos critérios para compor o universo do estudo.

Para o **Estudo de Caso** foram selecionados dois dos 44 Museus da Imagem e do Som: o MIS Goiás e o MIS Rio de Janeiro. Os dois museus são representativos pelas ações e pela força que têm exercido no passado, o MIS Rio de Janeiro, e na contemporaneidade, o MIS Goiás, com a Política Nacional de Museus.

Outra justificativa determinante para escolha foi a localização dos dois museus. Eles estão situados em regiões geográfica, econômica, social e culturalmente contrastantes entre si - a Região Centro-Oeste, no interior do Brasil, desenvolvida tardiamente pela dificuldade de acesso, e a Região Sudeste, litorânea e a mais produtiva do país.

Além de se situarem em regiões geográficas distintas, marcadas por contrastes, a escolha dos Museus da Imagem e do Som de Goiás e do Rio de Janeiro decorreu da bibliografia disponível para a consulta: são os museus que dispõem de maior volume de fontes de consulta para a construção de um trabalho científico.

Enquanto sobre os outros MISes conseguimos reunir somente 'folders', alguns relatórios e projetos, e um diagnóstico sistematizado,¹⁵ no MIS Rio de Janeiro, além da documentação textual produzida, encontramos sete CDs¹⁶ com gravações produzidas e

¹³ Foram pesquisados 150 sítios eletrônicos entre os meses de novembro de 2009 a dezembro de 2010. Os endereços eletrônicos estão na bibliografia desta Tese.

¹⁴ Fontes consultadas: Guia de Museus Brasileiros/Universidade de São Paulo. Comissão de Patrimônio Cultural. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2000. Cadastro Nacional de Museus, do Instituto Brasileiro de Museus.

¹⁵ Duarte, M. M. C. (2008). Diagnóstico museológico do Museu da Imagem e o Som do Ceará.

¹⁶ **CD 1:** Barboza, M.T. (19--). CD Com Jacob Sem Jacob. MIS-036. Rio de Janeiro: Fundação Museu da Imagem e do Som; **CD 2:** (19--). CD 500 Anos da Música Popular Brasileira. Rio de Janeiro: Selo Museu da Imagem e do Som; **CD 3:** Andrade, M.V. de. (diretor). (2001). Moreirão, J. & Batello, M. (coords.). CD Chorando no Rio. Festival de Choro do MIS RJ. Rio de Janeiro: CPC-UMES; **CD 4:** Noel Rosa [esgotado]; **CD**

lançadas pelo Selo MIS, dez revistas,¹⁷ 23 livros,¹⁸ dentre eles, as publicações de estudiosos que se voltaram para a análise da trajetória da instituição como o ex-diretor do Museu Ricardo Cravo Albin¹⁹ e a historiadora carioca Cláudia Cristina de Mesquita Garcia Dias.²⁰

5: (19--)) O Brasil em Todas as Copas - Caixa com 4 CD'S [esgotado]; **CD 6:** Braga, K.A. (diretor geral). Hime, O. (diretor artístico). (1968, 19 de fevereiro). CD Elizeth Cardoso ao Vivo no Teatro João Caetano. Faxineira das Canções, do recital produzido por Hermínio Bello de Carvalho para o MIS. Rio de Janeiro: Selo Museu da Imagem e do Som. e **CD 7:** Lobo, E. & Buarque, C. (19--). CD O Grande Circo Místico. Rio de Janeiro: Selo Museu da Imagem e do Som.

¹⁷ **Revista 1:** Stein, M. E. [diretor]. (1991, março). Coleção Depoimentos – Almirante. Rio de Janeiro: Fundação Museu da Imagem e do Som; **Revista 2:** Stein, M. E. [diretor], Becker, C. (1991, março). Coleção Depoimentos – Cacilda Becker. Rio de Janeiro: Fundação Museu da Imagem e do Som; **Revista 3:** Poerner, A. J. [diretor]. (1992, janeiro). Coleção Depoimentos – Clarice Lispector. Rio de Janeiro: Fundação Museu da Imagem e do Som; **Revista 4:** Stein, M. E. [diretor]. Vianna, L. & Garina, L. [coords.] (1991, março). Coleção Depoimentos – Francisco Mignone. Rio de Janeiro: Fundação Museu da Imagem e do Som; **Revista 5:** Coleção Depoimentos – Marlene. Rio de Janeiro: Fundação Museu da Imagem e do Som; **Revista 6:** Coleção Depoimentos – Nelson Rodrigues. Rio de Janeiro: Fundação Museu da Imagem e do Som; **Revista 7:** Stein, M. E. [diretor]. Vianna, L. & Garina, L. [coords.] (1991, março). Coleção Depoimentos - Roman Polanski e Esther Williams. Rio de Janeiro: Fundação Museu da Imagem e do Som; **Revista 8:** Moura, P. G. (1998). 100 Anos de Prazeres. Rio de Janeiro: Fundação Museu da Imagem e do Som e **Revista 9:** Bahiana, A.M.[diretor]. (1985). Formaggini, E.V. [coord.] Rádio Revisto [esgotado]. Rio de Janeiro: Fundação Museu da Imagem e do Som; **Revista 10:** Moraes, M. de. (2002). Coleção Depoimentos – Domingos da Guia, Zizinho e Pelé. Rio de Janeiro: MIS Editorial.

¹⁸ **Livro 1:** Hollanda, H.B. de, (1991). A Telenovela no Rio de Janeiro 1950-1963. [Quase Catálogo; 4] Rezende, B. & Klagsbrunn M. (coords.). 184 p. Rio de Janeiro: CIEC; **Livro 2:** Hollanda, H. B. de, [org.]. (1991). Estrelas do Cinema Mudo no Brasil 1908-1930. Quase Catálogo; 3. 116 p. Bicalho M. F. & Moran, P. [coords.]. Rio de Janeiro: CIEC; **Livro 3:** Ofícios Culturais Brasileiros; **Livro 4:** Hollanda, H. B. de, [org.]. (1989). Realizadoras do Cinema no Brasil: (1930/1988). Quase Catálogo; 1. 133 p. Mendonça, A. R. & Pessoa, A. [cords.] Rio de Janeiro: CIEC; **Livro 5:** Contins, M. [org.]. (1997). Visões da Abolição 1988. Quase Catálogo; 6. Maggie, Y. & Strozemberg, I. [coords.]. 220 p. Rio de Janeiro: CIEC, ECO, UFRJ; **Livro 6:** Barboza, M. T. (2000). Mostra de Humor Luso-Brasileiro 500 Anos de Brasil. Rio de Janeiro: Fundação Museu da Imagem e do Som; **Livro 7:** Silva, M. T. B. [coord.]. (2001). 500 Anos da Música Popular Brasileira. Rio de Janeiro: Fundação Museu da Imagem e do Som; **Livro 8:** Albin, R.C. [diretor], Fernandes, A. B. [org.]. (1970). As Vozes Desassombradas do Museu. Rio de Janeiro: Museu da Imagem e do Som; **Livro 9:** Sá, S. P. de, (2002). Baiana Internacional: as mediações culturais de Carmem Miranda. 15 p. Rio de Janeiro: MIS Editorial; **Livro 10:** Mota, M. A. R. [coord.]. (1997). Série Depoimentos – Pixinguinha, 86 p. Rio de Janeiro: UERJ; **Livro 11:** Futebol é Arte - Parte I e Parte II; **Livro 12:** Silva, M. T. B. da. (2001). Literatura Viva. Série Depoimentos: Ariano Suassuna, Ferreira Gullar e Jorge Amado. Rio de Janeiro: MIS Editorial; **Livro 13:** Tinhorão, J. R. (19--). O Ensaio é no Jornal. Rio de Janeiro: MIS Editorial; **Livro 14:** Pioneiros do Samba; **Livro 15:** Albin, R. C. (2000). Museu da Imagem e do Som – Rastros de Memória. Rio de Janeiro: Sextante Artes; **Livro 16:** Worcman, S. [diretor] (1991). Heranças e Lembranças: Imigrantes Judeus no Rio de Janeiro. Quase Catálogo; 5. Feller, A. [coordenação de pesquisa] Worcman, K. [coordenação de história oral e documentação]. Rio de Janeiro: ARI, CIEC, MIS; **Livro 17:** Peixoto, V. (coord.). (2005). Catálogo de Partituras. Nesí, A. & Dias, D. C. (Supervisão Museológica). Rio de Janeiro: Fundação Museu da Imagem e do Som; **Livro 18:** Consciência Negra; **Livro 19:** João Cândido [esgotado]; **Livro 20:** Feira de Humor - 1978 [esgotado]; **Livro 21:** Filho, A. L. de O. (2002). Depoimentos de: Bicho Novo, Carlos Cachaca, Ismael Silva. 208 p. Rio de Janeiro: MIS Editorial; **Livro 22:** Silva, M. T. B. da, (2003). Depoimentos de Grande Otelo, Haroldo Costa, Zezé Motta. 172 p. Rio de Janeiro: MIS Editorial e **Livro 23:** Dias, C.C.de M.G. (2009). Um Museu para a Guanabara: Carlos Lacerda e a criação do Museu da Imagem e do Som (1960-1965). Rio de Janeiro: Folha Seca.

¹⁹ Ricardo Cravo Albin. 1940. Historiador de MPB, produtor musical, produtor de rádio e televisão, crítico e comentarista, foi diretor do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro entre 1965 e 1971. É autor de aproximadamente 2500 programas radiofônicos para a Rádio MEC. Fundador do Instituto Cultural Cravo Albin [2001], sociedade civil, sem fins lucrativos, com sede na cidade do Rio de Janeiro. Fonte: Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Acedido a 21 de maio, 2010 em <http://www.dicionariompb.com.br/ricardo-cravo-albin/biografia>.

²⁰ Cláudia Cristina de Mesquita Garcia Dias. Possui graduação em História pela Universidade Federal Fluminense [1985], mestrado em História Social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro [UFRJ] (2000) e doutorado em História Social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro [2005]. Tem experiência nas áreas de pesquisa e

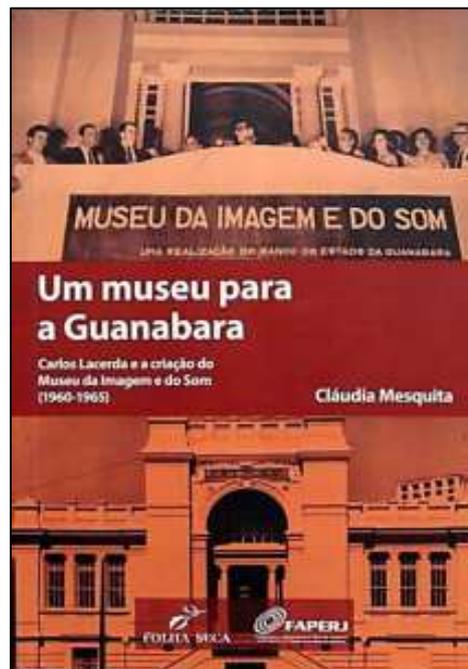
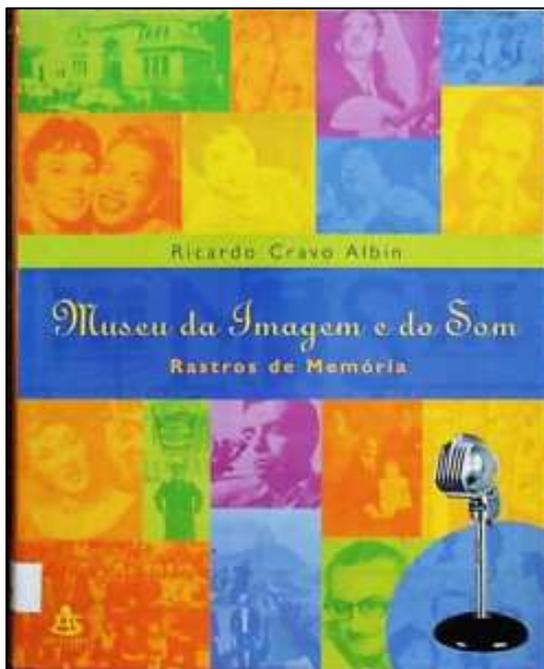


Figura 1 e Figura 2. Livros publicados sobre o MIS Rio de Janeiro. Fonte: Arquivo da Autora.

No MIS Goiás identificamos três artigos científicos,²¹ dois catálogos,²² quatro cadernos de fotografia²³ e duas monografias.²⁴ A fundamentação histórica registrada nas

magistério, atuando principalmente com temas relacionados a história social da cultura, história oral, patrimônio cultural, memória social e identidade cultural. É autora, dentre outras publicações, do livro *Um Museu para a Guanabara: Carlos Lacerda e a criação do Museu da Imagem [1960-1965]*, Edições Folha Seca/ FAPERJ, 2010. Fonte: CNPq - Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico. Acedido a 21 de maio, 2010 em <http://www.cnpq.br/lattes>.

²¹ Figueiredo, S. H., Mosciaro, M. C. & Silva, I. da. (2007). Conservação da coleção de álbuns fotográficos do Museu da Imagem e do Som de Goiás. In: *Anais do Museu Paulista* (vol.15, no.1, p.281-302). São Paulo: Museu Paulista.

Mendonça, T.M.Q.A. de. (2010, Julho). *Regina Lacerda: um exercício de musealização dos acervos audiovisuais no Museu da Imagem e do Som de Goiás*. Comunicação apresentada no II Seminário de Investigação e Sociomuseologia da Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias – ULHT. Lisboa.

Mendonça, T.M.Q.A. de. (2007). O Desafio dos Museus diante dos Editais de Patrocínio. In: *Boletim do Museu Histórico de Jataí, Comemoração dos Treze anos do Museu* (p.10-16). Jataí: Museu Histórico de Jataí.

²² Mendonça, T.M.Q.A. de. (coord.). (2009). *Acervo Videográfico: catálogo de títulos* (v.1). Goiânia: Museu da Imagem e do Som/AGEPEL.

Mendonça, T.M.Q.A. de. (coord.). (2009). *Acervo Fonográfico: catálogo de títulos* (v.1). Goiânia: Museu da Imagem e do Som/AGEPEL.

²³ Horta, S. (org.). (2000). *Cadernos de Fotografia 1 - Páginas da Memória Goiânia*. Goiânia: Museu da Imagem e do Som/AGEPEL.

Horta, S., & Tito, K. (orgs.). (2001). *Cadernos de Fotografia 2 - O Fotógrafo Sílvio Berto*. Goiânia: Museu da Imagem e do Som/AGEPEL.

Nunes, J. H., & Horta, S. (orgs.). (2002). *Cadernos de Fotografia 3 - Pioneiros da Fotografia em Goiânia*. Goiânia: Museu da Imagem e do Som/AGEPEL.

Horta, S. (org.). (2003). *Cadernos de Fotografia 4 - Revendo Regina Lacerda*. Goiânia: Museu da Imagem e do Som/AGEPEL.

²⁴ Mendonça, T.M.Q.A. (2001). *Museu da Imagem e do Som de Goiás: um olhar museológico sobre os acervos audiovisuais*. Monografia apresentada ao Departamento de Ciências Sociais, da Universidade Federal de Goiás para obtenção do título de especialista em museologia, orientada por Maria Célia Moura Santos, Goiânia/GO, Brasil.

Gomes, S.L.G. (2008). *O Museu da Imagem e do Som de Goiás na Fronteira entre o Analógico e o Digital*.

publicações dos dois museus selecionados proporciona subsídios e estabelece bases para a análise comparativa, o que não seria possível de se realizar com o escasso material encontrado nos outros museus integrantes do universo desta pesquisa.

Outras justificativas da escolha dos dois museus foram a quantidade e a qualidade das práticas de musealização exercitadas através de projetos aprovados por instituições financiadoras nacionais e internacionais. Para serem aprovados, os projetos foram submetidos à avaliação de comissões julgadoras constituídas de museólogos e outros especialistas de áreas afins. Entendemos que isso confere aos museus ganhadores a condição de respeitabilidade e de reconhecimento de competência para o exercício da musealização a que se propõe realizar.

O estudo de caso dos MISes do Rio de Janeiro e de Goiás foi uma das práticas metodológicas escolhidas porque é considerada pelos pesquisadores como uma das mais eficazes modalidades da pesquisa qualitativa.

O **mergulho** nas particularidades permite, segundo Bourdieu (1989), que realizemos “a intenção de generalização, que é a própria ciência, não pela aplicação de construções formais e vazias, mas por essa maneira particular de pensar o caso” (Bourdieu, 1989, p. 32-33). Os instrumentos mais utilizados nessa modalidade de pesquisa são a observação participante e as entrevistas em profundidade analisadas através do método comparativo.

No caso específico do MIS Goiás, o **mergulho** na realidade do Museu já era vivenciado por nós, que fomos técnica da instituição durante 14 anos, além de termos sido uma das responsáveis, em 1997, pelo projeto de reabertura do Museu. O fato da intimidade com o objeto da pesquisa é positivo, por um lado, porque agiliza o processo de coleta de dados, mas, por outro, impõe a necessidade de serem observadas algumas questões para que sejam evitadas situações de parcialidade.

Sobre as possíveis consequências da interação de longo prazo do pesquisador com o objeto de estudo, que podem provocar censuras nos resultados da pesquisa, Goldenberg (1999), sugere que:

“O pesquisador, em suas conclusões, corre o risco de censurar dados considerados ‘negativos’ pelo grupo, vistos como comprometedores de sua imagem pública ou sua auto-imagem. Este ‘bias’ pode ser evitado reproduzindo cuidadosamente um relato completo de todos os eventos observados, em momentos diferentes do dia ou ano, procurando membros de grupos diferentes da comunidade ou organização. Observar aspectos

diferentes, sob enfoques diferentes, pode não só contribuir para reduzir o 'bias' da pesquisa como, também, propiciar uma compreensão mais profunda do problema estudado." (Goldenberg, 1999, p. 51-52).

Sobre a questão da parcialidade, a solução é ouvir todos os envolvidos no objeto de estudo, tanto os superiores como os subordinados, evitando assim, que se privilegie na análise, um ou outro lado. Quanto mais o pesquisador tem consciência de suas preferências pessoais mais é capaz de evitar o 'bias' - termo comum entre cientistas sociais que pode ser traduzido como viés, parcialidade, preconceito.

Além do estudo de caso nos MISes do Rio de Janeiro e de Goiás, utilizamos outras práticas metodológicas neste processo de investigação: o **questionário** e a **entrevista**.

O **questionário** foi constituído de 35 questões abrangendo informações sobre a missão do museu, os recursos humanos e sua qualificação, os aspectos de preservação, pesquisa e comunicação e os projetos realizados [Apêndice II].

Foi estruturado com perguntas fechadas – limitadas às alternativas apresentadas - e abertas - possibilitando respostas livres, não limitadas por alternativas. Antes da fase de aplicação, o questionário foi testado junto a três Museus da Imagem e do Som - os MISes de Goiás, do Ceará e do Mato Grosso do Sul - selecionados do universo dos museus pesquisados. A seleção ocorreu através de consulta aleatória aos responsáveis por esses museus, que se dispuseram a colaborar naquela fase do processo.

As justificativas pela escolha do questionário como método investigativo são:

- a) método menos dispendioso, que pode ser aplicado a um grande número de pessoas;
- b) garante maior uniformidade para a mensuração;
- c) possibilita mais liberdade para os pesquisados expressarem suas opiniões.

Ao mesmo tempo em que oferece essas vantagens na sua aplicação, o questionário apresenta algumas desvantagens, especialmente, quanto ao baixo índice de respostas e de devolução e a exigência de tempo do pesquisado para se dedicar às respostas.

As respostas dos questionários aplicados foram trabalhadas pelo método de análise estatística que utiliza teorias probabilísticas para explicar a frequência de fenômenos e para possibilitar a previsão desses fenômenos no futuro. O objetivo da estatística é a produção da melhor informação possível a partir dos dados disponíveis. Preocupa-se com o recolhimento, a organização, o resumo, a apresentação e a interpretação dos dados, e com as características das fontes pesquisadas para melhor compreender as situações.

Algumas respostas às perguntas abertas do questionário e alguns dados levantados nas visitas técnicas foram mensurados, generalizados, comparados e integrados aos dados resultantes da pesquisa qualitativa, que identificou aspectos como sentimentos, motivações, crenças e atitudes individuais impossíveis de serem quantificadas. Nessa perspectiva, os dois métodos – quantitativo e qualitativo - foram complementares um ao outro.

Dos 44 questionários enviados, 13 foram respondidos em tempo hábil para tabulação e análise, quatro não foram respondidos com a justificativa de que os museus estavam fechados temporariamente e 27 não foram respondidos, nem justificados.

O baixo índice de questionários respondidos, apenas 29,55%, se deve a diversos fatores que serão abordados no capítulo 4, dentre eles, a ausência de museólogos nos museus. Mais da metade, 76,92% dos MISes não tem esses profissionais contratados em seus quadros. Essa situação ficou evidenciada nas contradições das respostas que exigiam conhecimento das noções básicas dos processos museológicos e no índice elevado de perguntas não respondidas. A representação gráfica a seguir, ilustra o índice de respostas no universo dos museus pesquisados.



Gráfico 1. Os MISes quanto ao questionário enviado. Fonte: Pesquisa da Autora.

Quadro 1. Os MISes quanto ao questionário enviado. Fonte: Pesquisa da Autora.

Postura	Valor absoluto	%
Responderam	13	29,55%
Não responderam, mas justificaram	4	9,09%
Não responderam	27	61,36%
Universo	44	100,00%

A **entrevista** foi o outro método de coleta de dados utilizada neste processo de investigação. Ela permitiu o contato pessoal e direto, possibilitando o registro das opiniões e

sentimentos do entrevistado sobre os temas pesquisados. Vejamos algumas vantagens da entrevista:

- a) proporcionar maior motivação no entrevistado, que, normalmente, prefere falar as respostas ao invés de escrevê-las;
- b) possibilitar ao pesquisador a observação direta das reações do entrevistado, verificando, inclusive, suas contradições;
- c) permitir maior aprofundamento no tema, estabelecendo relação de confiança com o entrevistado e possibilitando a coleta do maior número de dados.

Por outro lado, o pesquisador precisa ficar atento para algumas desvantagens apresentadas por essa prática metodológica. Dentre elas:

- a) o risco de o entrevistador interferir e influenciar o entrevistado;
- b) o tempo maior para a aplicação;
- c) a dificuldade de comparar as respostas;
- d) a dependência ao desejo do entrevistado sobre o tipo de informação que ele quer mostrar ou esconder.

Apesar das desvantagens citadas, optamos pela entrevista porque entendemos que nos possibilita a obtenção de um número muito maior de informações além das previstas para serem obtidas no momento da elaboração da pauta. As entrevistas desta pesquisa foram gravadas em equipamento de áudio digital, com a autorização expressa dos entrevistados que foram pessoas selecionadas entre pioneiros, diretores, técnicos e representantes da comunidade que tem ou tiveram relacionamento com os museus pesquisados.

O Percorso Metodológico

O processo de investigação sobre a existência dos MISes no Brasil é anterior ao curso de doutoramento. Desde 1998, no Museu da Imagem e do Som de Goiás, iniciamos um levantamento informal para que pudéssemos trocar informações, enviar correspondência, produtos e publicações resultantes dos projetos do MIS Goiás para os museus congêneres do Brasil. Até então, a única fonte formal sobre museus brasileiros a que tínhamos acesso era o **Guia de Museus Brasileiros** editado pela Comissão de Patrimônio Cultural da Universidade de São Paulo [CPC/USP].

Outro momento importante de proximidade com os MISes brasileiros aconteceu durante o I Fórum Brasileiro de Museus da Imagem e do Som realizado no Rio de Janeiro em

2009, que reuniu representantes de 33 instituições que têm sob sua guarda acervos audiovisuais.

Os representantes de MISEs encontraram-se também nos quatro Fóruns Nacionais de Museus promovidos inicialmente pelo Departamento de Museus e Centros Culturais [DEMU/MINC], e, a partir de 2009, pelo Instituto Brasileiro de Museus [IBRAM], autarquia que sucedeu ao DEMU.

Desde o 1º Fórum realizado em Salvador/BA, em 2004, seguidos dos outros três realizados em Ouro Preto/MG, Florianópolis/SC e Brasília/DF, respectivamente, foram constituídos Grupos de Trabalho [GTs] reunindo instituições com tipologias específicas de acervos, dentre elas, Museus da Imagem e do Som.

O GT **Museus da Imagem e do Som e de Novas Tecnologias** reuniu profissionais dos MISEs em torno de discussões sobre experiências e particularidades técnicas e da proposição de encaminhamentos para a Política Nacional de Museus, para a musealização dos acervos audiovisuais do Brasil e para a articulação de uma rede integrada que garantisse a capacitação e a manutenção evolutiva da técnica de trabalho. Um dos desafios era “encontrar caminhos para ‘dar vida’ - tornar público, atraente e com sentido social – acervos audiovisuais e virtuais”. (DEMU/MINC, 2004, p.65).

Além das quatro edições do Fórum Nacional de Museus, tivemos a oportunidade de participar, desde 2003, de encontros, seminários e reuniões ampliadas, no Rio de Janeiro e em Brasília, também promovidos pelo DEMU/MINC para a construção da Política Nacional de Museus [PNM]. Política, aliás, determinante para a ampliação do conhecimento sobre a realidade dos museus brasileiros, em especial, os Museus da Imagem e do Som.

Os MISEs passaram a ser conhecidos e reconhecidos efetivamente no contexto museológico brasileiro, a partir de 2006, com o Cadastro Nacional de Museus, um dos instrumentos da Política Nacional de Museus implementado pelo DEMU/MINC e, posteriormente, pelo IBRAM.

Os diversos momentos de troca de experiências e de conhecimento, e de participação nos debates e reflexões foram fundamentais para a definição do objeto de estudo desta tese que originou do questionamento: o que vamos considerar como Museu da Imagem e do Som?

Foi difícil responder, pois além dos museus oficialmente denominados **Museu da Imagem e do Som**, existem outras instituições públicas e privadas identificadas pelas fontes consultadas que, embora não sejam MISEs, têm sob sua guarda acervos das tipologias **imagem e som**.

Ora, se estamos tratando do desafio da musealização dos acervos audiovisuais nos MISEs do Brasil, não podemos desconhecer essas instituições, mesmo reconhecendo que elas não se enquadram como objeto de estudo, pois possuem tipologias de acervos muito mais abrangentes, além de **imagem e som**, e, conseqüentemente, outras técnicas e padrões de musealização, além dos utilizados para os acervos audiovisuais.

Diante da abrangência de espaços e instituições museológicas e não museológicas, públicas e privadas, municipais e estaduais, que lidam com acervos audiovisuais, estabelecemos os seguintes critérios metodológicos para a construção do perfil dos Museus da Imagem e do Som brasileiros:

As instituições quanto à tipologia dos acervos

Compreendendo que museu é o conjunto de

“(…) práticas e processos socioculturais colocados a serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, politicamente comprometidos com a gestão democrática e participativa e museologicamente voltados para as ações de investigação e interpretação, registro e preservação cultural, comunicação e exposição dos testemunhos do homem e da natureza, com o objetivo de ampliar o campo das possibilidades de construção identitária e a percepção crítica acerca da realidade cultural”.
(Júnior & Chagas, 2007, p.21)

Compreendendo que acervo museológico se constitui de bens representativos do patrimônio material ou imaterial, móvel ou imóvel, que compõem os campos de interesse de um museu relativos à pesquisa, preservação e comunicação; consideramos como acervos audiovisuais ou de imagem e som os acervos com as seguintes características:

- a) acervo sonoro, acervo de áudio e/ou acervo fonográfico – conjuntos de sons/áudios representativos do patrimônio material e imaterial gravados em suportes e formatos diversos, tais como, fitas magnéticas analógicas em formato cassete/fitas de rolo; discos de goma laca de 78 rotações; discos de vinil – LP, EP, Compacto e Maxi -; sons/áudios gravados em formatos digitais, como CDs, DVDS, MP3, dentre outros;
- b) acervo videográfico – conjuntos de sons e imagens representativos do patrimônio material e imaterial gravados em suportes e formatos que abrangem as fitas magnéticas analógicas em formato quadruplex e fitas magnéticas analógicas em formato cassetes como as fitas Umatic, VHS, Betacam, S-VHS, SVHS-C, Vídeo 8, Hi8; e os formatos digitais, como Dvcam, Mini DV, DVD, dentre outros;

c) acervo cinematográfico – conjunto de sons e imagens representativos do patrimônio material e imaterial gravados em filme cinematográfico ou película cinematográfica preto e branco e em cores, nos formatos 35 milímetros, 16 milímetros e Super 8, dentre outros;

d) acervo fotográfico – conjunto de imagens representativas do patrimônio material e imaterial gravados em filme fotográfico ou película fotográfica, em placas de vidro, em negativos, diapositivos/‘slides’ ou em processos e arquivos digitais, dentre outros.

As instituições quanto às fontes de pesquisa

Até 2006, ano que o IBRAM iniciou o **Cadastro Nacional de Museus**, o **Guia de Museus Brasileiros** da USP, edição 2000, citado anteriormente, era a fonte mais atualizada que se tinha sobre os museus brasileiros.

Antes do Guia USP, o último trabalho nesse sentido havia sido publicado em 1983 pela Associação Brasileira de Museologia. O **Catálogo dos Museus do Brasil**, de autoria de Neuza Fernandes, Fausto Henrique Santos, Fernando Menezes de Moura, identificou em sua primeira edição 926 museus. A segunda edição foi lançada em 1986 e a terceira, em 1989, já com 1.158 instituições museológicas. Anterior a essa publicação, existia o **Guia de Museus do Brasil**, de autoria de Maria Eliza Carrazzoni, editado em 1978, com informações sobre 401 museus brasileiros.

Em 1972, Fernanda de Camargo Almeida lançou o **Guia dos Museus do Brasil: roteiro dos bens culturais brasileiros**. Nessa publicação, 399 museus foram identificados.

Na década de 1950, foram duas publicações, também de caráter censitário, sobre museus brasileiros, os livros **Recursos educativos dos museus brasileiros**, de 1958, de Guy de Hollanda [coord.], Elza Ramos Peixoto, Lygia Martins Costa, Octávia Corrêa dos Santos Oliveira, Regina Monteiro Real, A. T. Rusins e F. dos Santos Trigueiros, publicado pelo Centro Brasileiro de pesquisas Educacionais [CBPE] e pela Organização Nacional do International Council of Museums [ONICOM], que destaca a existência de 145 museus; e **Museums of Brasil**, de Heloisa Alberto Torres publicado pela Divisão Cultural do Ministério de Relações Exteriores, o primeiro guia de museus que se tem notícia no Brasil, editado em 1953 com 175 museus.

Dos 175 museus identificados em 1953 aos 2.968 cadastrados no IBRAM em 2010, verifica-se um salto considerável em quantidade e em qualidade de instituições museológicas nesse período de 57 anos.

O crescimento no campo museológico brasileiro se deve a uma série de fatores decisivos, dentre eles, o avanço do pensamento da Nova Museologia e do entendimento dos museus como espaços do desenvolvimento político e social; a intensificação da produção acadêmica nessa área de conhecimento; o reconhecimento oficial dos bens imateriais como patrimônio nacional, com a criação de legislação específica – decreto 3.551/2000; a criação da Política Nacional de Museus [PMN], com ações de financiamento, gestão e capacitação na área museológica; e, a criação do Instituto Brasileiro de Museus [IBRAM] como instituição responsável pelo gerenciamento da Política de Museus.

Nesse período, as fontes de pesquisa sobre os museus brasileiros também avançaram, sendo que três delas, juntamente com a pesquisa por nós realizada, se constituíram em bases de sustentação teórica desta tese. São elas:

a) Guia de Museus Brasileiros, publicado em 2000. O Guia foi a terceira versão do trabalho apresentada pela Comissão de Patrimônio Cultural da Universidade de São Paulo – CPC/USP. Uma edição preliminar foi realizada em 1996 e a primeira edição em 1997. O Guia se constitui em um dos resultados do Projeto Base de Dados Unificada sobre Museus Brasileiros, desenvolvido pelo CPC/USP e a Fundação Vitae, sob a coordenação dos museólogos Maria Cristina Oliveira Bruno²⁵ e Marcelo Mattos Araújo²⁶. Os questionários foram enviados a partir de março de 1999 para um universo de 1000 museus, sendo que 529 responderam em tempo hábil para a publicação. Dos 529 museus cadastrados no Guia/USP, a pesquisa da autora identificou 182 com a tipologia **imagem e som**, dentre as outras tipologias constantes nos acervos. Além dessas 182 instituições, foram identificadas dez com a denominação **Museu da Imagem e do Som**.

²⁵ Maria Cristina Oliveira Bruno. Museóloga. Professora Titular em Museologia do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo. Licenciada em História pela Universidade Católica de Santos [1975], com três especializações em Museologia pela Escola de Sociologia e Política de São Paulo, mestrado em História Social / Pré-História pela Universidade de São Paulo [1984] e doutorado em Arqueologia pela Universidade de São Paulo [1995]. É professora convidada da Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias de Portugal. Fonte: Currículo do Sistema de Currículos Lattes [Maria Cristina Oliveira Bruno]. Acedido a 12 de maio, 2010 em <http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4783922J5>.

²⁶ Marcelo Mattos Araújo. Museólogo. Doutor pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo [FAU/USP]. Diretor da Pinacoteca do Estado de São Paulo. Membro do Conselho Consultivo do Comitê Brasileiro do International Council of Museums [ICOM]. Fonte: 28ª Bienal de São Paulo. Acedido a 4 de outubro, 2011 em <http://www.28bienalsaopaulo.org.br/participante/marcelo-mattos-araujo>.

b) Cadastro Nacional de Museus. O Cadastro possibilitou o conhecimento do universo atual dos MISEs no Brasil. Foi realizado pelo DEMU/MINC, com o patrocínio do Ministério da Cultura, em parceria com o governo espanhol, por intermédio da Organização dos Estados Ibero-americanos [OEIA]. O Cadastro integra o **Eixo Programático 1 Gestão e Configuração do Campo Museológico** da Política Nacional de Museus. Embora o Guia/USP, editado em 2000, já tivesse tornado pública a existência de dez Museus da Imagem e do Som no Brasil, os outros MISEs continuaram praticamente desconhecidos do panorama museológico até 2006, quando começaram a serem realizadas as ações do Cadastro. No final de 2010, o Cadastro IBRAM identificou 32 Museus da Imagem e do Som dentre as 2.968 instituições cadastradas - um número 3,2 vezes maior do que o publicado no Guia USP, em 2000.

c) I Fórum Brasileiro de Museus da Imagem e do Som - MIS em Rede. O I Fórum foi também uma das ações resultantes da Política Nacional de Museus. Organizado pelo Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro no período de 24 a 26 de junho de 2009, com o patrocínio do IBRAM e de outras instituições, o I Fórum cadastrou 33 instituições - 30 Museus da Imagem e do Som e três que não são denominadas MIS, mas têm sob sua guarda acervos audiovisuais: o Centro de Referência Audiovisual de Belo Horizonte/MG; o Museu Municipal de Varginha - Sala da Imagem e do Som/MG e o Museu de Comunicação Social Hipólito José da Costa de Porto Alegre/RS.

Além dessas instituições, a Agência Memória do Tocantins, instituição privada do Estado do Tocantins se fez representar no I Fórum de MISEs, pois estava organizando a criação de um Museu da Imagem e do Som na cidade de Palmas, capital do Estado. Até o final da pesquisa desta tese o MIS Tocantins ainda encontrava-se em fase de projeto.

A pesquisa por nós realizada se desenvolveu no período de abril de 2009 a dezembro de 2010. Abrangeu os 26 estados brasileiros nos quais estão localizados 5.561 municípios e o Distrito Federal. Foram utilizados os seguintes instrumentos: sítios na internet - foram mais de 150 sítios pesquisados; leitura e fichamento da bibliografia e consulta em documentos textuais de museus e do nosso arquivo pessoal.

Outros instrumentos utilizados: diário de campo, pesquisa quantitativa, através da aplicação de questionário; entrevistas com pioneiros, atuais diretores, gerentes, museólogos, atendentes e estagiários dos museus de São Paulo, Goiás e do Rio de Janeiro; contatos

telefônicos; visitas técnicas aos MISEs de Alagoas, São Paulo, Rio de Janeiro e Goiás. A pesquisa abrangeu também os registros sonoros e audiovisuais de depoimentos que integram os acervos dos MISEs de São Paulo, Rio de Janeiro e Goiás.

Depois dos levantamentos concluídos, identificamos que algumas instituições aparecem simultaneamente nas quatro fontes consultadas: no Guia/USP, no I Fórum Brasileiro de Museus da Imagem e do Som, no Cadastro Nacional de Museus do IBRAM e na pesquisa da autora. Outras aparecem somente no cadastro do I Fórum de Museus da Imagem e do Som e não aparecem no Guia/USP. Outras foram identificadas somente na nossa pesquisa.

Instituições que se encontram em fase de implantação, não foram enquadradas como objeto de estudo, mas foram relacionadas, pois são representativas do processo evolutivo dos Museus da Imagem e do Som no Brasil. Essa situação foi encontrada nas cidades de Campina Grande, Estado da Paraíba; Aracajú, capital de Sergipe e Palmas, capital do Estado do Tocantins.

As quatro fontes consultadas apresentam, portanto, diferentes composições, conforme ilustrado no quadro a seguir.

Quadro 2. As instituições de acordo com as fontes consultadas. Fonte: Pesquisa da Autora.

REGIÃO/ ESTADO	GUIA USP 2000	I FORUM MISES 2009	CADASTRO IBRAM 2010	LEVANTAMENTO DA AUTORA 2010
	10 MISEs	33 MISEs	32 MISEs	44 MISEs
REGIÃO NORDESTE				
ALAGOAS – AL	-----	1. Museu da Imagem e do Som de Alagoas/capital Maceió/AL, criado em 1981.	1. Museu da Imagem e do Som de Alagoas/capital Maceió/AL, criado em 1981.	1. Museu da Imagem e do Som de Alagoas/capital Maceió/AL, criado em 1981.
BAHIA – BA	-----	-----	-----	-----
CEARÁ – CE				
	1. Museu da Imagem e do Som do Ceará/capital Fortaleza/CE, criado em 1980.	2. Museu da Imagem e do Som do Ceará/capital Fortaleza/CE, criado em 1980.	2. Museu da Imagem e do Som do Ceará/capital Fortaleza/CE, criado em 1980.	2. Museu da Imagem e do Som do Ceará/capital Fortaleza/CE, criado em 1980.
	-----	3. Museu da Imagem e do Som de Cruz/CE, criado em 1987.	3. Museu da Imagem e do Som de Cruz/CE, criado em 1987.	3. Museu da Imagem e do Som de Cruz/CE, criado em 1987.
	-----	4. Museu Iguatuense da Imagem e do Som Francisco Alcântara Nogueira/cidade de Iguatu/CE, criado em 1989.	4. Museu Iguatuense da Imagem e do Som Francisco Alcântara Nogueira/cidade de Iguatu/CE, criado em 1989.	4. Museu Iguatuense da Imagem e do Som Francisco Alcântara Nogueira/cidade de Iguatu/CE, criado em 1989.
		5. Museu da Imagem e do Som de Limoeiro do Norte/CE, criado em 2003.	5. Museu da Imagem e do Som de Limoeiro do Norte/CE, criado em 2003.	5. Museu da Imagem e do Som de Limoeiro do Norte/CE, criado em 2003.
MARANHÃO MA				
	-----	-----	-----	6. Museu da Memória Audiovisual do Maranhão/capital São Luís/MA – inaugurado em abril de 2010, em fase de implantação.

REGIÃO/ ESTADO	GUIA USP 2000	I FORUM MISES 2009	CADASTRO IBRAM 2010	LEVANTAMENTO DA AUTORA 2010
	10 MISEs	33 MISEs	32 MISEs	44 MISEs
PARAÍBA – PB				
	-----	-----	-----	7.Museu da Imagem e do Som do Conselho Regional de Medicina da Paraíba/cidade de João Pessoa/PB, criado em 2008.
	-----	-----	-----	Novembro 2009: representantes da cidade se mobilizam para criar Museu da Imagem e do Som na cidade de Campina Grande/PB.
PERNAMBUCO – PE				
	2.Museu da Imagem e do Som Pernambuco/capital Recife/PE, criado em 1970.	6 .Museu da Imagem e do Som Pernambuco/capital Recife/PE, criado em 1970.	6 .Museu da Imagem e do Som Pernambuco/capital Recife/PE, criado em 1970	8 .Museu da Imagem e do Som Pernambuco/capital Recife/PE, criado em 1970.
PIAUI – PI				
	-----	-----	-----	9.Museu da Imagem e do Som do Piauí/capital Teresina/PI, em fase de estudo. Em janeiro 2010 cineasta doou acervo de filmes. Em agosto 2010 prefeitura anunciou criação e instalação do MIS no antigo prédio da Câmara dos Vereadores.
RIO GRANDE DO NORTE – RN				
	-----	-----	-----	-----
SERGIPE – SE				
	-----	-----	-----	Maio de 2010: representantes da capital, Aracaju, mobilizam-se para a criação de um Museu da Imagem e do Som no Estado.
REGIÃO NORTE				
ACRE – AC				
	-----	-----	-----	-----
AMAPÁ – AP				
	-----	-----	7.Museu da Imagem e do Som do Amapá/capital Macapá/AP, criado em 2007.	10.Museu da Imagem e do Som do Amapá/capital Macapá/AP, criado em 2007.
AMAZONAS – AM				
	-----	7.Museu da Imagem e do Som do Amazonas/capital Manaus/AM, criado em 1999.	8. Museu da Imagem e do Som do Amazonas/capital Manaus/AM, criado em 1999.	11.Museu da Imagem e do Som do Amazonas/capital Manaus/AM, criado em 1999.
PARÁ – PA				
	3.Museu da Imagem e do Som do Pará/capital Belém/PA, criado em 1971.	8.Museu da Imagem e do Som do Pará/capital Belém/PA, criado em 1971.	9. Museu da Imagem e do Som do Pará/capital Belém/PA, criado em 1971.	12.Museu da Imagem e do Som do Pará/capital Belém/PA, criado em 1971.
RONDÔNIA-RO				
	-----	-----	10. Museu da Imagem e do Som de Cacoal/RO, criado em 1998.	13. Museu da Imagem e do Som de Cacoal/RO, criado em 1998.
RORAIMA – RR				
	-----	-----	-----	-----
TOCANTINS-TO				
	-----	-----	-----	Junho de 2008: é apresentado projeto na Câmara Municipal de Palmas, para a criação do MIS Tocantins.

REGIÃO/ ESTADO	GUIA USP 2000	I FORUM MISES 2009	CADASTRO IBRAM 2010	LEVANTAMENTO DA AUTORA 2010
	10 MISEs	33 MISEs	32 MISEs	44 MISEs
				2010: Agência Memória do Tocantins, entidade particular, mantém blog em defesa da criação do MIS Tocantins.
REGIÃO SUL				
PARANÁ – PR				
	4. Museu da Imagem e do Som de Cascavel/PR, criado em 1988.	9. Museu da Imagem e do Som de Cascavel/PR, criado em 1988.	11. Museu da Imagem e do Som de Cascavel/PR, criado em 1988.	14. Museu da Imagem e do Som de Cascavel/PR, criado em 1988.
	5. Museu da Imagem e do Som do Paraná/capital Curitiba/PR, criado em 1969.	10. Museu da Imagem e do Som do Paraná/capital Curitiba, criado em 1969.	12. Museu da Imagem e do Som do Paraná/capital Curitiba, criado em 1969.	15. Museu da Imagem e do Som do Paraná/capital Curitiba/PR, criado em 1969.
RIO GRANDE DO SUL – RS				
	-----	11. Museu da Comunicação Social Hipólito José da Costa/capital Porto Alegre/RS, criado em 1974.	13. Museu da Comunicação Social Hipólito José da Costa/capital Porto Alegre/RS, criado em 1974.	16. Museu da Comunicação Social Hipólito José da Costa/capital Porto Alegre/RS, criado em 1974.
	-----	-----	14. Associação da Imagem e do Som de Porto Alegre/RS, criada em 1997.	17. Associação da Imagem e do Som de Porto Alegre/RS, criada em 1997.
SANTA CATARINA				
	-----	12. Museu da Imagem e do Som de Santa Catarina/capital Florianópolis/SC, criado em 1998.	15. Museu da Imagem e do Som de Santa Catarina/capital Florianópolis/SC, criado em 1998.	18. Museu da Imagem e do Som de Santa Catarina/capital Florianópolis/SC, criado em 1998.
				19. Museu da Imagem e do Som de Lages/SC, criado em 2010.
REGIÃO SUDESTE				
ESPÍRITO SANTO				
	-----	13. Museu da Imagem e do Som de São Mateus/ES, criado em 2002.	16. Museu da Imagem e do Som de São Mateus/ES, criado em 2002.	20. Museu da Imagem e do Som de São Mateus/ES, criado em 2002.
MINAS GERAIS MG				
	-----	14. Centro de Referência Audiovisual – CRAV/capital Belo Horizonte/MG, criado em 1992.	17. Centro de Referência Audiovisual – CRAV/capital Belo Horizonte/MG, criado em 1992.	21. Centro de Referência Audiovisual – CRAV/capital Belo Horizonte/MG, criado em 1992.
	-----	15. Museu da Imagem e do Som de Araxá/MG, criado em 2001.	18. Museu da Imagem e do Som de Araxá/MG, criado em 2001.	22. Museu da Imagem e do Som de Araxá/MG, criado em 2001.
	-----	-----	19. Museu da Imagem e Memória de Congonhas/MG, criado 2001	23. Museu da Imagem e Memória de Congonhas/MG, criado em 2001.
	-----	16. Museu da Imagem e do Som de Juiz de Fora/MG, criado em 1976.	-----	24. Museu da Imagem e do Som de Juiz de Fora/MG, criado em 1976.
	-----	-----	20. Museu Histórico, Documental, Fotográfico e do Som de Pará de Minas/MG, criado em 1984.	25. Museu Histórico, Documental, Fotográfico e do Som de Pará de Minas/MG, criado em 1984.
	-----	17. Museu Municipal de Varginha – Sala da Imagem e Som/MG, criado em 2000.	21. Museu Municipal de Varginha – Sala da Imagem e Som/MG, criado em 2000.	26. Museu Municipal de Varginha – Sala da Imagem e Som/MG, criado em 2000.
RIO DE JANEIRO				
	-----	18. Museu da Imagem e do Som de Resende/cidade do Rio de Janeiro/RJ, criado em 1990.	-----	27. Museu da Imagem e do Som de Resende/cidade do Rio de Janeiro/RJ, criado em 1990.

REGIÃO/ ESTADO	GUIA USP 2000	I FORUM MISES 2009	CADASTRO IBRAM 2010	LEVANTAMENTO DA AUTORA 2010
	10 MISEs	33 MISEs	32 MISEs	44 MISEs
		19. Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro/capital do Rio de Janeiro/RJ, criado em 1965.	22. Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro/capital do Rio de Janeiro/RJ, criado em 1965.	28. Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro/capital do Rio de Janeiro/RJ, criado em 1965.
SÃO PAULO – SP				
	-----	20. Museu da Imagem e do Som de Araraquara/SP, criado em 2007.	-----	29. Museu da Imagem e do Som de Araraquara/SP, criado em 2007.
				30. Museu da Imagem e do Som de Bauru/SP, criado em 1993.
	6. Museu da Imagem e do Som de Campinas/SP, criado em 1975.	21. Museu da Imagem e do Som de Campinas/SP, criado em 1975.	23. Museu da Imagem e do Som de Campinas/SP, criado em 1975.	31. Museu da Imagem e do Som de Campinas/SP, criado em 1975.
	-----	22. Museu da História, Imagem e Som de Campos do Jordão/SP, criado em [20--].	24. Museu da História, Imagem e Som de Campos do Jordão/SP, criado em [20--].	32. Museu da História, Imagem e Som de Campos do Jordão/SP, criado em [20--].
	-----	23. Museu da Imagem e do Som de Catanduva/SP, criado em [20--].	-----	33. Museu da Imagem e do Som de Catanduva/SP, criado em [20--].
			25. Museu da Imagem e do Som de Cristais Paulista/SP, criado em 1998	34. Museu da Imagem e do Som de Cristais Paulista/SP, criado em 1998
	7. Museu da Imagem e do Som de Franca/SP, criado em 1992.	24. Museu da Imagem e do Som de Franca/SP, criado em 1992.	-----	35. Museu da Imagem e do Som de Franca/SP, criado em 1992.
	-----	25. Museu da Imagem e do Som de Itapetininga/SP, criado em 1997.	-----	36. Museu da Imagem e do Som de Itapetininga/SP, criado em 1997.
	-----	26. Museu da Imagem e do Som de Ribeirão Preto/SP, criado em 1978.	26. Museu da Imagem e do Som de Ribeirão Preto/SP, criado em 1978.	37. Museu da Imagem e do Som de Ribeirão Preto/SP, criado em 1978.
	-----	27. Museu da Imagem e do Som de Santos/SP, criado em 1996.	27. Museu da Imagem e do Som de Santos/SP, criado em 1996.	38. Museu da Imagem e do Som de Santos/SP, criado em 1996.
	8. Museu da Imagem e do Som de São Paulo/capital São Paulo/SP, criado em 1970.	28. Museu da Imagem e do Som de São Paulo/capital São Paulo/SP, criado em 1970.	28. Museu da Imagem e do Som de São Paulo/capital São Paulo/SP, criado em 1970	39. Museu da Imagem e do Som de São Paulo/capital São Paulo/SP, criado em 1970.
	-----	29. Museu da Imagem e do Som de Sorocaba/SP, criado em [200-].	-----	40. Museu da Imagem e do Som de Sorocaba/SP, criado em [200-].
	9. Museu da Imagem e do Som de Taubaté/SP, criado em 1993.	30. Museu da Imagem e do Som de Taubaté/SP, criado em 1993.	29. Museu da Imagem e do Som de Taubaté/SP, criado em 1993	41. Museu da Imagem e do Som de Taubaté/SP, criado em 1993.
REGIÃO CENTRO-OESTE				
DISTRITO FEDERAL				
	-----	-----	-----	-----
GOIÁS				
	-----	31. Museu da Imagem e do Som de Goiás/capital Goiânia/GO, criado em 1988.	30. Museu da Imagem e do Som de Goiás/capital Goiânia/GO, criado em 1988.	42. Museu da Imagem e do Som de Goiás/capital Goiânia/GO, criado em 1988.
MATO GROSSO				
	-----	32. Museu da Imagem e do Som de Cuiabá/capital Cuiabá/MT, criado em 1991.	31. Museu da Imagem e do Som de Cuiabá/capital Cuiabá/MT, criado em 1991.	43. Museu da Imagem e do Som de Cuiabá/capital Cuiabá/MT, criado em 1991.
MATO GROSSO DO SUL				

REGIÃO/ ESTADO	GUIA USP 2000	I FORUM MISES 2009	CADASTRO IBRAM 2010	LEVANTAMENTO DA AUTORA 2010
	10 MISEs	33 MISEs	32 MISEs	44 MISEs
	10. Museu da Imagem e do Som de Mato Grosso do Sul/capital Campo Grande/MS, criado em 1997.	33. Museu da Imagem e do Som de Mato Grosso do Sul/capital Campo Grande/MS, criado em 1997.	32. Museu da Imagem e do Som de Mato Grosso do Sul/capital Campo Grande/MS, criado em 1997.	44. Museu da Imagem e do Som de Mato Grosso do Sul/capital Campo Grande/MS, criado em 1997.

As instituições consideradas objeto de estudo

A partir das fontes de pesquisa foram consideradas objeto de estudo desta tese as instituições com as seguintes características:

- a) as instituições denominadas oficialmente **Museu da Imagem e do Som**, e as que não possuem esta denominação mas que têm sob sua guarda acervos audiovisuais, cadastradas em uma das três fontes de consulta, quais sejam, o Guia de Museus Brasileiros da USP, o Cadastro do IBRAM ou o I Fórum Brasileiro de Museus da Imagem;
- b) os museus que tem a denominação **Museu da Imagem e do Som** acrescida de nomes próprios de pessoas ou instituições, tais como: o Museu da Imagem e do Som da cidade de Iguatu, no Estado do Ceará, que se denomina Museu Iguatense da Imagem e do Som Francisco Alcântara Nogueira; o Museu da Imagem e do Som da cidade de Ribeirão Preto, Estado de São Paulo, que se denomina Museu da Imagem e do Som José da Silva Bueno; o Museu da Imagem e do Som da cidade de Catanduva, Estado de São Paulo, que se denomina Museu da Imagem e do Som Júlio João Trida; o Museu da Imagem e do Som da cidade de Sorocaba, Estado de São Paulo, que se denomina Museu da Imagem e do Som Maestro José Tescari;
- c) os museus e instituições museológicas que tem na sua denominação oficial as palavras **imagem, som, audiovisual**, ou, ainda, as palavras agrupadas **imagem e memória, memória audiovisual**, acrescidas de outras denominações, e que estejam cadastrados em uma das três fontes oficiais – o Guia/USP, o Cadastro do IBRAM ou o I Fórum Brasileiro de Museus da Imagem e do Som -, tais como, as cinco instituições: o Museu da Memória Audiovisual do Maranhão, na cidade de São Luís, capital do Estado do Maranhão; a Associação da Imagem e do Som de Porto Alegre, na capital do Rio Grande do Sul; o Museu da Imagem e da Memória de Congonhas, na cidade de Congonhas, Estado de Minas Gerais; o Museu da História, Imagem e

Som de Campos do Jordão, na cidade de Campos do Jordão, Estado de São Paulo; e o Museu Histórico, Documental, Fotográfico e do Som de Pará de Minas, Estado de Minas Gerais.

Nesse raciocínio, 44 instituições foram consideradas objeto de estudo, conforme discriminadas no quadro abaixo:

Quadro 3. As instituições consideradas Objeto de Estudo. Fonte: Pesquisa da Autora.

REGIÃO/ ESTADO	INSTITUIÇÕES CONSIDERADAS OBJETO DE ESTUDO
	44 MISEs
REGIÃO NORDESTE	
ALAGOAS – AL	1. Museu da Imagem e do Som de Alagoas
CEARÁ – CE	2. Museu da Imagem e do Som do Ceará
	3. Museu da Imagem e do Som de Cruz/CE
	4. Museu Iguatuense da Imagem e do Som Francisco Alcântara Nogueira/cidade de Iguatu/CE
	5. Museu da Imagem e do Som de Limoeiro do Norte/CE
MARANHÃO – MA	6. Museu da Memória Audiovisual do Maranhão/capital São Luís
PARAÍBA – PB	7. Museu da Imagem e do Som do Conselho Regional de Medicina da Paraíba
PERNAMBUCO-PE	8. Museu da Imagem e do Som Pernambuco
PIAUI – PI	9. Museu da Imagem e do Som do Piauí
REGIÃO NORTE	
AMAPÁ – AP	10. Museu da Imagem e do Som do Amapá
AMAZONAS – AM	11. Museu da Imagem e do Som do Amazonas
PARÁ – PA	12. Museu da Imagem e do Som do Pará
RONDÔNIA-RO	13. Museu da Imagem e do Som de Cacoal/RO
REGIÃO SUL	
PARANÁ – PR	14. Museu da Imagem e do Som de Cascavel/PR
	15. Museu da Imagem e do Som do Paraná
RIO GRANDE DO SUL – RS	16. Museu da Comunicação Social Hipólito José da Costa
	17. Associação da Imagem e do Som de Porto Alegre/RS.
SANTA CATARINA– SC	18. Museu da Imagem e do Som de Santa Catarina
	19. Museu da Imagem e do Som de Lages/SC.
REGIÃO SUDESTE	
ESPÍRITO SANTO – ES	20. Museu da Imagem e do Som de São Mateus/ES
MINAS GERAIS MG	21. Centro de Referência Audiovisual – CRAV/Belo Horizonte/MG
	22. Museu da Imagem e do Som de Araxá/MG
	23. Museu da Imagem e Memória de Congonhas/MG

REGIÃO/ ESTADO	INSTITUIÇÕES CONSIDERADAS OBJETO DE ESTUDO
	24. Museu da Imagem e do Som de Juiz de Fora/MG
	25. Museu Histórico, Documental, Fotográfico e do Som de Pará de Minas/MG
	26. Museu Municipal de Varginha - Sala da Imagem e Som/MG
RIO DE JANEIRO – RJ	
	27. Museu da Imagem e do Som de Resende/RJ
	28. Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro
SÃO PAULO – SP	
	29. Museu da Imagem e do Som de Araraquara/SP
	30. Museu da Imagem e do Som de Bauru/SP
	31. Museu da Imagem e do Som de Campinas/SP
	32. Museu da História, Imagem e Som de Campos do Jordão/SP
	33. Museu da Imagem e do Som Júlio João Trida/cidade de Catanduva/SP
	34. Museu da Imagem e do Som de Cristais Paulista/SP
	35. Museu da Imagem e do Som de Franca/SP
	36. Museu da Imagem e do Som de Itapetininga/SP
	37. Museu da Imagem e do Som José da Silva Bueno/ cidade de Ribeirão Preto/SP
	38. Museu da Imagem e do Som de Santos/SP
	39. Museu da Imagem e do Som de São Paulo
	40. Museu da Imagem e do Som Maestro José Tescari/cidade de Sorocaba/SP
	41. Museu da Imagem e do Som de Taubaté/SP
REGIÃO CENTRO-OESTE	
GOIÁS	
	42. Museu da Imagem e do Som de Goiás
MATO GROSSO – MT	
	43. Museu da Imagem e do Som de Cuiabá/MT
MATO GROSSO DO SUL – MS	
	44. Museu da Imagem e do Som de Mato Grosso do Sul

As Fontes e Referências Teóricas

A tese **Museus da Imagem e do Som: o desafio do processo de musealização dos acervos audiovisuais no Brasil** foi dividida em cinco capítulos: Capítulo 1: Reflexões sobre o Patrimônio Cultural; Capítulo 2: A Musealização do Patrimônio Cultural pela Museologia Contemporânea; Capítulo 3: Os Museus da Imagem e do Som no Contexto da Política Cultural Brasileira; Capítulo 4: O Perfil dos Museus da Imagem e do Som do Brasil; Capítulo 5: Os Museus da Imagem e do Som do Rio de Janeiro e de Goiás; e Conclusão.

Os capítulos foram fundamentados a partir dos seguintes referenciais teóricos:

- a) conceitos de patrimônio cultural, incluindo as reflexões sobre memória coletiva e patrimônio imaterial;
- b) conceitos sobre museologia, Nova Museologia/Sociomuseologia;
- c) conceitos sobre musealização do patrimônio cultural.

O capítulo 1: Reflexões sobre o Patrimônio Cultural apresenta os conceitos de patrimônio, memória e poder e contextualiza os novos patrimônios, dentre eles, o patrimônio imaterial no Brasil, em Portugal e nos museus - musealiza-se não somente os monumentos, os artefatos, mas as crenças, as manifestações artísticas e populares, a memória.

A primeira parte do capítulo 1, que aborda as questões do patrimônio cultural, memória de poder, teve como fio condutor o pensamento dos seguintes autores: os franceses, historiador Jacques Le Goff (1994),²⁷ e o filósofo Michael Foucault (1979),²⁸ o sociólogo austríaco Michael Pollak (1989),²⁹ o antropólogo argentino Nestor Garcia Canclini (1990),³⁰ os museólogos brasileiros Mário Chagas (2002),³¹ Maria Célia Teixeira Moura Santos (1993)³² e Mário Moutinho (1994),³³ e a historiadora carioca, Cláudia Mesquita Dias (2003).

²⁷ Jacques Le Goff. 1924. É historiador francês. Publicou estudos que renovaram a pesquisa histórica, sobre mentalidade e antropologia da Idade Média. Integrante do Movimento Historiográfico École des Annales. Dirigiu os estudos ligados à Nova História, como a coletânea *Faire de l'histoire* em 1977 e o *Dictionnaire de la Nouvelle Histoire*, em 1978. Nos anos 1980, trabalhou na biografia de São Luís, publicada em 1996. Fonte: História e Memória - Jacques Le Goff. Acedido a 20 de maio, 2010 em <http://pt.scribd.com/doc/8757274/Historia-e-Memoria-Jacques-Le-Goff>.

²⁸ Michel Foucault. 1926 -1984. Filósofo, ficou conhecido pelas críticas às instituições sociais, especialmente à psiquiatria, à medicina, às prisões, e por suas idéias sobre a evolução da história da sexualidade, as teorias relativas à energia e à relação entre poder e conhecimento. Em 1961, conclui a tese *História da Loucura na Idade Clássica*. Filho de médico, e interessado na epistemologia da medicina publicou *Nascimento da clínica: uma arqueologia do saber médico*, Raymond Roussel e *Doença e Psicologia Mental*. Em 1966 publicou *As Palavras e as Coisas*. Em 1968, publicou *A arqueologia do Saber*, como uma resposta a seus críticos. Em 25 de junho de 1984, em função de complicadores provocados pela AIDS, morreu aos 57 anos. Fonte: Biografias. Uol Educação. Acedido a 12 de junho, 2011, em [UolEducação/Biografiashttp://educacao.uol.com.br/biografias/ult1789u720.jhtm](http://educacao.uol.com.br/biografias/ult1789u720.jhtm).

²⁹ Michael Pollak. [1948-1992]. Foi pesquisador do Centro Nacional de Pesquisas Científicas. Dedicou-se à análise da identidade social em situação extrema. Atuou em pesquisas sobre as condições de vida nos campos de concentração e sobre o estilo de vida dos homossexuais. Em 1985, publicou na França, a primeira investigação sobre a AIDS, doença responsável pela sua morte em 1992. Fonte: Estação Liberdade. Acedido a 20 de maio, 2010 em <http://www.estacaoliberalidade.com.br/autores/pollak.htm>.

³⁰ Nestor Garcia Canclini. [1939]. Doutor pela Universidade Nacional de La Plata. Desde 1990, é professor e pesquisador da Universidade Autônoma Metropolitana Iztapalapa, onde dirige o Programa de Estudos Culturais. Fonte: Editora Universidade de São Paulo. Acedido a 23 de junho, 2011 em <http://www.edusp.com.br/institucional.asp>.

³¹ Mário de Souza Chagas. Graduação em Museologia pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro [1979] e Licenciatura em Ciências pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro [UERJ] [1980], mestrado em Memória Social pela UFRJ [1997] e doutorado em Ciências Sociais pela UERJ [2003]. É professor adjunto da UFRJ, Diretor do Departamento de Processos Museais do Instituto Brasileiro de Museus [DEPMUS/IBRAM], membro do conselho consultivo da Universidade Comunitária Regional de Chapecó, professor convidado da Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, em Lisboa. Fonte: Currículo do Sistema de Currículos Lattes. Acedido a 20 de novembro, 2010 em <http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/busca.do>.

³² Maria Célia Teixeira Moura Santos - Possui graduação em Museologia pela Universidade Federal da Bahia [1973], mestrado em Educação pela Universidade Federal da Bahia [1981] e doutorado em Educação pela Universidade Federal da Bahia [1995]. É Consultora das áreas da museologia e da pedagogia, professora da Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, conselheira no Conselho Internacional de Museus-ICOM/BR, coordenadora do Eixo 3 da Política Nacional de Museus do Ministério da Cultura, conselheira da Associação Brasileira de Ecomuseus e Museus Comunitários e membro da Associação Brasileira de Museologia. É Diretora de Museus do Instituto do Patrimônio Arístico e Cultural do Estado da Bahia. Fonte: Plataforma Lattes. Acedido a 9 de maio, 2010 em <http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/busca.do>.

Os estudos de Le Goff (1994) foram importantes porque descrevem a trajetória do conceito de memória através do tempo. Na cronologia da memória, ele analisa o momento das grandes transformações no processo de preservação da memória coletiva provocadas pela Revolução Francesa, ressaltando os discursos do poder e da manipulação da memória coletiva e, nesse processo, o nascimento das instituições de preservação, incluindo os museus, como espaços representativos.

Mas o que é o poder? Para o entendimento do conceito de poder, suas especificidades e técnicas, recorreremos ao pensamento do filósofo francês Michael Foucault (1979), e traçamos um paralelo entre Pollak (1989), Foucault (1979) e Chagas (2002). Os estudos de Chagas (2002), sobre memória e poder contribuíram para o entendimento de que os museus são os locais onde o poder repercute. Nesse contexto, buscamos as análises de Dias (2003), sobre o enquadramento da memória e sobre os aspectos do poder que envolveram a criação do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro.

Ainda no contexto do poder e da memória, os estudos de Michael Pollak (1989), contribuíram para o alargamento da noção de democratização da memória coletiva, através de suas considerações sobre as memórias subterrâneas individuais e a importância da técnica da história oral para o registro da memória dos excluídos e marginalizados.

As reflexões sobre patrimônio cultural e os novos patrimônios foram referenciadas pela historiadora francesa Françoise Choay (2006),³⁴ Canclini (1990), Moutinho (1994), e Santos, (1993). Os estudos de Canclini (1990), analisam o patrimônio considerando:

“(...) o desenvolvimento urbano, a mercantilização, as indústrias culturais e o turismo como contextos que devemos aceitar por serem as condições em que hoje os bens históricos existem, mas também porque contribuem para repensar o que devemos entender por patrimônio histórico e por identidade nacional.” (Canclini, 1990, p. 95).

Para o autor, o patrimônio é resultado de uma construção do imaginário nacional, ou seja, mesmo considerando os suportes concretos – monumentos, desenho urbanístico e outros

³³ Mário Moutinho. Possui graduação em Arquitetura/Urbanismo - Ecole Nationale Supérieure Des Beaux Arts Paris [1972] e Doutorado em Antropologia Cultural - Universidade de Paris VII Jussieu [1978]. Atualmente é Reitor da Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias e Assessor Principal no Museu Nacional de História Natural de Lisboa. É presidente do Conselho Científico da Unidade de Estudo e Investigação em Ciências Sociais Aplicadas ID 462 – reconhecida pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia [FCT]. Fonte: Portal DeGóis. Plataforma Nacional de Ciência e Tecnologia. Acedido a 10 de maio, 2010, em <http://www.degois.pt/visualizador/curriculum.jsp?key=7873152942076524>.

³⁴ Françoise Choay. Filósofa e historiadora das teorias e formas urbanas e arquitetônicas e professora de urbanismo, arte e arquitetura na Université de Paris VIII. Nos anos 1950 colaborou nas revistas *L'Observateur*, *L'OEil* e *Art de France*. Nos anos 1960 dirigiu a secção parisiense da *Art international*. Da década de 1970 até hoje, publicou diversos estudos sobre arquitetura e urbanismo. Fonte: Wook autores realizadores. Acedido a 3 de março, 2012 em <http://www.wook.pt/authors/detail/id/26000>.

bens físicos, o patrimônio também abarca a experiência vivida através das linguagens, conhecimentos, tradições imateriais, dentre outros.

Portanto, muito antes das legislações internacionais e nacionais considerarem os bens culturais de natureza imaterial como patrimônio, os estudiosos, como Canclini (1990), já os reconheciam como patrimônio.

A obra de Choay (2006), possibilitou a compreensão do patrimônio dos pontos de vista arquitetônico, histórico e artístico e a evolução desses conceitos no decorrer de cinco séculos. Os estudos de Moutinho (1994), e M. C. T. M. Santos (1993), contribuíram para a compreensão da evolução histórica e do olhar contemporâneo para o patrimônio sob a perspectiva da sociomuseologia.

Moutinho (1994) analisa o alargamento da noção de patrimônio e a consequente redefinição do objeto museológico, a ideia de participação da comunidade na definição e gestão das práticas museológicas, a museologia como fator de desenvolvimento e as questões de interdisciplinaridade.

Nesse contexto, a musealização do patrimônio constitui-se através de processos que estimulam o conhecimento, a emoção, os sentidos e a memória de quem com ele é confrontado. O discurso do museu se liberta das amarras das coleções em favor do entendimento das pessoas que as envolvem e dos espaços que as abrigam.

Os estudos de M. C. T. M. Santos (1993), foram importantes para a orientação da tese no sentido do novo olhar museológico, dos conceitos de museu, museologia, patrimônio e a relação do museu com a sociedade. De sujeito contemplativo e passivo diante das coleções intocáveis, o visitante do museu contemporâneo é instigado a definir, junto com a instituição, o que preservar e como preservar, num processo dialógico permanente.

As reflexões sobre patrimônio imaterial foram referenciadas pelos autores brasileiros: arquiteta Márcia Sant'Anna (2003),³⁵ consultoras do Ministério da Cultura do Brasil, Maria Cecília Londres Fonseca (2008),³⁶ Maria Laura Viveiros de Castro (2008),³⁷ e a

³⁵ Marcia Sant'anna. Arquiteta, professora da UFBA, ex-diretora de Patrimônio Imaterial do IPHAN. Foi coordenadora do Grupo de Trabalho Patrimônio Imaterial, criado pelo Ministério da Cultura em 1998. Fonte: Abreu, R., & Chagas, M. (orgs.). (2003). *Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos*. Rio de Janeiro: DP&A.

³⁶ Maria Cecília Londres Fonseca. Licenciada em Letras pela PUC-RJ, Mestre em Teoria da Literatura pela UFRJ e Doutora em Sociologia pela UnB. Foi membro do Grupo de Trabalho do Patrimônio Imaterial [1998-2000] e Representante do Brasil nas reuniões de peritos internacionais, na UNESCO para a elaboração da Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial [2002-2003]. Fonte: IHGB-Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. Acedido a 4 de outubro, 2011 em <http://www.ihgb.org.br/dicbio.php?id=00034>.

³⁷ Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti. Professora do Departamento de Antropologia Cultural e do Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais (IFCS) da UFRJ. Participa da coordenação do Laboratório de Análise Simbólica e coordena o Núcleo de Estudos Ritual,

museóloga Judite Primo (2007).³⁸ E pelos autores portugueses: a museóloga Celina Bárbaro Pinto (2009),³⁹ e o historiador Sérgio Lira (2005),⁴⁰ que estudaram essa categoria de patrimônio, suas características e as legislações construídas pelos governos de Portugal e do Brasil.

Sobre a questão do patrimônio imaterial, os estudos de Pinto (2009), contribuíram para a construção da tese, através da pesquisa histórica sobre o tema e da análise sobre essa nova categoria de patrimônio que, embora seja pouco explorada nos museus, é reconhecida internacionalmente pela UNESCO desde 2003, através da **Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial**.

A contribuição de Lira (2005) foi importante para o alargamento da noção dos bens tangíveis e intangíveis na constituição do patrimônio. De acordo com o autor, os museus clássicos consideravam a existência somente dos bens tangíveis. As informações sobre os bens intangíveis eram negligenciadas e inexistentes do ponto de vista museológico.

Outra contribuição importante do estudo de Lira (2005), diz respeito à análise dos suportes que abrigam os acervos do patrimônio imaterial. Esses suportes passam a ser incluídos como acervos museológicos “sem materialidade própria, mas usando a materialidade dos suportes que os permitem conservar, este patrimônio imaterial ganhou, na última década, uma proeminência e uma premência em termos museológicos e museográficos extrema.” (Lira, 2005, p.1).

Lira (2005) alerta para a importância da criação de novos procedimentos de conservação para atender aos novos acervos. “tais questões acompanham alterações tecnológicas significativas: há poucos anos ainda se aconselhava, por exemplo, o registo audio em fita magnética (usando gravadores profissionais Marantz...). Os museus, tendo

etnografia e sociabilidades urbanas. Fonte: Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti|Professora Antropologia IFCS/UFRJ. Acedido a 05 de outubro, 2011 em <http://www.lauracavalcanti.com.br/curriculo.asp>.

³⁸ Judite Primo. Doutora em Educação pela Universidade Portucalense Infante D. Henrique [2007], Mestre em Museologia pela Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias [2000]. Possui graduação em Museologia pela UFBA [1996]. É Diretora do Doutorado e do Mestrado em Museologia na ULHT, docente em Museologia e Patrimônio e membro do Conselho de Redação dos Cadernos de Sociomuseologia. Fonte: Currículo do Sistema de Currículos Lattes (Judite Primo). <http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/busca.do>.

³⁹ Celina Barbaro Pinto. É licenciada em Antropologia pela UTAD [Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro]; Mestre em Museologia pela ULHT; Técnica Superior no Museu da Terra de Miranda [Miranda do Douro]. Fonte: Museologia. Porto. Acedido a 20 de novembro, 2011 em <http://museologiaporto.ning.com/profile/CelinaBarbaroPinto>.

⁴⁰ Sérgio Lira. É licenciado em História [F.L.U.P.] – 1986; Mestre em História Medieval [F.L.U.P.] – 1993; PhD em Museum Studies [U. Leicester – U.K.] – 2002 e Professor Associado da Universidade Fernando Pessoa [UFP]. Fonte: Universidade Fernando Pessoa. Acedido a 20 de maio, 2011 em <http://www2.ufp.pt/~slira/CV.htm> <http://www.ufp.pt/>.

adoptado este novo tipo de património, precisam em absoluto de acompanhar essas alterações tecnológicas.“ (Lira, 2005, p.1)

Os estudos de Primo (2007), sobre os museus portugueses também fundamentaram a base teórica para redação deste capítulo. Ao traçar um panorama da museologia e das políticas culturais em Portugal, Primo (2007), identifica os períodos mais significativos de reflexão da comunidade museológica portuguesa e faz um relato mais aprofundado das transformações ocorridas nessa área no século XX, incluindo, nesse contexto, a política de preservação do património imaterial.

O estudo da arquiteta Marcia Sant’Anna (2003), sobre o património imaterial brasileiro foi importante para subsidiar a tese na redação de uma cronologia histórica. A autora analisa a construção dos marcos legais de preservação no período de 1930 até o ano de 2000, quando o governo brasileiro instituiu o Registro dos Bens Culturais de Natureza Imaterial e criou o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial [PNPI].

Outra referência teórica utilizada foi a publicação **O Registro do Patrimônio Imaterial, Dossiê Final das Atividades da Comissão e do Grupo de Trabalho Patrimônio Imaterial** criados em 1998 pelo Ministério da Cultura do Brasil. Os estudos da Comissão e do Grupo de Trabalho foram a base para a elaboração do decreto 3.551/2000, que instituiu no Brasil o **Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial** e o **Programa Nacional do Patrimônio Imaterial**.

A nova legislação brasileira sobre património imaterial foi trabalhada porque embora não faça referência específica aos museus da imagem e do som como espaços de guarda e difusão desse património fortalece as discussões sobre o papel dos MISes, ao reconhecer a existência dos bens imateriais e regulamentar os meios do seu registro, guarda e institucionalização.

Apesar de a legislação ter sido criada há apenas dez anos, o que se constata é que será preciso aprofundar o diálogo entre os museus da imagem e do som e as instituições federais e estaduais, de forma que busquem a construção de conhecimento conjunto nessa área e que transformem os MISes em espaços reconhecidos de preservação do património imaterial brasileiro.

O Capítulo 2: A Musealização do Patrimônio Cultural pela Museologia Contemporânea apresenta um panorama das transformações ocorridas na sociedade, e, conseqüentemente, nos conceitos de património, museologia e museus. Para a sistematização das reflexões sobre a museologia contemporânea, dividimos esse capítulo em itens que

reúnem estudos sobre o fazer científico, o fato museológico, a museologia e a metodologia, o movimento da Nova Museologia e os processos museológicos e exemplos de experiências da museologia fora dos museus.

Iniciamos a reflexão apresentando o percurso histórico de construção do conhecimento no campo da museologia. Um dos fios condutores é o estudo de Mensch⁴¹ (1994), que reuniu em cinco categorias os autores que se dedicaram aos conceitos do objeto de estudo da museologia. Analisamos ainda os fundamentos da teoria para a museologia a partir dos estudos delineados pelo Comitê Internacional para a Museologia [ICOFOM] produzidos a partir dos anos 1980 e reunidos por M. C. T. M. Santos (1996b), por Bruno (2008b), e por Cerávolo⁴² (2004), tais como, Tomislav Sola,⁴³ Adam Schaff,⁴⁴ Stransky⁴⁵ e Ana Gregorová.⁴⁶

As análises de M. C. T. M. Santos (1996b) e (1999d) sobre os processos metodológicos da museologia, e de Bruno (2006), (2008a), e Duarte (2008) sobre a produção científica brasileira nessa área também integram a reflexão. Nesse contexto, destacamos ainda as contribuições da museóloga paulista Waldisa Rússio reunidos no estudo de Bruno (2008b).

⁴¹Peter van Mensch. É professor de História Cultural na Academie Reinwardt [Amsterdam]. Obteve seu doutorado na Universidade de Zagreb, com base em uma tese sobre a teoria da museologia. Fonte: INCCA International Network for the Conservation of Contemporary Art. Acedido a 20 de maio, 2010 em <http://www.incca.org/cawc-programme/day-3/687-peter-van-mensch>.

⁴²Suely Moraes Cerávolo. Realiza pós-doutoramento no Museu Paulista/USP sob a supervisão da profa. Dra. Heloisa Barbuy. Graduada em História (UFBA). Mestre em Ciência da Informação e Documentação (USP). Doutora em Ciências da Comunicação (USP, 2004). Docente do Dpto de Museologia, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas/UFBA. Colaboradora no Programa de Pós-graduação em História Social, Linha Cultura e Sociedade FFCH/UFBA. Fonte: UFBA. Programa de Pós Graduação em História. Acedido a 3 de junho, 2012 em <http://www.ppgh.ufba.br/spip.php?article55>.

⁴³Tomislav Sola. 1948. É professor de Museologia da Universidade de Zagreb [Croácia]. É Ph.D. em Museologia pela Universidade de Ljubljana, Eslovénia [1985]. Atua como consultor em projetos de museus. Foi presidente do Comitê Nacional do ICOM-UNESCO e membro do Conselho de Administração do ICOFOM. Atualmente é membro do Conselho Editorial Consultivo da UNESCO. Fonte: The Best in Heritage. Acedido a 20 de maio, 2010 em <http://www.thebestinheritage.com/print.aspx?id=742&OriginalUrl=/about-us/tomislav-sola-biography/>.

⁴⁴Adam Schaff. 1913-2006. Filósofo marxista. Foi o único economista político e filósofo marxista que permaneceu vivo na Polônia após a Segunda Guerra. Em 1945, obteve o título em filosofia na Universidade de Moscou. Como todo teórico marxista, sofreu ataques ideológicos de diversos teóricos de outras correntes de pensamento existentes na Polônia na sua época. Fonte: Fonte do Saber. Acedido a 20 de maio, 2010 em <http://www.fontedosaber.com/a---d/adam-schaff.html>.

⁴⁵Zybnek Zbyslav Stránský. 1926. Formou-se pela Universidade Carolina de Praga, pelo Departamento de Filosofia e História. Em 1962, assumiu a cadeira de museologia da Faculdade de Filosofia da UJEP. Em 1965, preparou o programa de pós-graduação em museologia, do qual foi figura central. Desde 1979, ao lado de Jan Jelinek, é colaborador do ICOFOM. Fonte: UNIRIO – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Acedido a 20 de maio, 2010 em <http://www.unirio.br/cch/ppg-pmus/mestres.pdf>.

⁴⁶Anna Gregorová. Museóloga da antiga Checoslováquia. Definiu a Museologia como uma “nova disciplina científica que estuda relações específicas do homem com a realidade” - a partir das ideias de Z. Z. Stránský – cuja relação baseia-se nas coleções que documentam o desenvolvimento da sociedade. Para Gregorová o museu é a instituição onde esta relação acontece. Fonte: Revista Museologia e Patrimônio. Acedido a 20 de novembro, 2010 em revistamuseologiaepatrimonio.mast.br/index.php/ppgpmus.

Ainda no Capítulo 2, abordamos os encontros promovidos pelas instituições internacionais como ICOM e UNESCO; retomamos os documentos produzidos a partir da Mesa Redonda de Santiago, em 1972, o Ateliê Internacional e o Seminário de Quebec, em 1984 e os museólogos que tiveram participação decisiva nesse processo de alargamento da noção de museu, especialmente, George Henri Rivière,⁴⁷ Hugues de Varine (2000),⁴⁸ e Mário Moutinho (1994).

Destacamos as ações do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – [SPHAN] e de outras instituições brasileiras que investiram no estudo das ações de musealização do patrimônio cultural, tais como, o Centro Nacional de Referência Cultural [CNRC] e a Fundação Nacional Pró-Memória [FNPM], na década de 1970.

O Capítulo trata também das transformações ocorridas nas práticas museológicas. Nesse contexto, M. C. T. M. Santos (1999d) e Bruno (2006) sistematizam as ações museológicas a partir dos princípios da Nova Museologia alicerçados nos pressupostos básicos de Moutinho (1989), de reconhecimento das identidades e das culturas de todos os grupos humanos; de socialização da função de preservação; de interpretação da relação entre o homem e o meio ambiente e da influência da herança cultural e natural na identidade dos indivíduos e dos grupos sociais; e de ação comunicativa dos técnicos e grupos comunitários.

No contexto dessas transformações, incluímos os estudos do sociólogo francês Henry-Pierre Jeudy (1990),⁴⁹ e exemplos de práticas inovadoras de ecomuseus e de outras experiências da museologia fora dos museus, tais como, as realizadas na França, em Portugal e no Brasil.

O Capítulo 3: Os Museus da Imagem e do Som no Contexto da Política Cultural Brasileira contextualiza os Museus da Imagem e do Som na política cultural do Brasil. Descreve a trajetória histórica dos museus e analisa as transformações ocorridas na

⁴⁷ Georges Henri-Rivière. 1897-1985. Foi museólogo a partir dos anos 1930, criador do Musée des Arts et Traditions e de vários museus regionais, "museus de sociedade", e mais tarde dos "ecomuseus" provinciais franceses. No final dos anos 1940, foi diretor do ICOM (International Council of Museums), e, a partir de 1965, passou a ser conselheiro permanente. Fonte: Scientific Electronic Library Online [SciELO]. Acedido a 21 de maio, 2010 em http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0101-47142006000200010&script=sci_arttext.

⁴⁸ Hugues de Varine. Foi diretor do Conselho Internacional de Museus [ICOM] 1965-1974. Esteve ligado ao conjunto de práticas museológicas marcadas pela intervenção comunitária onde se destaca o Ecomuseu de 'Le Creusot' [1971-75]. Atualmente dirige uma associação de desenvolvimento local e é consultor internacional nessa mesma área. Fonte: No Mundo dos Museus. Acedido em 20 de maio, 2010 em <http://nomundodosmuseus.wordpress.com/2010/03/25/hugues-de-varine/>.

⁴⁹ Henri-Pierre Jeudy. É sociólogo do Centre National de la Recherche Scientifique [CNRS], do Laboratório de Antropologia das Instituições e das Organizações Sociais [LAIOS] e professor de estética na Escola de Arquitetura de Paris-Villemin. Autor de obras sobre o pânico, o medo, a catástrofe, as memórias coletivas e os patrimônios. Coordena, na França, equipe de pesquisa do projeto 'Territórios Urbanos e Políticas Culturais', desenvolvido em cooperação com a UFBA e a UFRJ. Fonte: Editora Sulina. Acedido a 20 de maio, 2010 em <http://www.editorasulina.com.br>.

museologia brasileira desde a criação da **Política Nacional de Museus** [PMN] em 2003, o crescimento dos cursos de graduação em museologia; o financiamento de projetos museológicos através de editais de empresas públicas e privadas e as consequências desse processo nos Museus da Imagem e do Som.

As fontes de consulta foram as publicações do IPHAN e do IBRAM sobre a Política Nacional de Museus; a análise da historiadora Cláudia Mesquita (2009), sobre o MIS do Rio de Janeiro no contexto político de seu nascimento em 1965, os depoimentos dos ex-conselheiros do MIS Rio, os estudos que tratam das políticas de preservação do patrimônio brasileiro realizados pelos autores Maria Célia Teixeira Moura Santos (1996b) e (2008), e Lia Calabre Azevedo (2005).

Esses autores apresentam análises de projetos de regulamentação do patrimônio desde o século XIX com as ações de proteção previstas na Constituição do Império, seguidas às ações de Gustavo Barroso⁵⁰, marcadas pelo sentimento nacionalista. As análises abordam também a década de 1930, quando a produção das políticas de preservação adquire características mais democráticas através das ideias de Mário de Andrade. E prosseguem apresentando o contexto das décadas de 1960 a 1980, quando o Estado assume o controle das manifestações culturais e os museus refletem esse perfil, apesar das reações contrárias de diversos setores da sociedade. E, finalmente, a Política Nacional de Museus [PNM] e os seus reflexos nos MISes.

O Capítulo 4: O Perfil dos Museus da Imagem e do Som do Brasil apresenta o histórico da criação dos Museus da Imagem e do Som, os dados quantitativos dos acervos e suas particularidades e as ações de musealização por eles desenvolvidas.

O número reduzido de estudos e publicações sobre esses dois museus dificultou a pesquisa e nos conduziu a trabalhar mais intensamente nas fontes documentais primárias, tais como, relatórios, correspondências - cartas, ofícios e diários -, decretos, planejamentos e planos orçamentários, no caso do MIS Goiás.

Ainda sobre o MIS Goiás, dois estudos acadêmicos foram pesquisados: a monografia **Museu da Imagem e do Som de Goiás: um olhar museológico sobre os acervos audiovisuais** por nós produzida no encerramento do Curso de Especialização em Museologia

⁵⁰ Gustavo Barroso. 1888-1959. Advogado, professor, político, contista, folclorista, cronista e romancista. Foi redator do Jornal do Ceará e do Jornal do Comércio, secretário do Interior e da Justiça do Ceará, deputado federal pelo Ceará [1915/1918], diretor do Museu Histórico Nacional e membro da Academia Brasileira de Letras. Publicou 128 livros, que abrangem história, folclore, ficção, biografias, memórias, política, arqueologia, museologia, economia, crítica e ensaios, além de dicionário e poesia. Fonte: Gustavo Barroso - Metapédia. Acedido a 20 de julho, 2010, em http://pt.metapedia.org/wiki/Gustavo_Barroso.

em 2001 e outra monografia apresentada à Faculdade Oswaldo Cruz em 2008 **O Museu da Imagem e do Som de Goiás na fronteira entre o analógico e o digital** de Shirley Lopes Gomes; além artigos científicos, ‘folders’ e catálogos.

No caso do MIS Rio de Janeiro, as fontes pesquisadas foram os estudos da historiadora Cláudia Mesquita reunidos no livro **Um museu para a Guanabara: Carlos Lacerda e a criação do Museu da Imagem e do Som (1960-1965)** (Mesquita, 2009), e no artigo **A trajetória de um “museu de fronteira”: a criação do Museu da Imagem e do Som e aspectos da identidade carioca (1960-1965)** (Mesquita, 2003). Utilizamos também a publicação de Ricardo Cravo Albin (2000), **Museu da Imagem e do Som - Rastros da Memória**, além de documentos, catálogos, ‘folders’, revistas e jornais.

As entrevistas gravadas pela autora com pioneiros, técnicos e gestores, além das transcrições de depoimentos integrantes dos acervos dos museus de São Paulo, Rio de Janeiro e Goiás foram também importantes fontes orais para a contextualização desses três museus nos diversos períodos da história.

Outras fontes consultadas foram o **Cadastro Nacional de Museus**, do Instituto Brasileiro de Museus [IBRAM]; as duas edições do **Guia dos Museus Brasileiros**, publicadas pela Universidade de São Paulo [USP]; e o **Relatório do I Fórum Brasileiro de Museus da Imagem e do Som**.

Pesquisamos também publicações eletrônicas e sítios na internet - quase a maioria dos MISEs possui páginas informativas e ilustradas que hoje se constituem num dos meios de comunicação entre esses museus e o público.

A redação do perfil dos MISEs foi ainda fundamentada pelas informações reunidas nos questionários aplicados e analisados pela autora em 2010, apresentados através de textos, gráficos e quadros.

No **Capítulo 4** foram abordados ainda os estudos sobre os suportes audiovisuais como instrumento de preservação do patrimônio imaterial. A necessidade estratégica do olhar museológico sobre esses acervos torna-se cada vez mais imperativa, especialmente neste século, tecnológico e virtual, em que a evolução e a criação de diferentes suportes/mídias para as gravações audiovisuais exigem rapidez na construção do conhecimento nessa área.

Se, de um lado, o acesso é democrático, dinâmico, em tempo real - os dados são disponibilizados nas redes, e, quanto mais circulam, mais indivíduos detêm a memória dessa informação -, de outro lado, a fragilidade dos suportes que registram e armazenam essas informações é uma ameaça para a preservação.

O Capítulo 5: Os Museus da Imagem e do Som do Rio de Janeiro e de Goiás trata dos museus selecionados para o estudo de caso – os MISes do Rio de Janeiro e de Goiás. Nesse capítulo, intensificamos o olhar observador, crítico e propositivo sobre os dois museus, analisando as ações de musealização por eles realizadas.

No caso do MIS Rio, foi feita uma descrição cronológica, abordando a criação do museu, o cenário político, a formação e a posterior extinção dos conselhos e as tentativas de reativá-los; e o **Programa Depoimentos para a Posteridade**. Nesse capítulo, também foram abordados o período efervescente vivido nas décadas de 1960 e 1970 desencadeado não somente pela atuação dos **Conselhos** e do **Programa Depoimentos para a Posteridade**, mas também, pelas outras ações de comunicação que movimentaram o museu, tais como, cursos e oficinas, mostras de cinema e os competitivos concursos de música popular brasileira [MPB], **Golfinho de Ouro** e **Estácio de Sá** que tinham repercussão nacional.

Nesse aspecto, foram fundamentais as fontes audiovisuais encontradas no acervo videográfico do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, especialmente as gravações da série Depoimentos para a Posteridade e do Seminário Memória MIS 30 anos⁵¹. Os depoimentos gravados com pioneiros do MIS Rio, dentre ex-diretores, ex-funcionários, ex-integrantes dos conselhos, além de estudiosos e admiradores do museu, revelaram peculiaridades de fatos históricos, e possibilitaram a visão das diferentes personalidades diante dos momentos compartilhados nas diversas fases daquele museu.

Outra fonte documental utilizada foi o arquivo pessoal do jornalista e pesquisador carioca Sérgio Cabral⁵². Membro fundador do Conselho de Música Popular Brasileira do MIS Rio de Janeiro, a relação de Cabral com o museu começou em 1965 e se intensificou nos anos de funcionamento dos conselhos. Estudioso da cultura carioca e da música popular brasileira e detentor de um dos maiores arquivos sobre o assunto, Sérgio Cabral dos Santos disponibilizou parte desse arquivo e nos concedeu entrevista sobre o envolvimento dele com o museu.

⁵¹ O **Seminário Memória MIS 30 Anos** integrou a série de projetos realizados no ano de 1995 em comemoração aos 30 anos de criação do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro. O Seminário consistiu na gravação em vídeo de ex-diretores, ex-funcionários e ex-conselheiros do MIS Rio. Fonte: Acervo Videográfico do MIS Rio.

⁵² Sérgio Cabral. Iniciou sua carreira profissional em 1957. Em 1961, começou a atuar como jornalista especializado em música popular, no Jornal do Brasil. Trabalhou como produtor de discos entre 1973 e 1981. Foi eleito vereador em 1982 e reeleito em 1988 e 1992. Em 1993, foi Conselheiro do Tribunal de Contas do Município do Rio de Janeiro. Publicou diversos livros sobre música popular brasileira. Em 2007, doou para o MIS Rio de Janeiro seu acervo pessoal, composto de sua biblioteca, mais de mil discos (vinis e 78 rpm), material de jornais e revistas, fotos e ainda suas crônicas sobre música popular brasileira. Diretor e roteirista dos musicais `Sassaricando: `E o Rio inventou a marchinha` e `É com esse que eu vou: o samba de carnaval na rua e no salão`. Fonte: Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Acedido a 21 de maio, 2010 em <http://www.dicionariompb.com.br/sergio-cabral/biografia>.

Outras entrevistas sobre o MIS Rio realizadas durante o processo de investigação foram com a ex-diretora do museu no período de 1987-1991 Maria Eugênia Stein⁵³; as museólogas Magaly Cabral⁵⁴, Eliane Vilela Antunes⁵⁵ e Marilza Simão Riça⁵⁶; o pesquisador Luiz Antonio de Almeida⁵⁷; a atual gerente de processamento de acervos do MIS Rio, Maria Thereza Kahl Fonseca,⁵⁸ e com a presidente do MIS Rio, Rosa Maria Barboza de Araújo⁵⁹.

Ainda sobre o MIS Rio, foram abordados aspectos do histórico da organização administrativa, tais como, a constituição jurídica e a transformação do Museu em Fundação, a aquisição da sede da Lapa e o funcionamento da instituição em dois espaços físicos distintos – um prédio na Praça XV e outro na Lapa, ambos no Centro Histórico do Rio de Janeiro; os projetos e as ações desenvolvidos e, finalmente, o projeto do Novo MIS Rio de Janeiro, que pretende unir inovação tecnológica e preservação do acervo histórico, num monumental espaço em fase de construção na praia de Copacabana, um dos locais mais estratégicos do ponto de vista simbólico e turístico do Rio de Janeiro.

O outro museu abordado no Capítulo 5 é o Museu da Imagem e do Som de Goiás. A análise sobre o museu goiano abrangeu a perspectiva histórica e cronológica, a constituição do acervo, o cenário político que marcou sua criação, os problemas

⁵³ Maria Eugênia Stein. É formada em Educação com especialização em Tecnologias de Informação e Comunicação. Dirigiu o Departamento de Produção do Centro de Tecnologias Educacionais da Secretaria de Educação e Cultura do Rio de Janeiro. Trabalhou na Rede Manchete de Televisão. Dirigiu o Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro. Coordenou a área de informação e memória da Academia Brasileira de Letras. Foi subsecretária de Cultura do Rio de Janeiro. É sócia fundadora e diretora de cultura e patrimônio do Instituto Cravo Albin de Música Popular Brasileira. Fonte: dados biográficos fornecidos por Maria Eugênia Stein em 16 de fevereiro, 2011.

⁵⁴ Magaly Cabral. Pedagoga, Museóloga, Mestre em Educação. Pedagoga, Museóloga, Mestre em Educação, Consultora em Educação em Museus. Coordenadora do CECA/ICOM – Brasil, Diretora do Museu da República/DEMU/IPHAN. Fonte: Revista Museu. Acedido a 20 de junho, 2010 em: <http://www.revistamuseu.com.br/equipe/equipe.asp>

⁵⁵ Eliane Vilela Antunes. Possui graduação em Museologia, pela Escola de Museologia da UFRJ [1999] e Licenciatura com habilitação em Artes, pela Universidade Cândido Mendes [2007]. Atualmente é coordenadora do Setor Textual do MIS Rio de Janeiro. Fonte: Entrevista concedida à autora em 06 de julho, 2011.

⁵⁶ Marilza Simão Riça. Possui graduação em Museologia pela UFRJ [1979]. Desde 1989 é responsável pelo acervo de fitas de áudio do MIS Rio de Janeiro. Fonte: Entrevista concedida à autora em 06 e 07 de julho, 2011.

⁵⁷ Luiz Antonio de Almeida. Analista de marketing e pesquisador da música brasileira. Em 2003, começou a trabalhar no MIS Rio de Janeiro. Desde agosto de 2007, é responsável pela Sala de Atendimento aos Pesquisadores do Museu [sede Lapa]. Fonte: Entrevista concedida à autora em 07 de julho, 2011.

⁵⁸ Maria Thereza Kahl Fonseca. Museóloga. Gerente de Acervos do MIS Rio de Janeiro. Foi responsável pelo inventário do acervo móvel ferroviário dos Estados do Espírito Santo e Rio de Janeiro no Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, IPHAN; dentre outros projetos. Fonte: Entrevista concedida à autora em 11 de fevereiro, 2011.

⁵⁹ Rosa Maria Barboza de Araújo. Doutora em História pela Universidade de Johns Hopkins, EUA; Mestre pela Universidade de Paris X-Nanterre. Chefe do Setor de História [1982-1993] e Diretora Executiva [1995-1999] da Fundação Casa de Rui Barbosa do Ministério da Cultura. Pesquisadora do CPDOC, do IUPERJ. Coautora dos musicais **Sassaricando: E o Rio inventou a marchinha e É com esse que eu vou: o samba de carnaval na rua e no salão**. É Presidente do MIS Rio de Janeiro. Fonte: Entrevista concedida à autora em 10 de outubro, 2011.

administrativos enfrentados em sua trajetória, desde as mudanças de espaço físico, a interrupção de suas atividades, em 1994, e, a reabertura, em 1997.

Sobre a constituição dos acervos, analisamos as doações iniciais efetuadas durante o processo de criação do museu, em 1988; as gravações do **Projeto Memória**, criado à semelhança do **Programa Depoimentos para a Posteridade** do MIS Rio. Além da gravação dos depoimentos de história oral, o MIS Goiás aperfeiçoou o Programa introduzindo os processos de edição e finalização dos depoimentos - no MIS Rio os depoimentos permanecem no original - para a exibição em programas culturais da emissora pública de televisão do Estado, a Televisão Brasil Central.

Além da produção de depoimentos, o acervo do MIS Goiás é constituído também de coleções fotográficas doadas por familiares de fotógrafos pioneiros de Goiânia; e de coleções fonográficas e videográficas, como as que foram doadas pelas Televisão e Rádio Brasil Central/AGECOM, instituição governamental responsável pelas ações de comunicação do Governo de Goiás.

A pesquisa no MIS Goiás abordou também a Comissão de Acervo, criada em 2009, e a importância de sua atuação para a definição da política de aquisição e de triagem de acervos. Outras fontes de pesquisa foram as entrevistas gravadas com o ex-secretário Kleber B. Adorno⁶⁰, que respondeu pela Secretaria de Cultura de Goiás entre 1988 a 1992, período de criação do MIS Goiás; com a museóloga Edna Luisa de Melo Taveira⁶¹, ex-superintendente de Museus de Goiás, também no período de criação do MIS; com o escritor Adovaldo Fernandes Sampaio⁶², superintendente de memória e patrimônio do Estado em 1988; e com a primeira diretora do MIS Maria Terezinha Campos Santana⁶³.

⁶⁰Kleber Branquinho Adorno. É escritor, poeta e político. Foi secretário estadual de Cultura de Goiás e deputado estadual. Começou sua vida pública como escritor. Trabalhou como piloto civil, advogado, professor universitário, filósofo, articulista e político. Fundou e presidiu o Grupo dos Escritores Novos [GEN]. Foi presidente da União Brasileira de Escritores - Seção Goiás [UBE-GO] por 2 mandatos. Atualmente, é secretário municipal de Cultura de Goiânia. Fonte: Entrevista concedida à autora em 12 de abril, 2011.

⁶¹Edna Luisa de Melo Taveira. Professora titular aposentada – área de Antropologia – da Faculdade de Ciências Sociais da Universidade Federal de Goiás. Mestre em Antropologia Social pela Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Diretora do Museu Antropológico da Universidade Federal de Goiás no período de 1982 a 1987. Consultora técnica científica em Museologia e Pesquisadora da seção de Etnologia Brasileira e Museologia do Museu Antropológico da UFG. Fonte: Entrevista concedida à autora em 06 de outubro, 2011.

⁶²Adovaldo Fernandes Sampaio. cursou Direito, Letras e Jornalismo, pós-graduação com as teses **Le Droit international et les sciences diplomatiques: sémiologie et praxis de la diplomatie de crise** e **L'Influence musulmane sur la littérature de la Provence: le Chansonnier d'Abencouzman**. Publicou **Seu Nome Agora é Saudade, Tchecoslováquia Blues, Letras e Memória – Uma Breve História da Escrita** dentre outros. Fonte: Ateliê Editorial. Acedido a 4 de junho, 2011 em <http://www.atelie.com.br/index.php?categ=572>.

⁶³Maria Terezinha Campos de Santana. Orientadora Técnica dos Arquivos Gerais e Setoriais da Universidade Federal de Goiás. Especialista em Gestão de Documentos, Museologia, História e Antropologia. Funcionária do Centro de Estudos Regionais da UFG. Membro do Instituto Histórico e Geográfico de Goiás, Cadeira 35, da

No capítulo 5, foram apresentadas também as ações de musealização dos MISEs de Goiás e do Rio de Janeiro, desde as desenvolvidas no período de criação das duas instituições, até os projetos realizados nos últimos anos, patrocinados por organismos nacionais como a Petróleo Brasileiro S/A [Petrobras], o Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social [BNDES] e o Ministério da Cultura [MinC], através do Departamento de Museus e Centros Culturais [DEMU], atual Instituto Brasileiro de Museus [IBRAM].

CAPÍTULO 1: REFLEXÕES SOBRE O PATRIMÔNIO CULTURAL

Havia castelos, igrejas, obras de arte (...), e, doravante, há também prédios industriais, fundições, curtumes, cafés e lavatórios e uma quantidade infinita de objetos artesanais, industriais e agrícolas. E os modos de vida, de pensamento, de comunicação vêm completar as novas representações do patrimônio. (Jeudy, 1990, p. 7)

1.1. Memória, Patrimônio, Poder

“Por trás das preocupações habituais da salvaguarda dos patrimônios, manifesta-se o desejo de valorizar as memórias coletivas das sociedades. Não se trata de uma nostálgica volta ao passado nem de uma recusa em viver o tempo presente. Para além dos prazeres obsessivos da salvaguarda dos objetos, surge um movimento de consagração de todos os signos culturais.” (Jeudy, 1990, p.1).

Nas sociedades sem escrita, a memória coletiva era transmitida pelos homens - chefes de família, idosos, sacerdotes - que eram os depositários da história. Nesse caso, a transmissão não era feita palavra por palavra, mas de uma forma mais livre, sem se prender a evocações exatas. Com o aparecimento da escrita, a memória coletiva passa por uma profunda transformação.

Para Le Goff (1994), há duas formas de memória, a primeira é a comemorativa que celebra um acontecimento memorável, através dos monumentos: “No Oriente antigo, por exemplo, as inscrições comemorativas deram lugar à multiplicação de monumentos como as estelas e os obeliscos. Na Mesopotâmia predominaram as estelas onde os reis quiseram imortalizar os seus feitos através de representações figuradas (...)”. (Le Goff, 1994, p. 431).

Baseados no estudo de Le Goff (1994), e, considerando os monumentos como lugares da memória e, mais ainda, considerando o patrimônio com o conjunto desses lugares, relacionamos que o sentido de preservação, embora ainda inconsciente, já se manifestava desde as civilizações antigas. Já naquele período, a seleção dos bens que comporiam o patrimônio era feita de forma a privilegiar o poder do rei e dos seus feitos. É assim que os monumentos greco-romanos e as epígrafias inscritas e construídas nos templos, cemitérios, praças e avenidas perpetuaram-se e imortalizaram-se na memória, através da memória comemorativa e celebrativa dos reis, que lapidavam suas memórias individuais em mármore e pedras.

Depois de inscreverem suas memórias no mármore, no osso, nas pedras, o homem escreve no papel. Com o aparecimento da escrita, a memória comemorativa não desvia seu foco, permanecendo o interesse de se perpetuar os dirigentes e seus feitos. Na China e no Egito, significativos exemplares de arquivos fazem parte do patrimônio nacional. Neles estão narrados relatos de reinados e vitórias militares, que foram encontrados nas escavações e preservados através de milênios, desde cerca de 1700 a.C.

A segunda corresponde à divinização da memória coletiva. Para os gregos a memória era uma deusa e o poeta era o homem possuído por ela. No século XVIII, a memória é

estudada de acordo com a doutrina do cristianismo, com regras formuladas pelo dominicano Tomás de Aquino. Uma dessas regras remete à importância do que ele chamava de símbolos corpóreos: “É necessário encontrar “simulacros adequados das coisas que se deseja recordar” e é necessário, segundo este método, inventar simulacros e imagens porque as intenções simples e espirituais facilmente se evolvem da alma.” (Le Goff, 1994, p. 455).

A influência dessas regras permanece durante séculos nos teóricos da memória. Mas a grande revolução nos processos de preservação da memória coletiva acontece no século XVIII com o avanço da imprensa e, conseqüentemente, dos tratados científicos e técnicos que alargaram a memorização do saber.

O século XIX, especificamente após a Revolução Francesa, é marcado pela explosão do espírito comemorativo e com ele, a manipulação da memória coletiva atinge o seu momento mais significativo. As datas comemorativas são estabelecidas para lembrar ao povo as recordações relativas à instituição política vigente. Essa prática é exercida pelos governantes de todo o mundo, especialmente pelos nacionalistas, para quem a memória é um objetivo e um instrumento de governo. E é exatamente nesse clima nacionalista que surgem os novos instrumentos para comemorar a memória: moedas, medalhas, selos, dentre outros:

“A partir de meados do século XIX, aproximadamente, uma nova vaga de estatuária, uma nova civilização da inscrição (monumentos, placas de paredes, placas comemorativas nas casas de mortos ilustres) submerge as nações européias. Grande domínio em que a política, a sensibilidade e o folclore se misturam e que espera os seus historiadores. (...) Ao mesmo tempo, o movimento científico, destinado a fornecer à memória coletiva das nações os monumentos de lembrança, acelera-se.” (Le Goff, 1994, p. 464).

Na França, a Revolução cria os Arquivos Nacionais, disponibilizando os documentos da memória nacional. Na Inglaterra e na Itália, criam-se instituições especializadas para o estudo desses documentos. O mesmo acontece com os museus. Depois de tímidas tentativas de abertura no século XVIII, os museus surgem no século XIX, como manifestações significativas da memória coletiva. O Louvre na França, em 1750; o Museu de Cassel na Alemanha, em 1779; o Museu Clementino do Vaticano na Itália, em 1773; o Prado na Espanha, em 1785; o Museu de Versailles na França, em 1833. Os alemães criam o Museu das Antiguidades Nacionais de Berlim, em 1830, e o Museu Germânico de Nuremberg, em 1852. Todos concebidos como lugares de afirmação e de celebração dos grandes feitos da burguesia.

Nos países escandinavos, a memória coletiva acolhe a memória popular representada pelos museus de folclore na Dinamarca, em 1807; na Noruega, em 1828; em Helsinque na

Finlândia, em 1849; e em Estocolmo, em 1891. Além dos museus, a memória coletiva se manifesta de forma surpreendente no século XIX com a construção de monumentos aos mortos e com o surgimento da fotografia, que revoluciona a memória: multiplicá-la, dá-lhe uma precisão e uma verdade visuais, nunca antes atingidas.

O desenvolvimento da memória consolida-se, sobretudo, no século XX, depois de 1950, e representado segundo Le Goff (1994), pela memória eletrônica, considerada como a mais espetacular das memórias, inventada como uma auxiliar a serviço do homem. A memória eletrônica proporciona transformações importantes nas ciências sociais, especialmente na história:

“A primeira é a utilização dos calculadores no domínio das ciências sociais e, em particular, daquela em que a memória constitui, ao mesmo tempo, o material e o objeto: a história. A história viveu uma verdadeira revolução documental – aliás, o computador também aqui não é mais que um elemento e a memória arquivista foi revolucionada pelo aparecimento de um novo tipo de memória: o banco de dados.” (Le Goff, 1994, p. 469).

A memória biológica também passa por transformações. Apesar de ter sido considerada pela ciência, desde o século XVIII, como a responsável pela reprodução de uma geração para outra, somente no século XX, que os estudos da hereditariedade se consolidam através dos avanços da biologia molecular.

Ao definir a história da memória, Le Goff (1994), proporciona uma visão significativa sobre os lugares da memória coletiva identificados como topográficos - arquivos, bibliotecas, museus -, monumentais - cemitérios, arquiteturas -, simbólicos - comemorações, emblemas -, e funcionais - manuais, autobiografias.

Outra transformação importante ocorrida na memória coletiva no século XX foi o desenvolvimento dos movimentos sociais, lutando pela sobrevivência da memória das classes populares. Mesmo que o avanço dessa memória não seja significativo, ela já se mantém fortalecida, apesar da vigilância exercida pelos governantes nos novos arquivos orais e audiovisuais e nos novos instrumentos de produção da memória como o rádio e a televisão.

Diante disso, Le Goff (1994), finaliza sua reflexão - e nós nos apropriamos dela nesse momento - fazendo um alerta aos profissionais que lidam com a memória: cabe a todos fazer da luta pela democratização da memória social um dos imperativos prioritários da objetividade científica. Essa prática determina também atenção às recordações familiares, às histórias locais, de famílias, de aldeias e a todo o vasto complexo de conhecimentos não oficiais, não institucionalizados, que ainda não se cristalizaram em tradições formais:

“(…) que de algum modo representam a consciência coletiva de grupos inteiros (famílias, aldeias) ou de indivíduos (recordações e experiências pessoais), contrapondo-se a um conhecimento privatizado e monopolizado por grupos precisos em defesa de interesses constituídos.” (Le Goff, 1994, p. 477).

O conceito contemporâneo de patrimônio evidencia a importância da utilização da memória coletiva. Maurice Halbwachs (1990), classifica duas maneiras de se organizar as lembranças. De um lado, a memória individual, interior ou interna, restrita à vida pessoal e à personalidade do indivíduo. De outro lado, a memória coletiva ou memória social relativa à lembrança do indivíduo como membro de um grupo. Michael Pollak (1989), também analisa a memória coletiva a partir de conceitos de Halbwachs (1990). O autor cita, por exemplo, a análise de Halbwachs (1990), sobre lugares da memória. São pontos de referência que estruturam a memória.

“O patrimônio arquitetônico e seu estilo, que nos acompanham por toda a nossa vida, as paisagens, as datas e personagens históricos de cuja importância somos incessantemente lembrados, as tradições e costumes, certas regras de interação, o folclore e a música, e, por que não, as tradições culinárias.”(Pollak, 1989, p. 3).

Nesse caso, a memória é uma operação coletiva dos acontecimentos e das interpretações que se quer preservar. Na concepção de Pollak (1989), a memória se integra em tentativas mais ou menos conscientes de definir e reforçar sentimentos de pertencimento e fronteiras sociais. Esse sentimento se consolida na escolha dos representantes dos grupos sociais, que refletem os testemunhos e as verdades compreendidas por aquele grupo e transmitidas progressivamente à humanidade.

1.1.1. A Memória do Poder e o Poder da Memória na criação do MIS Rio de Janeiro

O entendimento de Pollak (1989), de que a memória é um instrumento de reforço das fronteiras sociais será aqui analisado tomando-se como referência os Museus da Imagem e do Som criados nas décadas de 1960/1970/1980 como lugares de memória estrategicamente construídos pelas narrativas regionais.

No caso do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, as fontes pesquisadas e os acervos reunidos e produzidos nos primeiros anos de sua constituição reforçam não somente a narrativa de museu regional, mas também representativo da memória oficial

constituída pelo governador Carlos Lacerda⁶⁴ num momento em que a cidade perdia as suas características de capital do Brasil, devido à construção de Brasília como cidade-sede da nova capital.

No estudo sobre a identidade do MIS carioca, Dias (2003), reforça o caráter regional do museu e o define como “museu de fronteira”:

“Quando me refiro ao Museu da Imagem e do Som como narrativa regional, refiro-me, de um modo geral, ao caráter de narrativa histórica comum aos museus e ao patrimônio cultural. Mas me reporto, particularmente, ao conteúdo de reivindicação regionalista, presente na concepção original do Museu da Imagem e do Som. Essa especificidade me levou a propor a noção de “museu de fronteira”, formulada a partir das evidências do projeto de criação do MIS, percebidas como parte de uma estratégia de reafirmação da identidade carioca e de demarcação das fronteiras culturais entre o local e o nacional, num momento em que o Rio efetivamente deixava de ser capital federal, com a criação da cidade-estado da Guanabara (1960-1974) e a transferência da capital para Brasília (1960).” (Dias, 2003, pp. 202-203).

Nesse raciocínio Dias (2003), ressalta a característica única do MIS Rio como espaço representativo da memória local, como lugar de “sacralização” da trajetória histórica, política e cultural da cidade, a perpetuação de uma memória da cidade-capital que deixava de existir a partir daquele momento de 1960. Ao contrário das outras instituições de memória que nasceram no Rio de Janeiro - cidade sede das administrações federais - o MIS Rio de Janeiro foi criado no particular momento em que a cidade perdia essa condição político-administrativa.

Retomando o raciocínio de Pollak (1989), e tomando como referência o MIS Rio como lugar de memória construído num contexto político regional o autor alerta para a questão das memórias coletivas impostas e defendidas por um trabalho especializado de “enquadramento da memória”. Ao estudar o MIS Rio como “expressão material de uma narrativa regional” Dias (2003), entende o Museu “como parte de um trabalho de constituição de uma memória oficial, empreendido por Carlos Lacerda, considerado, para usar a noção

⁶⁴ Carlos Frederico Werneck de Lacerda. 1914-1977. Político e jornalista fluminense. Ingressou na política como militante da Juventude Comunista. Em 1945 integrou a União Democrática Nacional [UDN]. Elegeram-se vereador pelo Distrito Federal em 1947 e fundou o jornal Tribuna da Imprensa. Fez oposição ao presidente Getúlio Vargas. Em 1954, sofreu atentado por membros da guarda pessoal do presidente, o que agravou a crise enfrentada pelo governo e culminou com o suicídio de Vargas. No mesmo ano, elegeram-se deputado federal. Em 1955, participou do movimento contra a posse do presidente eleito Juscelino Kubitschek. Em 1960, foi o primeiro governador eleito do estado da Guanabara [ex-Distrito Federal]. Apoiou o golpe de 1964, mas em 1966, buscou apoio do Partido Comunista Brasileiro [PCB] e de antigos adversários políticos, como Juscelino Kubitschek e João Goulart, para formar a Frente Ampla, movimento de oposição ao Regime Militar de 1964. Teve os direitos políticos cassados em 1968. Dedicou-se, então, ao jornalismo e a sua editora, a Nova Fronteira. Fonte: Carlos Lacerda|Biografias. Acedido a 16 de setembro, 2011 em: <http://www.algosobre.com.br/biografias/carlos-lacerda.html>.

desenvolvida por Michel Pollak (1989, p.9), um “profissional do enquadramento” da memória.” (Dias, 2003, p. 205).

As referências ao ex-governador Carlos Lacerda, ao MIS Rio de Janeiro e ao contexto de sua criação se fazem necessárias neste momento que estamos refletindo sobre memória e poder, especialmente para reconhecermos a importância dos museus como espaços de construção, preservação e comunicação da memória coletiva e, mais ainda, a importância do papel do museólogo como ator político e intelectual nesse processo.

Os profissionais tanto podem contribuir para o “enquadramento” de características sociais livres, democráticas e participativas, como podem também reforçar práticas antidemocráticas, servis e preconceituosas. A opção pela primeira prática é nosso desafio diário e sistemático.

O contexto de criação do MIS carioca foi marcado não somente pela transferência da capital federal para Brasília, mas pelo Regime Militar⁶⁵ de censura e retaliações vivido pelo Brasil a partir da década de 1960. Período também importante do ponto de vista cultural com o surgimento do Cinema Novo, dos Festivais da Canção e dos Centros Populares de Cultura [CPCs].

É nesse contexto que nasce o MIS Rio e é ele que se torna palco a partir de 1965 de toda essa efervescência cultural que perdurou até o início da década de 1970. Na análise de Dias (2003), o nascimento do Museu representa a exaltação da alma carioca “como parte de uma estratégia política com vistas às eleições presidenciais de 1966, para as quais Lacerda era um candidato em potencial.” (Dias, 2003, p. 208).

Ainda sobre a questão do “enquadramento da memória”, a autora aborda dois aspectos representativos que nortearam a equipe liderada pelo ex-governador Carlos Lacerda na criação do MIS Rio: a formação do acervo e a escolha do prédio para abrigar o Museu. No entendimento da autora, “são mecanismos de seleção, exaltação e censura na recuperação e recriação do passado da cidade e de seus principais personagens” (Dias, 2003, p. 210).

Vejamos a questão do acervo: as primeiras coleções adquiridas por Lacerda evidenciam a intenção de reverenciar os colonizadores portugueses e de protestar contra a mudança da capital para Brasília.

⁶⁵ Regime Militar. Foi um período da história política brasileira, iniciado com o golpe militar de 31 de março de 1964 e finalizado em 1985, com a eleição do presidente civil Tancredo Neves. O Regime Militar teve cinco presidentes e uma junta governativa, colocou em prática vários Atos Institucionais, culminando com o AI-5 de 1968, a suspensão da Constituição de 1946, a dissolução do Congresso Brasileiro, a supressão de liberdades individuais e a criação de um código de processo penal militar. Fonte: Fausto, B. (2009). 13. ed., 1 reimpr. - São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.



Figura 3. Revista do Rádio. Rio de Janeiro: 1963, 6 de julho. Fonte: Acervo MIS Rio de Janeiro.

Dias (2003), cita ainda como exemplos desse aspecto de exaltação do colonizador as coleções de gravuras de Rugendas sobre o Rio antigo e sobre personagens da Corte. A exaltação da “alma carioca” está evidenciada no **Arquivo Almirante** adquirido pelo ex-

governador Lacerda do próprio Almirante⁶⁶, radialista, colecionador e pesquisador carioca, proprietário do acervo.

A irreverência do carioca está também representada nas coleções de Lúcio Rangel⁶⁷, da Casa Edison⁶⁸ e de Carmem Miranda⁶⁹, também adquiridas no período da formação do acervo do museu. A autora comenta ainda sobre o aspecto de reverenciar mitos, representado pelas coleções dos fotógrafos Guilherme Santos⁷⁰ e Augusto Malta⁷¹, também adquiridas pelo ex-governador. Essas coleções, além de retratar períodos gloriosos da urbanização da cidade, eternizam a memória de personagens do povo retratados por Malta.

Ainda na análise das coleções formadoras do acervo do MIS Rio Dias (2003), acrescenta as coleções de vozes de mitos políticos da República e do partido de Lacerda, a

⁶⁶ Henrique Foréis Domingues. 1908-1980. Radialista, compositor, cantor e pesquisador. O apelido Almirante teve origem no período em que serviu na Marinha (1926-27), e teve a oportunidade de desfilar ao lado do comandante da Reserva Naval, em traje de gala, sendo confundido com um almirante. O acervo organizado por Almirante, sob a guarda do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, tornou-se importante centro de pesquisa e documentação do folclore e da música popular brasileira. Fonte: MIS|Museu da Imagem e do Som. Acedido a 20 de maio, 2010 em http://www.mis.rj.gov.br/acervo_al.asp

⁶⁷ Lúcio do Nascimento Rangel. 1914-1979. Foi responsável pelo lançamento da Revista da Música Popular, do qual era editor. Foi colaborador de vários jornais e assinou seções especializadas em música nas principais revistas de circulação nacional. Em 1962, publicou 'Sambistas e chorões: aspectos e figuras da música popular brasileira', São Paulo, Francisco Alves. Em 1965, vendeu sua discoteca especializada em MPB, para o Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro. Em 1966, integrou o Conselho Superior de MPB daquela instituição. Fonte: Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Acedido a 21 de maio, 2010 em <http://www.dicionariompb.com.br/lucio-rangel/dados-artisticos>

⁶⁸ Casa Edison. Fundada por Fred Figner em 1900, no Rio de Janeiro, a Casa Edison (nome-homenagem a Edison, o inventor do fonógrafo) foi um estabelecimento comercial destinado inicialmente à venda de equipamentos de som, máquinas de escrever, geladeiras etc. Após dois anos de funcionamento, tornou-se a primeira empresa de gravação de discos no Brasil. Fonte: Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Acedido a 21 de maio, 2010 em <http://www.dicionariompb.com.br/dados>.

⁶⁹ Carmen Maria do Carmo Miranda da Cunha. 1909-1955. Foi a artista brasileira que mais sucesso e prestígio alcançou na indústria do entretenimento dos Estados Unidos, para onde imigrou. Chamada de 'A Pequena do It na Voz e no Gesto', 'Rainha do Samba' e 'Ditadora Risonha do Samba', a partir de 1935, ganhou seu 'slogan' definitivo: 'A Pequena Notável', que lhe foi dado pelo cantor-apresentador César Ladeira. Nos Estados Unidos, ficou conhecida como 'Brazilian Bombshell'. Fonte: Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Acedido a 21 de maio, 2010 em <http://www.dicionariompb.com.br/dados-artisticos>

⁷⁰ Guilherme Antônio dos Santos. 1871-1966. Foi fotógrafo amador, desenvolveu a técnica da estereoscopia, registrando, minuciosamente, os hábitos do carioca, a paisagem e o cotidiano da cidade. A estereoscopia é uma forma de fotografia tridimensional, que se tornou verdadeira febre mundial entre 1855 e 1955. Guilherme Santos produziu, durante mais de meio século, uma coleção de estereogramas em lâminas de vidro, dos antigos carnavais na Avenida Central, visitantes ilustres, personalidades nacionais, logradouros, fontes, teatros antigos e o famoso Café Nice no Rio de Janeiro. Fonte: MIS|Museu da Imagem e do Som. Acedido a 20 de maio, 2010 em http://www.mis.rj.gov.br/acervo_al.asp.

⁷¹ Augusto César Malta de Campos. 1864-1957. Fotógrafo, trabalhou para no Rio de Janeiro para diversos administradores públicos. Registrou os carnavais do Rio, os corsos e as batalhas de flores, o surgimento das favelas, deixando obras de valor histórico para a preservação da memória da cidade. Sua coleção, adquirida pelo Banco do Estado da Guanabara, em 1964, para integrar o acervo do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro é constituída por 20 mil fotografias, 20 álbuns fotográficos com imagens selecionadas pelo próprio Malta, 2.400 negativos de vidro e 115 negativos panorâmicos. Fonte: MIS|Museu da Imagem e do Som. Acedido a 20 de maio, 2010 em http://www.mis.rj.gov.br/acervo_al.asp.

União Democrática Nacional [UDN], doadas ao Museu pelo seu primeiro diretor e colaborador de Lacerda, Maurício Quádrio⁷².

Quanto ao prédio, ao escolher um dos únicos exemplares que restaram das construções comemorativas do Centenário da Independência do Brasil, a autora considera que Lacerda sinaliza a intenção de restaurar o Rio de Janeiro como cidade-nação, como capital do país. Ela considera que essa “vocação de museu regional” serviu ainda de “matriz e modelo” para os outros Museus da Imagem e do Som criados a partir do MIS Rio de Janeiro, conforme abordaremos no próximo capítulo.

Outro aspecto significativo da análise das manifestações do poder na formação dos museus refere-se à atuação do que Foucault (1979), considera como “poderes específicos”, desvinculados do Estado. Vejamos o caso da ameaça de fechamento do MIS Rio de Janeiro, em 1966: as forças responsáveis pela criação do museu, políticas e de Estado, foram as mesmas, apenas com outros representantes, que tentaram o seu fechamento, um ano depois de sua criação, em 1966. E o museu só permaneceu aberto graças à organização de poder, para além do Estado, formada por servidores e por um grupo da comunidade composto de intelectuais cariocas.

A ameaça de fechamento começou logo depois da campanha de 1966, que elegeu Francisco Negrão de Lima⁷³ para o governo do Rio de Janeiro em substituição ao ex-governador Carlos Lacerda. Em depoimento ao MIS Rio⁷⁴, o seu ex-diretor no período de 1965 a 1971, Ricardo Cravo Albin, relata que o desejo do fechamento partiu do economista que acabara de ser indicado para assumir a presidência do Banco do Estado da Guanabara, instituição mantenedora do MIS, Carlos Alberto Vieira⁷⁵. Vieira pretendia retirar todo o

⁷² Maurício Quadrio. 1920-2003. Radialista, crítico musical, produtor de discos e documentarista, foi um dos idealizadores e primeiro diretor do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro. Começou a colecionar gravações em fitas de áudio quando chegou ao Brasil, em 1950, vindo da Itália. Fonte: MIS|Museu da Imagem e do Som. Acedido a 20 de maio, 2010 em http://www.mis.rj.gov.br/acervo_al.asp.

⁷³ Francisco Negrão de Lima. 1901-1981. Advogado, jornalista. Em 1933, elegeu-se deputado federal constituinte. Em 1937, instaurando-se a ditadura do Estado Novo, foi chefe de gabinete do ministro da Justiça, Francisco Campos. Em 1941, dirigiu a embaixada brasileira na Venezuela e, em 1946, a do Paraguai. Em 1945, filiou-se ao Partido Social Democrático (PSD) que aglutinava setores oligárquicos ligados ao Estado Novo. De 1951 a 1953, durante o segundo governo Vargas, ocupou o Ministério da Justiça. Foi nomeado por Juscelino Kubitschek, prefeito do Distrito Federal em 1956. Em 1965, já sob o regime militar, elegeu-se governador do estado da Guanabara pelo PSD. Seu governo à frente do estado da Guanabara, transcorrido sob intensa radicalização política, terminou em março de 1971. Fonte: Negrão de Lima|CPDOC. Acedido a 29 de setembro, 2011 em http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/AEraVargas2/biografias/Negrao_de_Lima

⁷⁴ Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro - Núcleo de História Oral. (Produtor). (1995). Seminário Memória MIS 30 Anos. Rio de Janeiro: MIS Rio de Janeiro.

⁷⁵ Carlos Alberto Vieira. Economista, ingressou no setor bancário em 1953, no Banco do Brasil. Foi presidente do Banco do Estado da Guanabara/Banerj, de 1965 a 1971, Gerente Geral do Banco do Brasil em Nova Iorque, de 1971 a 1973, e desde 1973, é presidente do Banco Safra. Fonte: FEBRABAN – Federação Brasileira de

acervo que lá existia e transformar o espaço do Museu em um centro de lazer dos funcionários do Banco.

Albin (1995), recorda que esse gesto de “intimidação do presidente do BEG” acabou sendo o impulso para uma tomada de decisão que, segundo ele, resultou em dois atos importantes e decisivos para o MIS: a criação do primeiro conselho do museu, o **Conselho de Música Popular Brasileira**, idealizado pelo jornalista e crítico de MPB, Ary Vasconcelos⁷⁶ e a criação do **Programa Depoimentos para Posteridade**.

O programa e o conselho foram implantados imediatamente. O primeiro com a gravação de depoimentos e o segundo, como uma organização forte, que funcionava como coadministradora do museu, conforme explicou Albin (1995), em seu depoimento:

“(...) a grande tábua de salvação, todos colaborando, todos se responsabilizando para salvar aquilo que iria naufragar (...) Reunimos o Conselho e fizemos o primeiro depoimento. (...) O sucesso foi tanto (...) Carlos Alberto, intimidado pelo alarido do programa na imprensa, desistiu da ideia e mesmo se quisesse, não poderia destruir porque a marca do MIS já existia.” (Albin, 1995, trecho de depoimento gravado pelo MIS Rio no Seminário Memória MIS 30 Anos).

A repercussão do programa e do conselho na imprensa foi tão expressiva, que não só contribuiu para o processo de fortalecimento do MIS Rio como o caracterizou como espaço democrático de preservação da memória carioca.

A partir dos conceitos propostos por Foucault (1979), de que o poder não tem relação direta somente com o Estado, mas com poderes locais e específicos, entendemos que o poder dos servidores do MIS Rio e do grupo de intelectuais exercitado através de todo um processo de criatividade repercutiu e foi aceito pela comunidade carioca, que transformou o MIS em polo de resistência e de agitação cultural nos anos de 1960/1970.

Nesse raciocínio, o processo de criação do MIS Rio nos apresenta a convivência de dois aspectos do poder: de um lado, o poder considerado na análise de Dias (2003), como parte da “memória oficial enquadrada” pelo governo de Carlos Lacerda com ênfase no caráter saudosista e elitista. De outro lado, o poder não oficial, de grupos específicos com características sociais e contemporâneas. Chagas (2002), define esses dois aspectos da relação

Bancos. Acedido a 29 de setembro, 2011 em http://www.febraban.org.br/febraban.asp?id_pagina=27&id_paginaDe=26

⁷⁶ Ary Vasconcelos. 1926-2003. Jornalista, crítico, historiador e musicólogo. Foi crítico de música popular do O Jornal, Jornal do Comércio, O Globo, Querida, O Cruzeiro e Grande Hotel. Na rádio MEC produziu programas sobre a história da MPB, foi produtor de discos para a gravadora Odeon e para o Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro. Foi funcionário do MIS Rio entre 1965 e 1970, onde produziu os elepês de Carmem Miranda, Noel Rosa e Ataulfo Alves. Fonte: Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Acedido a 29 de setembro de 2011 em <http://www.dicionariompb.com.br/ary-vasconcelos/dados-artisticos>.

poder e memória como “movimentos”:

“(…) um movimento de memória que se dirige a um passado e lá se cristaliza – como “culto à saudade,” lembrança que aliena e evade o sujeito de si e do seu tempo, lembrança reificada e saturada de si mesma e por isso sem possibilidade de criação e inovação – há também um movimento de memória que se dirige para o presente. É o choque entre esses dois movimentos, com a vitória ainda que temporária do segundo, que gera a possibilidade da memória constituir-se em um grande detonador de transformações e mudanças individuais e sociais.” (Chagas, 2002, pp. 37 - 38).

O choque entre os dois movimentos – o culto ao passado e a dimensão do presente – possibilitaram ao MIS Rio que se transformasse nos primeiros anos de sua criação em espaço de mudanças sociais fundamentadas pelas práticas de preservação do passado – através de seus acervos históricos - e de construção da memória presente – através da participação compartilhada da comunidade no programa de história oral, nos conselhos e nas decisões do que preservar.

A dimensão do presente foi também um dos conceitos geradores do Museu da Imagem e do Som de Goiás. Na concepção de seus criadores, a peculiaridade de produção de acervos do presente através da gravação de depoimentos diferenciava o MIS Goiás dos museus tradicionais porque lhe conferia ares de “contemporaneidade”. O ex-secretário de cultura de Goiás, responsável pela implantação do MIS em 1988 assim descreveu o papel do museu:

“(…) o MIS servia de elo de ligação com os outros museus (...) para tirar aquela feição que o museu é lugar de coisa morta e empalhada (...) então, a ideia é que a gente fosse transformando o MIS num espaço de arejamento dos outros museus também.” (K. Adorno, entrevista concedida a autora, 12 de abril, 2011).

Sobre a dimensão política da criação do Museu da Imagem e do Som de Goiás, o ex-secretário confirma que não somente o MIS, mas os outros museus criados naquele período representavam o perfil de um governo renovador. Numa cidade como Goiânia, que àquela época tinha apenas um museu público – o Museu Zoroastro Artiaga – a criação do MIS juntamente com outros três museus fez parte de uma estratégia que, segundo Adorno (2011), pretendia inserir a área cultural no mesmo nível de importância que a economia e a saúde ocupavam no plano de metas do governo goiano.

Exemplificando essa condição, o ex-secretário relembra dos investimentos que foram feitos nos museus e bibliotecas e das reações contrárias que o ex-governador Henrique

Santillo⁷⁷ enfrentou quando decidiu retirar a Secretaria da Fazenda do espaço privilegiado que ocupava na Praça Cívica, ao lado do Palácio das Esmeraldas, sede do Governo do Estado, para colocar a Secretaria de Cultura.

Segundo o ex-secretário, “a intenção do governador era transformar toda a praça em espaço reservado para a cultura.” (Adorno, 2011). Nesse cenário de força política da área cultural, o MIS Goiás era um dos ícones representativos de que a mudança em favor da cultura estava de fato acontecendo.

Retomando os estudos de Chagas (2002), sobre a relação entre a memória e o poder o autor destaca a Revolução Francesa, em 1789, que possibilitou a construção de novas redes de relações de classe e a instituição de marcos da memória - datas, festas, heróis e monumentos - para reforçar o espírito de nação e identidade nacional. Nesse sentido, Chagas (2002), analisa assim as contradições no uso da memória pelo Estado:

“A memória que foi o dispositivo detonador do novo, agora é utilizada para recordar, para comemorar, para garantir a ordem inaugurada (no passado). Utilizada para opor-se à antiga classe dominante, a memória agora é usada pela burguesia e vai penetrar com ou sem sutileza nas escolas, nos museus, nas bibliotecas, nos arquivos, na produção artística, religiosa, filosófica e científica.” (Chagas, 2002, p. 39).

Ao perpetuar o poder, a memória coletiva construída, preservada e imposta através dos museus, monumentos e artes também se transforma em discriminatória e seletiva. Daí a lembrança de Chagas (2002), de que os museus, nesse período, são disciplinares:

“No século XVIII e durante um largo período do XIX os museus, as artes e os monumentos desempenharam um tríplice papel: educar o indivíduo, estimular o seu senso estético e afirmar o nacional. Os “bárbaros” e os “escravos” estavam, portanto, colocados fora do alcance desse tríplice objetivo. Em outros termos: os museus na modernidade são também dispositivos disciplinares, eles individualizam seus usuários, qualificam seus visitantes e exigem saberes, comportamentos, gestos e linguagens específicas para a fruição de seus bens e o aproveitamento de seus espaços.” (Chagas, 2002, p. 42).

Até meados do século XIX, a musealização dos acervos nos países europeus era uma prática direcionada, que privilegiava os artistas e os museus eram criados em todas as partes e nos vários países através do **olhar europeu** como forma de afirmação dos valores do poder constituído.

⁷⁷ Henrique Antônio Santillo. 1937-2002. Formado em medicina, foi vereador, prefeito de Anápolis, em 1969; deputado estadual, em 1974; senador, em 1978; e governador de Goiás, em 1986. Foi Ministro da Saúde do governo Itamar Franco, em 1995. Em 1999, foi Secretário de Saúde e Conselheiro do Tribunal de Contas do Estado de Goiás. Fonte: Serviço de Imprensa TCE-GO. Acedido a 17 de setembro, 2011 em http://www.tce.go.gov.br/imprensa/noticias/detalhe_noticias.aspx?

No Brasil, a relação entre poder europeu e instituições de preservação do patrimônio é evidenciada desde o início do século XIX com a vinda da família real portuguesa, que trouxe consigo uma rede de memória representada nos documentos, na arte e na ciência europeia. Essa rede de memórias discriminou os negros, os índios, os analfabetos e atendeu aos brasileiros ricos, ao clero, aos artistas, cientistas e viajantes.

Os espaços nos quais se celebram a memória e o poder sobrevivem até os dias de hoje e é comum os museus e outras instituições de preservação do patrimônio cultural celebrarem o passado estático, sem referência com o presente, sem nenhuma perspectiva de transformação.

Mas muitos museus, criados originalmente como espaços de glorificação do passado, estão trabalhando no sentido contrário, na perspectiva da socialização e da diversidade. É um movimento crescente. Segundo Chagas (2002), trata-se de um movimento de memória conectado ao presente, que conduz ao entendimento de que o que se musealiza “não é a verdade, mas uma leitura possível, inteiramente permeada pelo jogo do poder.”

Além das transformações dos museus tradicionais que abandonam o culto estático e pacífico ao passado, a avalanche do movimento de memória do presente, identificado por Chagas (2002), envolve também a diversidade de museus que nascem não a partir do desejo e do poder do Estado, mas essencialmente das comunidades as quais eles representam. Esses museus se espalham pelo mundo todo baseados nos princípios da Sociomuseologia, que considera a função social do museu a partir da noção do poder e da participação da comunidade na definição e gestão das práticas museológicas.

Mas o que é poder? Até a década de 1960, por razões essencialmente políticas, o poder, suas especificidades e suas técnicas, não eram tema de análise. O pouco que se permitia era colocá-lo do ponto de vista jurídico em termos de soberania, ou em termos polêmicos de aparelho do Estado, pela ideologia. Para o filósofo Michael Foucault (1979), somente a partir de 1968 é que as lutas de classe possibilitaram o estudo do poder a partir da análise da constituição de uma história dos saberes, dos discursos, dos domínios e não do sujeito como centro da história.

Foucault (1979), analisa o poder não como uma dominação global e centralizada que se pluraliza, se difunde e repercute nos outros setores da vida social de modo homogêneo, mas o poder como tendo existência própria e formas específicas ao nível mais elementar. Para o autor, o poder não tem relação direta somente com o Estado, mas com os poderes locais,

específicos, circunscritos a uma pequena área de ação, que ele denomina de **microfísica do poder**.

O que Foucault (1979), pretende é detectar a existência e explicitar as características das relações de poder que se diferenciam do poder do Estado e seus aparelhos. Os poderes não estão localizados em nenhum ponto específico da estrutura social. Funcionam como uma rede de dispositivos ou mecanismos a que nada ou ninguém escapa.

Na concepção do autor “o poder é uma rede produtiva que atravessa todo o corpo social, muito mais que uma instância negativa que tem por função reprimir” (Foucault, 1979, p.8). O poder está em todos os lugares, é exercido em níveis variados e em pontos diferentes da rede social e, não somente, concentrado no Estado, considerado como um aparelho central e exclusivo de poder. O Estado é sim um instrumento específico de poder. Mas não é o único.

A análise de Foucault (1979), aponta para o entendimento do exercício do poder que não parte necessariamente do Estado e repercute na vida social, do centro para a periferia, do macro para o micro. O poder tem uma existência própria, sem posição alguma - nem descendente, nem ascendente - em nenhum ponto específico da rede social. O filósofo Roberto Machado⁷⁸, estudioso do pensamento de Foucault, resalta também os seguintes aspectos:

“O interessante da análise [de Foucault] é justamente que os poderes não estão localizados em nenhum ponto específico da estrutura social. Funcionam como uma rede de dispositivos ou mecanismos a que nada ou ninguém escapa, a que não existe exterior possível, limites ou fronteiras. (...) Não existe de um lado os que têm o poder e de outro aqueles que se encontram dele alijados. Rigorosamente falando, o poder não existe; existem sim práticas ou relações de poder. O que significa dizer que o poder é algo que se exerce, que se efetua, que funciona. (...) Não é um objeto, uma coisa, mas uma relação. E esse caráter relacional do poder implica que as próprias lutas contra seu exercício não possam ser feitas de fora, de outro lugar, do exterior, pois nada está isento de poder.” (Machado, 1979, p. XIV).

Para Foucault (1979), as relações de poder não se passam fundamentalmente nem ao nível do direito, nem da violência, nem contratuais e nem repressivas. Ele acrescenta uma concepção positiva, produtiva e transformadora do poder, dissociada da dominação e da repressão. Todo conhecimento, seja ele científico ou ideológico, só pode existir a partir de

⁷⁸ Roberto Machado. É professor titular do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais (IFCS/UFRJ) e autor de diversos livros, entre eles: Foucault, a filosofia e a literatura; Foucault, a ciência e o saber; Zaratustra, tragédia nietzschiana; e Nietzsche e a polêmica sobre O nascimento da tragédia (organização e introdução), todos publicados por Jorge Zahar Editor. Para essa editora, dirige ainda a Coleção Estéticas. Fonte: Travessa.com.br: Livro-RobertoMachado. Acedido a 15 de setembro, 2011 em: http://www.travessa.com.br/Roberto_Machado/autor/C95AFE53-9763-4687-A895-0F5D86CB228A.

condições políticas. Não há saber neutro. Todo saber é político e tem sua gênese nas relações de poder.

Nesse aspecto, o museu é o local onde o poder repercute. Daí a responsabilidade dos profissionais em ampliar os processos de comunicação, compartilhar as práticas e assumir efetivamente com a comunidade o poder da decisão do que preservar e como preservar. Os museus, nesse raciocínio, não são apenas guardiões dos tesouros, mas espaços de produção do conhecimento e transmissão do saber.

James Clifford (2003), em seu estudo sobre colecionismo e o destino dos artefatos tribais e das práticas culturais nos museus ocidentais propõe dentre as abordagens para o ato de colecionar a abordagem política ligada à política da Nação. Segundo Clifford (2003), o ato político de colecionar implica em poder de quem coleciona e torna-se importante como foco de pesquisa, pois uma sociedade poderá ser entendida justamente relacionando os objetos que são guardados com os objetos que são por ela descartados.

O histórico do surgimento dos museus no mundo apresentado pelo museólogo Mário Chagas (2002), evidencia o conceito de que os museus são espaços de poder em diferentes períodos. Desde o século XII a.C., quando se tem conhecimento das primeiras referências de ações de preservação, essas já eram relacionadas diretamente aos projetos de nação.

No Brasil, os primeiros museus criados no século XIX - em Pernambuco, o Museu de Taxidermia, que funcionava sob as ordens dos colonizadores holandeses e no Rio de Janeiro, o Horto Real, de 1808; a Biblioteca Real, de 1810; a Academia Real de Ciências Artes e Ofícios, de 1816; e o Museu Real, de 1818 - eram poderosos centros de manifestação de poder.

Ainda sobre as manifestações de poder, Canclini (1994), analisa a preservação do patrimônio a partir de quatro paradigmas político-culturais. Preservar no primeiro paradigma significa somente salvaguardar para testemunhar o passado glorioso. O segundo paradigma define a concepção mercantilista da preservação como um ato que gera avanços materiais e dividendos para o mercado. O terceiro paradigma descreve a concepção conservacionista monumentalista. E o quarto paradigma é denominado por Canclini (1994), de participacionista:

“A seleção do que se preserva e a maneira de fazê-lo devem ser decididos através de um processo democrático em que os interessados intervenham, trazendo para o debate seus hábitos e opiniões. Este enfoque se caracteriza deste modo, por incluir no patrimônio tanto os edifícios monumentais quanto a arquitetura habitacional, os grandes espaços cerimoniais ou públicos do

passado e os parques e praças de hoje, os bens visíveis e os costumes e crenças” (Canclini, 1994, p. 105).

Na concepção participacionista, um fator deve ser considerado: a responsabilidade do intelectual no processo de definição do patrimônio. Foucault (1979), estudou o papel do intelectual, fez críticas ao intelectual “universal,” de esquerda, que no século XIX e início do século XX era reconhecido como o dono de verdade e de justiça. Em substituição ao intelectual “universal”, o autor sugere o intelectual “específico”, que surgiu a partir da Segunda Guerra. Enquanto o “universal” era a consciência de todos, o “específico” trabalha em setores determinados, precisos, o que lhe permite ter consciência mais concreta das lutas reais e cotidianas, através das trocas de saber para saber, de uma posição para outra.

Esse intelectual “específico” enfrenta contradições e sua função deve ser reelaborada continuamente. Ao mesmo tempo, que o ele permite ao indivíduo a qualificação aprofundada do saber, o leva a assumir responsabilidades políticas pelo lugar estratégico e de poder que ocupa e pelos discursos que opera.

O poder e a verdade estão do mesmo lado: no discurso científico, na produção econômica e política, nas instituições educativas e de comunicação, nas universidades, nos debates político-ideológicos. Foucault (1979, p. 13), confere ao intelectual a responsabilidade “em torno da verdade” em nossa sociedade, considerando a verdade como “um conjunto das regras segundo as quais se distingue o verdadeiro do falso e se atribui ao verdadeiro efeitos específicos de poder”. O autor considera toda essa sua reflexão como hipóteses, não no sentido de coisas aceitas e impostas, mas proposições para experiências.

O desafio das contradições do papel do intelectual “específico” na transformação da sociedade contemporânea e o entendimento de Foucault (1979), de que o poder são práticas que se exercem e se efetuam em qualquer tempo e em qualquer espaço, já faziam parte dos estudos sobre as novas concepções de museus desenvolvidos pela Sociomuseologia e registrados em documentos elaborados pela museologia contemporânea, dentre eles, a Declaração de Santiago de 1972 e a Declaração de Quebec de 1984 que são assim resumidos por Primo (2002):

“Que o museu é uma instituição a serviço da sociedade, da qual é parte integrante e que possui nele mesmo os elementos que lhe permitem participar na formação da consciência das comunidades que ele serve;

Que o museu pode contribuir para o engajamento destas comunidades na acção, situando as suas actividades num quadro histórico que permite esclarecer os problemas da actualidade, isto é, ligando o passado ao presente, engajando-se na mudança de estruturas em curso e provocando outras mudanças no interior de suas respectivas realidades nacionais;

Que a transformação das actividades dos museus exige a mudança progressiva da mentalidade dos conservadores e dos responsáveis pelos museus assim como das estruturas das quais eles dependem; (in *Museologia e Patrimônio, Declaração de Santiago*, Judite Santos Primo, *Cadernos de Sociomuseologia* nº 15, 1999.ULHT.) (Primo in Primo, 2002, p. 2).

Desde aquele período, a Nova Museologia já entendia o museu como um instrumento de comunicação, educação e afirmação da comunidade e concebido para a gestão [poder] compartilhada. Ora, nesses documentos, a museologia destacava a responsabilidade dos museus “na formação da consciência das comunidades” e o papel deles nas “mudanças no interior de suas respectivas realidades”, ou seja, os museus como espaços de força, de poder de mudanças e de engajamento social.

Nesse raciocínio, nasceram em vários países, os ecomuseus e os museus comunitários, que são os exemplos mais expressivos das práticas e relações de poder. Ou, como define Foucault (1979), práticas e relações onde o Estado não é o ponto de partida, mas é a comunidade com a sua multiplicidade de relações de forças.

Ao analisar a criação do Ecomuseu da Murtosa, pequena vila na região litorânea de Portugal, Primo (2002), nos apresenta o projeto que possibilita refletirmos sobre essa dinâmica do poder proposta por Foucault (1979). A dinâmica articulada e integrada da gestão do espaço se apresenta desde a formulação do conceito do ecomuseu, que pressupõe diversas preocupações, que a autora assim descreve:

1. A articulação do conjunto: população-patrimônio-comunidade;
2. O objectivo principal é o desenvolvimento integrado da região;
3. A sustentabilidade do projeto;
4. A valorização das identidades locais;
5. A valorização das vantagens específicas locais; e
6. A consolidação do exercício da Cidadania.” (Primo, 2002, p. 2).

O programa museológico do Ecomuseu de Murtosa foi então concebido a partir de ações/serviços sustentáveis de pesquisa, preservação e comunicação articuladas e integradas de forma a valorizar os recursos materiais e imateriais locais, definidos, responsabilizados e referendados pela comunidade, portanto, reforçando o poder do grupo e o exercício de sua cidadania.

As relações de poder aqui analisadas nas novas concepções de museus refletem o que Foucault (1979), define como lado positivo, “produtivo e transformador do poder”. Não nos voltaremos para os pontos negativos e as forças políticas e econômicas destrutivas do poder, ligadas à repressão, à censura e à exclusão, temas também tratados por Foucault (1979). O

que consideramos mais importante é o poder de transformação, permeado pelo respeito às diferenças, exercido dentro e fora dos museus e da museologia.

Nesse sentido, M. C. T. M. Santos (1993), considera que as transformações estão abrindo espaços para outro poder – o das minorias. Analisando a preservação da memória enquanto instrumento de cidadania, a autora entende que:

“Para nós, o simples ato de preservar, isolado, descontextualizado, sem objetivo de uso, significa um ato de indiferença, um “peso morto”, no sentido de ausência de compromisso. Entendemos o ato de preservar como instrumento de cidadania, como um ato político e, assim sendo, um ato transformador, proporcionando a apropriação plena do bem pelo sujeito, na exploração de todo o seu potencial, na integração entre bem e sujeito, num processo de continuidade.” (M. C. T. M. Santos, 1993, p. 52).

Dessa forma, ao exercitar a memória o sujeito está buscando a sua cidadania, a partir da construção e da reconstrução de valores do passado, da participação nas decisões, da interferência na realidade e no presente. Mas o exercício da memória ainda é excludente e restrito. A proposta de preservação e de seleção dos acervos prioriza determinados segmentos e ainda está distante da efetiva prática da cidadania:

“É o caso, por exemplo, do patrimônio preservado em nossas “cidades históricas”, onde o destaque é dado aos monumentos religiosos e aos casarões onde habitaram os senhores de engenho e a burguesia comercial, onde os habitantes locais assistem, passivamente, ou ouvem dizer que este ou aquele monumento foi “tombado”, sem sequer entender o sentido do termo e o significado desse ato executado pelas autoridades locais, que, posteriormente, na maioria das vezes, culpa a própria comunidade local pela deterioração desse patrimônio.” (M. C. T. M. Santos, 1993, p. 54).

Pollak (1989), sugere a importância de se estudar as memórias subterrâneas individuais registradas pela história oral, que privilegia os excluídos, os marginalizados e as minorias. Embora sejam mais difíceis de localizar, elas revelam os limites do enquadramento a que são submetidas e mesmo que os enquadreadores se esforcem, não conseguirão minimizar ou eliminar aquilo a que os indivíduos e grupos teimam em venerar.

O autor prossegue ressaltando que a história oral das minorias, das memórias individuais tem ainda o poder de revelar “um trabalho psicológico do indivíduo que tende a controlar as feridas, as tensões e contradições, entre a imagem oficial do passado e suas lembranças pessoais.” (Pollak, 1989, p. 4).

M. C. T. M. Santos (1993), aponta algumas sugestões de democratização dos espaços de memória como a criação de uma nova estrutura, a partir da redefinição entre os órgãos centrais das áreas da cultura e da educação, tentando dar um novo sentido às ações culturais e educativas.

Diante disso, a autora alerta sobre a grande responsabilidade dos profissionais de museus no sentido de promover ações de participação do indivíduo na preservação de seus bens culturais aproveitando as oportunidades oferecidas mesmo que venham da hegemonia do Estado. Sugere ainda a revisão dos currículos dos cursos de Museologia de forma a se voltarem para a formação de profissionais comprometidos:

“(…) não com a burocracia das instituições e com a preservação de coleções para serem simplesmente armazenadas, como se os museus fossem grandes “silos”, mas, formando o técnico comprometido com os diversos segmentos da sociedade, principalmente os que até o presente momento foram alijados e não usam as produções culturais. O profissional organizador da cultura e não o reproduzidor da cultura dominante.” (M. C. T. M. Santos, 1993, p. 60).

No caso dos Museus da Imagem e do Som, onde as bases de formação dos acervos são, dentre outras, a memória oral e o saber fazer do indivíduo do presente, o compromisso dos profissionais se torna ainda mais decisivo, pois tem que lidar com questões contemporâneas, tais como, escolha dos suportes e da tecnologia de produção/gravação dos acervos de sons e imagens, que exigem respostas imediatas e diálogo permanente sobre o que preservar, como preservar e para quem preservar.

A importância da definição sobre o que preservar nos leva aos estudos da historiadora Françoise Choay (2006), sobre o indiscriminado e acelerado processo iniciado a partir da década de 1960, que ela chama de “inflação do patrimônio histórico” na acumulação dos bens patrimoniais.

A autora alerta para os desafios de o tratamento seletivo dos bens patrimoniais serem substituídos pelo culto de uma identidade genérica, que não privilegia a heterogeneidade das culturas, reunindo indiscriminadamente todos os testemunhos tanto de um passado secular, como de um passado recente. Choay (2006), compara o ato de preservação na atualidade como se o patrimônio fosse um espelho e a sociedade fosse narcisista.

“A adição de cada novo fragmento de um passado longínquo, ou de um passado próximo que mal acaba de “esfriar”, dá a essa figura narcisista mais solidez, precisão e autoridade, torna-a mais tranquilizadora e capaz de conjurar a angústia e as incertezas do presente. Minha interpretação do culto patrimonial como síndrome narcisista é corroborada pela análise de seu contexto cronológico. Com efeito, o desenvolvimento da inflação patrimonial coincidiu com o de uma perturbação cultural sem precedentes no seio das sociedades industriais avançadas e, conseqüentemente, no mundo inteiro.” (Choay, 2006, p. 241).

A autora ressalta a revolução tecnológica que trouxe novas possibilidades de preservação e os impactos dessa revolução no patrimônio arquitetônico que é o seu objeto de

estudo. Analisa a introdução indiscriminada da lógica de redes, dispositivos criados para promover a conexão difusa, opostos aos processos tradicionais de articulação e harmonização do espaço construído. Choay (2006), reconhece as vantagens e a eficácias desses dispositivos, mas observa as consequências negativas da crescente hegemonia dessas redes.

No campo da arquitetura, destaca a tendência de os edifícios serem concebidos como objetivos técnicos autônomos, liberados da relação contextual que os caracterizava na arquitetura tradicional. Nesse raciocínio, o trabalho do arquiteto fica limitado e é substituído pelo engenheiro que utiliza todos os recursos da eletrônica e da virtualização. Outro ponto negativo é o desaparecimento dos ambientes vivos, articulados e contextualizados. Os vestígios da arquitetura vão sendo destruídos e adaptados por novos usos contemporâneos.

A autora sugere a importância do olhar crítico para sair da função narcisista do patrimônio. Ampliando o foco da análise para o patrimônio imaterial, trazemos para essa realidade a importância do reencontro do homem com o edificar, “de recuperar a competência de articular espaços de vida” e, ao mesmo tempo, compatibilizar as redes técnicas como funções “libertadoras”, “comprometidas com o tempo e fadadas à transformação.”.

1.2. Considerações sobre o Patrimônio Imaterial

A importância da preservação dos registros audiovisuais como acervos do patrimônio imaterial é um fato que vem sendo estudado especialmente na última década por autores de diversos países, tais como, a doutora em sociologia Maria Cecília Londres Fonseca (2003). Em sua análise sobre uma concepção mais ampla do patrimônio cultural, a autora destaca as especificidades do patrimônio imaterial:

“Talvez o melhor exemplo para ilustrar a especificidade do que se está entendendo por patrimônio imaterial – e assim diferenciá-lo, para fins de preservação do chamado patrimônio material – seja a arte dos repentistas. Embora a presença física dos cantadores e de seus instrumentos seja imprescindível para a realização do repente, é a capacidade de os atores utilizarem, de improviso, as técnicas de composição dos versos, assim como sua agilidade, como interlocutores, em responder à fala anterior, que produz, a cada “performance”, um repente diferente. Nesse caso, estamos no domínio absoluto do aqui e agora, tampouco sem possibilidade, a não ser por meio de algum **registro audiovisual**, de perpetuar esse momento. (Fonseca, 2003, p.66)⁷⁹.

⁷⁹ Grifo nosso.

Essa definição de Fonseca (2003), confirma a importância da preservação do registro audiovisual. Mas para preservar esses acervos é preciso o conhecimento histórico do termo patrimônio.

Preservar os bens eleitos como patrimônio é um ato que perdura desde o século XIX, mas somente há cerca de 40 anos, as políticas de proteção assumiram importância legal e social. A questão colocada por Rússio (1990), alerta para a **ameaça** dos processos evolutivos, que destroem os monumentos e os demais símbolos eleitos que nomeamos patrimônio, e elegem outros, originários da modernização. Outra **ameaça** seria o processo de massificação da cultura, que reproduz bens culturais importados do estrangeiro e incorporados ao cotidiano de cada comunidade de um país para o outro.

No entanto, Nestor Garcia Canclini (1990), não considera **ameaças**, mas sim contextos “que não só devemos aceitar por serem as condições em que hoje os bens históricos existem, mas também porque contribuem para repensar o que devemos entender por patrimônio histórico e por identidade nacional.” (Canclini, 1990, p. 95).

A redefinição do patrimônio é sintetizada pelo autor nos seguintes pontos: o conceito de que patrimônio não inclui somente as expressões mortas, mas também os bens culturais visíveis e invisíveis e que além da inclusão de novos bens, ampliou-se também as formas de conservá-los, atualizando-as às necessidades contemporâneas.

Ao contrário do passado, que privilegiava os bens produzidos pelas classes hegemônicas – pirâmides, palácios, e outros, – o patrimônio hoje, também é composto de produtos da cultura popular das classes menos favorecidas – indígenas, operários, camponeses e os demais grupos sociais.

Nesse raciocínio, Canclini (1990), analisa que o patrimônio expressa a solidariedade que une os que compartilham um conjunto de bens e práticas que os identifica, mas também costuma ser um lugar de cumplicidade social. Embora formalmente os bens definidos nos discursos oficiais como patrimônio pertençam a todos, as investigações sociológicas e antropológicas demonstram a forma desigual de apropriação da herança cultural gerada pela participação desigual desses grupos na formação dessa herança:

“Não basta que as escolas e os museus estejam abertos a todos, que sejam gratuitos e promovam em todos os setores sua ação difusora; à medida que descemos na escala econômica e educacional, diminui a capacidade de apropriação do capital cultural transmitido por essas instituições”. (Canclini, 1990, p. 96).

Isso resulta na hierarquização dos capitais culturais. Mesmo nos países onde os movimentos revolucionários, como no México, conseguiram incluir saberes e práticas

indígenas e camponesas na definição de cultura nacional, os bens desses grupos têm lugar secundário dentro dos dispositivos hegemônicos.

Se preservar é um ato de poder, quais são os grupos que tem legitimidade para decidir o que preservar, diante das variadas versões do que é cultura nacional? Fonseca (2006), afirma que o Estado delega aos intelectuais a função de criar museus, arquivos e outros espaços que intitulam como públicos. A partir dos anos de 1970, esse privilégio deixou de pertencer somente aos intelectuais e passou a ser discutido também por grupos sociais considerados minorias que passaram a se organizar para essa finalidade. Nos anos de 1990, as questões de preservação foram lentamente sendo assumidas por representantes dessas minorias.

A segunda questão levantada por Canclini (1990), aborda o patrimônio como resultado de uma construção do imaginário nacional, ou seja, mesmo considerando os suportes concretos - monumentos, desenho urbanístico e outros bens físicos -, o patrimônio também abarca a experiência vivida através das linguagens, conhecimentos, tradições imateriais, dentre outros.

Segundo Canclini (1990), considerar apenas os suportes concretos como patrimônio, resulta do fato de que o assunto sempre esteve nas mãos do que ele chama de especialistas do passado – arqueólogos, arquitetos e restauradores. Só nas últimas décadas, os estudos sobre patrimônio se voltaram para a cultura imaterial e sua importância na construção do sentido de Nação.

E nesse novo contexto de patrimônio, Canclini (1994), reforça também o novo conceito de nação que, segundo ele, já não é unicamente o conjunto de bens e tradições surgidos e mantidos no território historicamente habitado por uma comunidade, mas é também resultado de um conjunto de informações procedentes do estrangeiro que vão se incorporando à vida cotidiana. Canclini (1994), ressalta os meios de comunicação de massa nesse processo de intercâmbio e a importância dos suportes audiovisuais para a preservação e a difusão da memória:

“Na verdade, o rádio, a televisão, o cinema, os vídeos e os discos tornaram-se recursos chave para a documentação e a difusão da própria cultura, para além das comunidades locais que a geraram. São, por isso, parte do nosso patrimônio, de um modo diverso do que o são as pirâmides, o centro histórico, o artesanato, mas às vezes, tão significativos quanto esses bens tradicionais: sobretudo se levarmos o importante papel de recursos como a música, o cinema e a TV na consagração, socialização e renovação de certos comportamentos.” (Canclini, 1994, p. 95).

Na Europa, as práticas culturais imateriais somente começaram a ser vistas como bens patrimoniais após a Segunda Guerra Mundial. Segundo a arquiteta Marcia Sant'Anna (2003), essa percepção, no entanto, não é uma reflexão europeia, mas sim oriunda de países orientais, onde o patrimônio é muito mais representado pelo imaterial, pelas criações populares anônimas do que pelas obras de arte e edificações.

Mas o tema só ganhou consistência no Ocidente a partir de 1964, em Veneza, durante o II Congresso Internacional de Arquitetos e Técnicos dos Monumentos Históricos. Na Carta de Veneza, os monumentos considerados patrimônio passaram a ser constituídos não somente do objeto em si mesmo, mas o conjunto que o envolve, tais como o espaço, as organizações sociais, os modos de vida, as crenças e os saberes. Portanto, nesse raciocínio, o objeto não pode mais ser considerado isoladamente, mas em seu contexto e em suas relações.

Essa reflexão foi tema de discussão, em 1972, durante a Convenção do Patrimônio Mundial, Cultural e Natural da UNESCO onde países do Terceiro Mundo reivindicaram a redação de um instrumento de proteção às manifestações culturais populares para fazer frente à visão monumentalista vigente que enfocava acentuadamente os bens monumentais das sociedades europeias.

A Mesa Redonda de Santiago, em 1972, também proporcionou uma base significativa para a reflexão sobre o imaterial, ao direcionar a discussão para o museu integral e o patrimônio global incluindo o imaterial.

Para o francês Hugues de Varine, um dos organizadores do encontro de Santiago, apesar de os textos resultantes estarem hoje desatualizados, a Mesa Redonda deixou duas mensagens inovadoras e revolucionárias:

“Aquele de museu integral, isto é, levando em consideração a totalidade dos problemas da sociedade, - aquela do museu enquanto ação, isto é, enquanto instrumento dinâmico de mudança social. Esquecia-se assim, aquilo que havia se constituído, durante mais de dois séculos, na mais clara vocação do museu: a missão da coleta e da conservação. Chegou-se, em oposição, a um conceito de patrimônio global a ser gerenciado no interesse do homem e de todos os homens.” (Varine, 1995, p.18).

Em 1976, o documento resultante da 16ª Conferência da UNESCO, a **Recomendação de Nairobi** incluiu à definição de ‘conjunto histórico e tradicional’ as aldeias e lugares que possuíssem, entre outros, ‘valor sócio cultural’.

Em 1982, o Conselho Internacional de Monumentos e Sítios [ICOMOS]⁸⁰ promoveu um colóquio no México, onde foram confirmadas as mesmas definições de patrimônio, reforçando a importância das pequenas aglomerações constituídas “em reservas de modos de vida que dão testemunhos de nossa cultura” (IPHAN, 2006, p. 121).

Em 1984, a Declaração de Quebec valorizou o patrimônio intangível ou imaterial e legitimou o MINON, o Movimento da Nova Museologia. Segundo Moutinho (1995), um dos idealizadores do Movimento, o documento de Quebec, começou a tomar forma em outro encontro, também realizado em Quebec, em 1984: o Ateliê Internacional Ecomuseus-Nova Museologia.

Moutinho (1995), considera que o Ateliê de Quebec retomou o conceito de museu integral, defendido na Mesa Redonda de Santiago, mas estendeu as expressões museais para além dos ecomuseus, museus comunitários, e outros, que eram considerados até então. A museologia ativa e aberta ao diálogo, idealizada por Moutinho (1995), e pelos membros formuladores da Declaração de Quebec, é essencialmente voltada para as características imateriais e sociais do patrimônio cultural: “Por oposição a uma museologia de coleções, tomava forma uma museologia de preocupações de caráter social.” (Moutinho, 1995, p. 26).

Um ano depois da Declaração de Quebec, em 1985, o ICOMOS promoveu a Conferência Mundial sobre políticas Culturais, também no México, e produziu a **Declaração do México** que ampliou o conceito de patrimônio cultural incluindo as criações e os valores anônimos da alma popular e as obras materiais e imateriais do povo.

E somente em 1989, 16 anos depois da Convenção da UNESCO, o documento foi redigido e aprovado com o título **Recomendação sobre a Salvaguarda da Cultura Tradicional e Popular**.

“Esse documento, aprovado pela Conferência Geral da UNESCO, recomenda aos países membros a identificação, a salvaguarda, a conservação, a difusão e a proteção da cultura tradicional e popular, por meio de registros, inventários, suporte econômico, introdução do seu conhecimento no sistema educativo, documentação e proteção à propriedade intelectual dos grupos detentores de conhecimentos tradicionais.” (Sant’Anna, 2003, p. 50).

⁸⁰ ICOMOS é uma organização civil internacional, o International Council on Monuments and Sites - Conselho Internacional de Monumentos e Sítios, ligada à UNESCO, que tem como uma de suas atribuições o aconselhamento no que se refere aos bens que receberão classificação de Patrimônio Cultural da Humanidade. O ICOMOS foi criado em 1964, durante o II Congresso Internacional de Arquitetos, em Veneza. Fonte: ICOMOS Brasil - Conselho Internacional de Monumentos e Sítios. Acedido a 30 de junho, 2011 em <http://www.icomos.org.br/>

As discussões sobre o patrimônio imaterial e os novos patrimônios continuaram permeando as discussões da UNESCO. Em 1992, na Declaração de Caracas, o conceito de museu integral, lançado em 1972, foi ampliado para museu integrado com a comunidade, respeitando as suas especificidades e os seus saberes e fazeres imateriais.

Em 1994, a França organizou uma política pioneira na Europa de apoio a transmissão de conhecimento dos mestres de ofícios tradicionais para as novas gerações. A política denominada **Les Métiers d'Art**, era baseada no **Tesouros Humanos Vivos**, projeto apresentado pela UNESCO em cumprimento à decisão tomada pelo Conselho Executivo em 1993.

O projeto consiste em identificar tesouros humanos vivos e garantir que os portadores desse patrimônio preservem suas práticas e saberes e transmita-os às gerações. Essa prática, exercitada pelos franceses, é considerada até os dias de hoje uma das bases da política de preservação do patrimônio imaterial da UNESCO.

Muito antes da França e outros países europeus legislarem sobre o patrimônio imaterial, o Japão já havia instituído em 1950, uma lei sobre o patrimônio cultural que enfatizava o incentivo a pessoas e grupos que mantêm as tradições, os rituais e as técnicas artísticas e culturais. Além do Japão, Primo (2007), ressaltou outros países que trabalharam o tema, que são:

“(...) o Japão (desde 1950 com a denominação **Tesouros Nacionais Vivos**), a República da Coreia (1964), as Filipinas (1973 fez o reconhecimento de uma categoria específica de **“Artistas Nacionais”**), outro programa criou categoria de **Tesouros Nacionais Vivos**), a Tailândia (em 1985 procedeu de maneira similar ao criar o Projecto de **Artistas Nacionais**), a Roménia recentemente criou o **Sistema Regional de Tesouros Humanos Vivos** e a França criou o Projecto **Maestros das Artes**. Todos esses projectos servem para distinguir, honrar os portadores de conhecimentos e tradições populares, mas exigem que a transmissão dos saberes que os distinguiram para as gerações mais jovens.” (Primo, 2007, p.129).

Embora vários estados brasileiros tenham espelhado seus programas de preservação no **Tesouros Humanos Vivos**, o Brasil não adotou esse sistema em sua política pública em defesa do patrimônio imaterial.

O grupo de trabalho que subsidiou a criação das políticas de preservação do patrimônio imaterial brasileiro optou pela proposta de desenvolvimento de um programa ministerial que “além de respaldar administrativa e financeiramente ações de identificação e registro, reunisse os meios para apoiar a manifestação cultural da maneira mais adequada.” (Sant’Anna, 2006, p.18).

Em 1995, no seminário realizado na República Checa, a UNESCO se comprometeu a estudar a instituição de um instrumento jurídico internacional que efetivasse a aplicação do documento **Recomendação sobre a Salvaguarda da Cultura Tradicional e Popular**. O seminário possibilitou a redação de um manual que foi aprovado em 1997 pela II Conferência de Trabalho da UNESCO, também realizada na República Checa. Embora ainda não se denominasse patrimônio imaterial, o manual estabelecia os princípios de proteção à cultura tradicional e popular contra a exploração comercial inadequada.

A importância do manual diz respeito à necessidade de se criar um ambiente legal que “garanta proteção às tecnologias tradicionais, aos padrões artesanais e ao direito de autor de intérpretes e criadores de músicas e danças tradicionais.” (IPHAN, 2006, p.124).

Nesse aspecto, verificou-se que, em alguns países, a legislação do direito autoral protege a cultura tradicional e popular à medida que define a forma que podem ser utilizados sob a supervisão de autoridade legal. O manual sugere também a monitoração do uso desses bens e do seu tratamento como propriedade intelectual. No entanto, a UNESCO considera que a legislação não é adequada, pois não abarca as criações coletivas - já que as leis reconhecem apenas a autoria individual.

Em 2003 a UNESCO referendou os documentos anteriores relativos à preservação do patrimônio imaterial e aprovou a **Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial**, na 32ª Conferência Geral realizada em Paris. Nos últimos anos, a instituição assumiu uma abordagem mais ampla sobre os conceitos de patrimônio material e imaterial, que são reconhecidos como patrimônio cultural. A nova abordagem considera que os bens culturais não podem ser analisados somente pela dimensão material, sem se considerar os valores que representam, assim como não se pode considerar o patrimônio imaterial sem o conhecimento do objeto que lhe dá suporte.

Neste trabalho, para efeito de conceituação, consideraremos patrimônio cultural imaterial, de acordo com o que foi definido pela UNESCO em 2003 no artigo 2º da **Convenção para a salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial**:

“Entende-se por “patrimônio cultural imaterial” as práticas, representações, expressões, conhecimentos e técnicas - junto com os instrumentos, objetos, artefatos e lugares culturais que lhes são associados - que as comunidades, os grupos e, em alguns casos, os indivíduos reconhecem como parte integrante de seu patrimônio cultural. Este patrimônio cultural imaterial, que se transmite de geração em geração, é constantemente recriado pelas comunidades e grupos em função de seu ambiente, de sua interação com a natureza e de sua história, gerando um sentimento de identidade e continuidade e contribuindo assim para promover o respeito à diversidade cultural e à criatividade humana. Para os fins da

presente Convenção, será levado em conta apenas o patrimônio cultural imaterial que seja compatível com os instrumentos internacionais de direitos humanos existentes e com os imperativos de respeito mútuo entre comunidades, grupos e indivíduos, e do desenvolvimento sustentável.” (Castro & Fonseca, 2008, p.121).

Pinto (2009), faz duas considerações importantes sobre o que o imaterial trouxe de novo para o patrimônio cultural:

“Mas afinal, o que é que o conceito de imaterial vem introduzir de novo ao patrimônio cultural? Vem introduzir o intangível da cultura, os traços afetivos e espirituais, a sensibilidade, as tradições, os valores, as festas, os lugares, enfim, tudo o que diga respeito àquilo que não pode ser palpável e que tem a sua maior apreensão através dos sentidos.” (Pinto, 2009, p. 54).

Nesse aspecto, consideramos que os suportes audiovisuais que registram e preservam os acervos do patrimônio imaterial, tais como, discos, fitas magnéticas, fotografias e outros, deveriam ser analisados de uma forma muito mais abrangente do que são analisados até agora. Afinal, eles se constituem muito mais do que suportes materiais, mas instrumentos imprescindíveis de guarda e de preservação do patrimônio imaterial.

Da mesma forma, os espaços que abrigam esses acervos, e neles estão incluídos os Museus da Imagem e do Som, também deveriam ser considerados e priorizados pelos estudiosos dos organismos nacionais, pois, são lugares que poderão ser trabalhados para se transformarem em espaços efetivos de educação, de comunicação, de musealização do patrimônio imaterial brasileiro.

1.2.1. O Patrimônio Imaterial no Brasil

O Brasil foi a segunda Nação do Ocidente - depois da França - a regulamentar o registro do patrimônio imaterial, através do decreto 3.551 de 4 de agosto de 2000. O decreto reflete as discussões sobre a preservação dos bens culturais populares que desde 1930 já era tema de estudiosos brasileiros.

Castro (2008), considera que o processo de reconhecimento do patrimônio imaterial abrange muito mais do que a democratização de acesso:

“Não se trata mais de garantir o acesso a recursos, informações e instrumentos culturais às diferentes camadas e grupos sociais com base em visões homogêneas e etnocêntricas de desenvolvimento, mas de favorecer não só processos de desenvolvimento que integram as diferentes camadas e grupos sociais, como também produtores de expressões culturais que importa a todos conhecer e valorizar. A noção de patrimônio cultural imaterial é um sensível instrumento nessa direção. (Castro, 2008, p. 13).

De acordo com Sant'Anna (2003), em 1936 no projeto do poeta modernista Mário de Andrade⁸¹, realizado a pedido do Ministro de Educação Gustavo Capanema⁸² para o SPHAN, o patrimônio já era considerado no sentido mais amplo, abrangendo “os vocabulários, os cantos, as lendas, a medicina e a culinária indígena, a música, os contos, os provérbios, os ditos e outras manifestações da cultura popular” (Sant'Anna, 2003, p. 51). Mas o conceito de Andrade não chegou a ser objeto de legislação, pois o decreto lei 25 de 1937, que trata do tombamento dos bens culturais, não incluiu o conceito de imaterialidade na concepção do patrimônio.

“Art. 1º. Constitui o patrimônio histórico e artístico nacional o conjunto dos bens móveis e imóveis existentes no país e cuja conservação seja de interesse público, quer por sua vinculação a fatos memoráveis da história do Brasil, quer por seu excepcional valor arqueológico ou etnográfico, bibliográfico ou artístico. § 1º. Os bens a que se refere o presente artigo só serão considerados parte integrante do patrimônio histórico e artístico nacional, depois de inscritos separada ou agrupadamente num dos quatro Livros do Tombo, de que trata o art. 4º desta lei. § 2º. Equiparam-se aos bens a que se refere o presente artigo e são também sujeitos de tombamento os monumentos naturais, bem como os sítios e paisagens que importe conservar e proteger pela feição notável com que tenham sido dotados pela natureza ou agenciados pela indústria humana. (IPHAN, 2006, p. 99).

Entre 1975-1979, o pernambucano Aloísio Magalhães⁸³ assumiu a presidência do IPHAN e realizou diversos estudos sobre os bens de natureza imaterial no Centro Nacional de Referência Cultural [CNRC] e na Fundação Nacional Pró-Memória [FNPM]. Os estudos de Magalhães contribuíram para que mais tarde a Constituição Federal de 1988 em seu artigo 216 incluísse o tema no texto final aprovado:

⁸¹ Mário Raul de Moraes Andrade. 1893 - 1945. Foi poeta, romancista, musicólogo, historiador, crítico de arte e fotógrafo. Foi um dos fundadores da poesia moderna brasileira com a publicação do livro *Paulicéia Desvairada*, em 1922. Teve participação na Semana de Arte Moderna, movimento ocorrido em 1922, que reformulou a literatura e as artes visuais no Brasil. Após trabalhar como professor de música e colunista de jornal publicou o romance *Macunaíma*, em 1928. Foi diretor-fundador do Departamento Municipal de Cultura de São Paulo.

Fonte: Releituras. Acedido a 21 de maio, 2010 em http://www.releituras.com/marioandrade_bio.asp.

⁸² Gustavo Capanema Filho. 1900 – 1985. Representou a política e os ideais do Estado Novo na cultura e na educação brasileira. Foi ministro da Educação e Saúde, entre 1934 a 1945, quando participou da criação de órgãos nacionais como a Universidade do Brasil, atual Universidade Federal do Rio de Janeiro [UFRJ], a Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional [SPHAN] e o Instituto do Livro. Fonte: Simon Schwartzman's Sítio eletrônico. Acedido a 21 de maio, 2010 em http://www.schwartzman.org.br/simon/capanema_interpretacao.htm.

⁸³ Aloísio Magalhães. 1927 - 1982. Foi designer, artista plástico e secretário geral do Ministério da Educação e da Cultura. Foi diretor do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional [IPHAN]. Foi responsável pelo projeto gráfico das notas do cruzeiro novo [moeda adotada no país a partir de 1966]. Aloísio faleceu em Pádua, Itália em 1982, quando tomava posse como presidente da Reunião de Ministros da Cultura dos Países Latinos. Após sua morte foi editado o livro *E triunfo?*, registrando seu pensamento e sua ação à frente dos organismos federais de cultura. Fonte: Scribd. Acedido a 21 de maio, 2010 em <http://pt.scribd.com/doc/13363/O-perfil-de-um-designer-brasileiro-Aloisio-Magalhaes>

“**Art. 216.** Constituem patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira, nas quais se incluem:

I – as formas de expressão;

II – os modos de criar, fazer e viver;

III – as criações científicas, artísticas e tecnológicas;

IV – as obras, objetos, documentos, edificações e demais espaços destinados às manifestações artístico-culturais;

V – os conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico.

§ 1º O Poder Público, com a colaboração da comunidade, promoverá e protegerá o patrimônio cultural brasileiro, por meio de inventários, registros, vigilância, tombamento e desapropriação, e de outras formas de acautelamento e preservação.

§2º Cabem à administração pública, na forma da lei, a gestão da documentação governamental e as providências para franquear sua consulta a quantos dela necessitem.

§3º A lei estabelecerá incentivos para a produção e o conhecimento de bens e valores culturais.

§4º Os danos e ameaças ao patrimônio cultural serão punidos, na forma da lei.

§5º Ficam tombados todos os documentos e os sítios detentores de reminiscências históricas dos antigos quilombos.” (IPHAN, 2006, p. 45).

A preocupação com os instrumentos legais para a preservação dos bens imateriais no Brasil não ficou restrita à Constituição Federal de 1988. Até a instituição do Registro do Patrimônio Imaterial em 2000, o IPHAN promoveu várias discussões sobre estratégias e formas de proteção das formas de expressão e dos fazeres e saberes.

Em 1997, um seminário internacional em Fortaleza/CE produziu o documento Carta de Fortaleza “que recomendou o aprofundamento da discussão sobre o conceito de patrimônio imaterial e o desenvolvimento de estudos para a criação de instrumento legal instituindo o registro como seu principal modo de preservação.” (Sant’Anna, 2006, p. 16).

Experiência nesse sentido já havia sido testada na Bahia entre 1987/1989 através do projeto do antropólogo Ordep Serra⁸⁴ de identificação e mapeamento dos principais sítios e monumentos religiosos negros da Bahia, ensaiando uma política de proteção desse acervo como instrumento de preservação de bens culturais imateriais.

Mas o marco significativo foi o ano de 2000 quando o governo brasileiro instituiu o Decreto nº 3.551 de 4 de agosto, que criou o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial e o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial [PNPI] visando a implementação de política

⁸⁴ Ordep José Trindade Serra. É antropólogo, pesquisador, professor da Universidade Federal da Bahia. Graduado em Letras pela UNB, Mestre em Antropologia Social pela UNB e Doutor em Antropologia pela USP. Professor Adjunto IV do Departamento de Antropologia da FFCH/UFBA. Dirigiu o Projeto Mammba da Pró-Memória, cujo objetivo é realizar o Mapeamento de Sítios e Monumentos Religiosos Negros na Bahia. Fonte: Ordep Serra – Biografia. Acedido a 30 de maio, 2010 em <http://ordepserra.wordpress.com/>.

específica de inventário, referenciamento e valorização desse patrimônio.

O IPHAN, através do Departamento de Patrimônio Imaterial [DPI], é a instituição do governo que atua desde 2004 na implementação da política de preservação do patrimônio imaterial brasileiro em parceria com órgãos públicos e privados.

De acordo com o sociólogo Laurent Lévi-Strauss (2006),⁸⁵ o decreto brasileiro que institui o Registro é resposta a uma das maiores e mais atuais preocupações da comunidade internacional, especialmente da UNESCO que até 1989 tratava as questões dos bens culturais de natureza imaterial como “primos pobres das políticas de conservação do patrimônio, se comparadas com os meios e esforços consagrados às obras de arte e aos monumentos.” (Strauss, 2006, p. 79).

O autor ressalta também que o decreto brasileiro serve de inspiração para a comunidade mundial, especialmente no que se refere à manutenção das referências culturais das sociedades. Ele considera que somente um instrumento legal será capaz de manter e preservar a diversidade interna de cada sociedade nessa era da globalização em que a diversidade externa é cada dia mais pobre:

“(...) é preciso, para que a vitalidade das sociedades não seja ameaçada, conservar, ao menos, a memória viva de costumes, de práticas e saberes insubstituíveis que não devem desaparecer. Pois é a diversidade que deve ser salva, não o conteúdo histórico que cada época lhe conferiu e que ninguém saberá perpetuar para além dela própria. A nova legislação brasileira abre, nesse sentido, vias que poderão ser úteis como inspiração para toda a comunidade internacional.” (Strauss, 2006, p. 82).

Para solucionar questões como inventariar, proteger e assegurar a transmissão de fazeres e saberes tão distintos entre si, como a música, o artesanato, as práticas medicinais, dentre outras, o decreto instituiu quatro livros para o registro das especificidades das diversas manifestações culturais, a saber:

“Livro dos Saberes – para o registro de conhecimentos e modos de fazer enraizados no cotidiano das comunidades; Livro das Celebrações – para as festas, rituais e folguedos que marcam a vivência coletiva do trabalho, da religiosidade, do entretenimento e outras práticas da vida social; Livro das Formas de Expressão – para a inscrição de manifestações literárias, musicais, plásticas, cênicas e lúdicas; e o Livro dos Lugares – destinado à inscrição de espaços como mercados, feiras, praças e santuários onde se concentram e reproduzem as práticas culturais coletivas.” (Sant’Anna, 2006, p. 20).

⁸⁵ Laurent Lévi-Strauss. É doutor em Sociologia pela Universidade de Paris e diplomado do Institut d’Etudes Politiques de Paris. Foi Chefe da Seção de Museus e Objetos Culturais da UNESCO, em Paris, onde também atuou como Chefe da Seção do patrimônio tangível e diretor-adjunto da Divisão de Patrimônio Cultural. Fonte: United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization. Acedido em 21 de maio, 2010 em http://portal.unesco.org/culture/en/ev.php-URL_ID=14386&URL_DO=DO_TOPIC.

O registro pode ser pleiteado por instituições governamentais, sociedades e associações civis e consiste na abertura de processo junto ao IPHAN e posterior avaliação pelo Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural. Por se tratar de manifestações dinâmicas, o patrimônio registrado deverá ser reavaliado pelo IPHAN num período de dez anos para que se possam observar as transformações ocorridas.

Juntamente com o registro, foi criado também o **Inventário Nacional de Referências Culturais** [INRC], que consiste numa metodologia de investigação com o objetivo de produzir conhecimento sobre os sentidos e valores dos bens culturais que constituem referências para determinado grupo social. Nesse sentido, é importante delimitar o conceito de referência cultural, que é o conjunto de representações que configura uma identidade. Castro & Fonseca (2008), reproduzem o conceito de referência cultural conforme está descrito no Manual de Aplicação do INRC publicado pelo IPHAN em 2000:

“Referências são edificações e são paisagens naturais. São também as artes, os ofícios, as formas de expressão e os modos de fazer. São as festas e os lugares a que a memória e a vida social atribuem sentido diferenciado: são as consideradas mais belas, são as mais lembradas, as mais queridas. São fatos, atividades e objetos que mobilizam a gente mais próxima e que reaproximam os que estão longe, para que se reviva o sentimento de participar e de pertencer a um grupo, de possuir um lugar. Em suma, referências são objetos, práticas e lugares apropriados pela cultura na construção de sentidos de identidade, são o que popularmente se chama de raiz de uma cultura.” (Castro & Fonseca, 2008, p. 21).

O Inventário prevê três níveis de abordagem:

- a) levantamento preliminar - que consiste na produção de um mapeamento através da reunião e sistematização das informações colhidas em fontes secundárias, documentos oficiais, entrevistas e contatos institucionais;
- b) identificação – que consiste na descrição sistemática das referências culturais, no mapeamento das relações entre essas referências e outras; indicação dos aspectos básicos dos processos de formação, produção, reprodução e transmissão;
- c) o registro propriamente dito, que é o trabalho etnográfico, estudos técnicos, produção e sistematização da documentação textual e audiovisual e inserção das informações coletadas no banco de dados do INRC.

Até outubro de 2007, haviam sido realizados no Brasil 11 inventários, e 25 estavam em andamento. Quanto aos instrumentos legais de preservação do patrimônio imaterial produzidos pelos estados brasileiros, apresentaremos os resultados dos estudos feitos até 2007 pela UNESCO em parceria com o Instituto de Educação e Cultura [EDUCARTE]. Os estudos indicaram que 12 Estados já produziram textos legais sobre o assunto. São eles: Maranhão,

Piauí, Acre, Espírito Santo, Pernambuco, Minas Gerais, Ceará, Distrito Federal, Bahia, Alagoas, Santa Catarina e Paraíba. No entanto, desses 12 Estados, sete ainda não criaram programas sistemáticos para a aplicação da legislação.

No mesmo decreto que instituiu o registro, foi instituído também o **Programa Nacional do Patrimônio Imaterial** [PNPI]. É um programa de fomento que busca estabelecer parcerias com instituições dos governos federal, estadual e municipal, universidades, organizações não governamentais, agências de desenvolvimento e organizações privadas ligadas à cultura, à pesquisa e ao financiamento. O programa trabalha com recursos orçamentários do IPHAN e resultantes de parcerias e convênios com o Ministério da Cultura, por intermédio do Fundo Nacional de Cultura [FNC]⁸⁶.

Desde 2005, o PNPI opera com editais para o fomento das ações de sistematização do patrimônio imaterial, especialmente de mapeamento de referências culturais e de apoio às condições de existência desses bens, através de planos de preservação. Em 2010, oito projetos foram aprovados no edital de apoio e fomento ao Patrimônio Cultural Imaterial beneficiando oito estados.

O Estado de Goiás, embora ainda não tenha criado textos legais sobre o patrimônio imaterial, é beneficiado desde 2005 pelo Decreto 3.551, através de ações, tais como, registros e mapeamentos de festas populares representativas dos diversos municípios goianos. Outra ação do PNPI em Goiás foi realizada em 2006, através do projeto **Sistematização da Documentação Referente ao Patrimônio Cultural Imaterial do Estado de Goiás** elaborado pelo Museu Antropológico da Universidade Federal de Goiás e aprovado no edital 001/2006-IPHAN.

O projeto possibilitou a realização de pesquisa documental sobre o Patrimônio Cultural Imaterial de Goiás e de diagnóstico sobre as condições de preservação dos acervos do patrimônio imaterial e das instituições que os abrigam. Os resultados estão registrados em meio digital, DVD, contendo um resumo geral do projeto e a base de dados elaborada.

Dentre as instituições goianas mapeadas e identificadas como local de guarda e de preservação do patrimônio imaterial está o Museu da Imagem e do Som de Goiás. Embora “por motivo de limitação temporal e de pessoal” (Silva, 2008), a equipe do projeto se deteve somente em um recorte do acervo do MIS Goiás - a coleção do Instituto Goiano do Folclore -

⁸⁶ O Fundo Nacional de Cultura – FNC é o mecanismo da Lei Federal nº 8.313/1991 de Incentivo à Cultura, que permite ao Ministério da Cultura do Brasil investir nos projetos culturais, através da celebração de convênios e outros instrumentos similares. Fonte: Ministério da Cultura – MinC – FNC. Acedido a 30 de maio, 2010 em: http://www.cultura.gov.br/sítio_eletrônico/categoria/apoio-a-projetos/mecanismos-de-apoio-do-minc/.

a escolha do museu foi importante para o seu reconhecimento como espaço de guarda e musealização dos acervos audiovisuais e para a sua divulgação nos meios acadêmico e institucional.

Além das ações de fomento do PNPI/IPHAN, outras fontes de recursos têm beneficiado direta e indiretamente a preservação dos bens culturais imateriais. É o caso do Programa Nacional de Apoio à Cultura [PRONAC], através dos incentivos da Lei Rouanet⁸⁷ e do Programa Monumenta⁸⁸ do IPHAN. Nos editais lançados em 2007, o Programa Monumenta contemplou a preservação do patrimônio imaterial brasileiro, através de ações relativas ao turismo cultural com o financiamento de roteiros turísticos, valorização do artesanato, gastronomia, arte, música, dança, teatro, tradições e inventários da cultura local, dentre outros.

Os editais estimularam também a produção de publicações, CDs e DVDs, intensificando o registro e a documentação do patrimônio imaterial em diversos estados brasileiros. Dentre os projetos financiados pelo Programa Monumenta, destacamos os projetos **Itinerário Cora Coralina** na cidade de Goiás/GO; **Caminhos do Recôncavo - Proposição de Novos Roteiros Histórico-Culturais para o Recôncavo Baiano** e **Os Sabores de Mariana** na cidade de Mariana/MG, dentre outros.

Outra instituição brasileira que tem papel importante na preservação do patrimônio imaterial é o Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular [CNFCP] criado em 1947 e vinculado ao Departamento de Patrimônio Imaterial do IPHAN desde 2003. O CNFCP atua nas áreas de pesquisa, análise, apoio e divulgação das expressões de folclore e cultura popular, através de programas e projetos de pesquisa, documentação e difusão.

O centro teve atuação decisiva na década de 1950, através das Comissões Estaduais de Folclore, que realizaram pesquisa e documentação nos diversos municípios do interior do Brasil registrando em fotografias, gravações em áudio e em filme as danças, as festas religiosas, a culinária, as lendas, os mitos e as outras manifestações do povo brasileiro.

⁸⁷ Lei Rouanet. É a Lei 8.313, conhecida pelo nome do ex-ministro da Cultura Sérgio Paulo Rouanet, que define as formas de incentivo do governo federal a produção cultural no Brasil. Após sua aprovação, em 1991, a Lei já foi alterada algumas vezes e sofreu regulamentações. Fonte: Reforma da Lei Rouanet. Acedido a 18 de outubro, 2011 em <http://blogs.cultura.gov.br/blogdarouanet/projeto-de-lei/>

⁸⁸ O Monumenta é um programa do Ministério da Cultura que atua desde 2000 em 26 cidades históricas protegidas pelo IPHAN e selecionadas de acordo com a representatividade histórica e artística e a necessidade de obras de recuperação e restauração. Conta com financiamento do Banco Interamericano de Desenvolvimento – BID e o apoio da UNESCO. Para garantir a sua sustentabilidade foi criado o Fundo Municipal de Preservação do Patrimônio Histórico e Cultural que financia ações de preservação e conservação das áreas submetidas à intervenção do Programa. Fonte: Monumenta. Acedido a 30 de maio, 2010 em http://www.monumenta.gov.br/sítio_eletrônico/.

Atualmente o centro está instalado no Rio de Janeiro e se constitui do Museu de Folclore Édison Carneiro, da Biblioteca Amadeu Amaral, da Galeria Mestre Vitalino e da Sala do Artista Popular.

Entre 2001 e 2006, o CNFCP realizou projetos de pesquisa, ação educativa, documentação e apoio às comunidades artesanais em parceria com a Petrobras e outras instituições nacionais. As parcerias resultaram na produção de inventários, exposições, catálogos, oficinas de repasse de saberes, dentre outras ações. Outros trabalhos do CNFCP em defesa do patrimônio imaterial são as publicações em série resultantes dos debates sobre o tema promovidos no Brasil e no mundo.

Em Goiás, o trabalho da Comissão Goiana do Folclore nas décadas de 1950/1960 foi motivo de reconhecimento da Comissão Nacional, que por diversas oportunidades homenageou o Estado, através da folclorista e escritora Regina Lacerda.⁸⁹ Lacerda liderou durante muitos anos os trabalhos de pesquisa da cultura popular no interior goiano, acompanhada dos escritores Bernardo Élis⁹⁰ e Bariani Ortencio⁹¹.

A Comissão Goiana do Folclore continua ativa e realiza periodicamente encontros nos municípios incentivando a pesquisa e a difusão das manifestações populares. Atualmente, o escritor Bariani Ortencio é presidente de honra da Comissão e atua sistematicamente através da publicação de livros e da participação em programas regionais e nacionais.

O acervo reunido pela folclorista Regina Lacerda no período à frente da Comissão Goiana do Folclore encontra-se desde a década de 1990 sob a guarda do Museu da Imagem e do Som de Goiás. É composto de fotografias, fitas de áudio, publicações e manuscritos da escritora.

⁸⁹ Regina Lacerda. 1919 – 1992. Em 1949, no Rio de Janeiro, conheceu os folcloristas Alceu Maynard Araújo e Renato Almeida, de quem se tornou amiga. Em 1952, tornou-se membro da Comissão Goiana de Folclore. Em 1954, publicou seu primeiro livro de poemas Pitanga, dentre outros que seriam lançados até 1981. Em 1964, apresentou projeto para criação do Instituto Goiano de Folclore. Fonte: Coleção Regina Lacerda. Acervo Museu da Imagem e do Som de Goiás.

⁹⁰ Bernardo Élis Fleury de Campos Curado. 1915 - 1997. Foi advogado, professor, poeta, contista e romancista brasileiro. Foi o primeiro goiano a entrar para a Academia Brasileira de Letras. Publicou várias obras, entre elas O Tronco (que posteriormente virou filme) e Ermos e Gerais. Em 1995, presidiu a Fundação Cultural Pedro Ludovico Teixeira, atual AGEPEL, órgão equivalente à Secretaria de Estado da Cultura. Em 1999, a sua obra Veranico de Janeiro (1966) foi escolhida como um dos 20 melhores livros goianos do século XX. Fonte: NetSaber. Acedido a 30 de maio, 2010 em http://www.netsaber.com.br/biografias/ver_biografia_c_323.html.

⁹¹ Bariani Ortencio. 1923. É compositor e cronista. Um dos fundadores da União Brasileira de Escritores-Seção Goiás, onde foi presidente por três mandatos. É presidente da Comissão Goiana de Folclore. Publicou vários livros, dentre eles, A Cozinha Goiana, Receituário; Vão dos Angicos; Dicionário do Brasil Central; Medicina Popular do Centro-Oeste e Cartilha do Folclore Brasileiro. Fonte: Jornal Poiésis – Literatura. Acedido a 30 de maio, 2010 em http://www.jornalpoiesis.com/mambo/index.php?option=com_content&task=view&id=186&Itemid=45.

Outra experiência de documentação do patrimônio imaterial realizado em Goiás, que se encontra sob a guarda do Museu da Imagem e do Som é o **Registro Audiovisual da Congada de Santa Efigênia de Niquelândia**⁹² coordenado pelo professor Sebastião Rios Corrêa Júnior⁹³. O projeto foi aprovado em 2008 pelo edital da Fundação de Apoio à Pesquisa do Estado de Goiás [FAPEG].

O registro foi feito em fotografia, áudio e vídeo e abrangeu pesquisa documental dos rituais, cantos e danças, entrevistas com os congos e pessoas envolvidas com a Congada realizada na antiga Vila de São José do Tocantins no norte de Goiás. O projeto resultou na produção de dois CDs, contendo imagens, cânticos e entrevistas, e ainda em publicações de científicas, apresentações em congressos e outros eventos.

Outra instituição no Brasil que também desenvolve experiências de documentação do patrimônio imaterial é o Ministério da Indústria, do Comércio e do Turismo, através do **Programa do Artesanato Brasileiro** [PAB]. O programa cumpre seus objetivos de incentivo à preservação, produção e comercialização de produtos da cultura popular, mas não tem as dimensões dos realizados pelo IPHAN.

Segundo análise dos membros do Grupo de Trabalho do Patrimônio Imaterial do IPHAN, o Programa “não valoriza as características culturais particulares, que contribuem para a autoafirmação dos indivíduos envolvidos e garantem a manutenção da rica pluralidade cultural brasileira”. (IPHAN, 2006, p. 116).

A importância histórica do PAB tem sua origem em 1977, com a criação do Programa Nacional de Desenvolvimento do Artesanato [PNDA]. O Programa deixou sua contribuição através da realização de um cadastro que reuniu as organizações de promoção do artesanato e as diversas cooperativas brasileiras de artesãos. O cadastro foi instrumento fundamental para os trabalhos que foram realizados nessa área nos últimos 30 anos.

Na área de publicações sobre o patrimônio imaterial brasileiro, é importante destacar também o trabalho das pesquisadoras Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti e Maria

⁹² A Congada de Santa Efigênia foi pesquisada pela primeira vez, em 1819, pelo médico e botânico francês Johann Emanuel Pohl, durante sua permanência no antigo Arraial de Traíras, hoje município de Niquelândia/Goiás. Pohl fazia parte da expedição científica que acompanhou a comitiva da Arquiduquesa Leopoldina da Áustria, esposa de Dom Pedro I, então Príncipe Herdeiro. A festa é realizada anualmente e marcada por elementos característicos da mistura das culturas do negro e dos indígenas que viveram na região. Fonte: Enap 2010. Acedido a 20 novembro, 2010 em http://enap2010.files.wordpress.com/2010/03/talita_viana_neves.pdf

⁹³ Sebastião Rios Corrêa Júnior. Bacharel em História pela Universidade de Brasília [1987], mestre em Literatura pela UNB [1993] e doutor em Sociologia pela UNB / Universidade de Innsbruck - Áustria [1998]. Atualmente é professor da Universidade Federal de Goiás. Fonte: [FCS] Faculdade de Ciências Sociais. Acedido a 20 de maio, 2010 em http://www.cienciassociais.ufg.br/?id_pagina=1297&sítio_eletrônico_id=105.

Cecília Londres Fonseca, intitulado Patrimônio Imaterial no Brasil – Legislação e Políticas Estaduais (2008), editado pela UNESCO. As autoras catalogaram as instituições públicas e privadas brasileiras que tratam do patrimônio imaterial, quais sejam:

- a) o programa Cultura Viva, da Secretaria de Programas e Projetos Culturais do Ministério da Cultura que apoia projetos e espaços de preservação dos bens imateriais;
- b) o programa Identidade e Diversidade Cultural, da Secretaria da Identidade e da Diversidade Cultural do Ministério da Cultura que garante acesso dos produtores culturais aos instrumentos de apoio, promoção e intercâmbio dos bens culturais;
- c) o Instituto de Pesquisa e Formação em Educação Indígena [IEPE] que atua no Pará e no Amapá;
- d) a Associação Cultural Caburé que apoia os projetos das culturas tradicionais no Estado do Rio de Janeiro;
- e) o Laboratório de Educação Patrimonial da Universidade Federal Fluminense [UFF] que promove cursos e seminários, pesquisa e extensão nas áreas de identidade, educação e patrimônio;
- f) os laboratórios de Etnomusicologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro [UFRJ] e da Universidade Federal de Pernambuco [UFPE];
- g) a Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais [ANPOCS] e a Associação Brasileira de Antropologia [ABA], que promovem sistematicamente reuniões e debates sobre o tema;
- h) a organização Artesanato Solidário de São Paulo [ArteSol], que já desenvolveu mais de 80 projetos envolvendo artesãos e famílias para geração de trabalho e renda e acesso ao mercado;
- i) o Museu Casa do Pontal do Rio de Janeiro, que desenvolve programas de educação patrimonial envolvendo artistas populares;
- j) a Discoteca Oneyda Alvarenga⁹⁴, do Centro Cultural São Paulo que disponibiliza cópias do seu acervo em microfilme constituído de quase 30 mil documentos - dentre cadernetas de campo, cartas, telegramas, bilhetes, memorandos, partituras, cadernos de música, fichas, fotografias. Esse acervo é resultado da **Missão de Pesquisa Folclórica** idealizada por Mário de Andrade, em 1938, que percorreu os estados de Pernambuco,

⁹⁴ Oneyda Paoliello de Alvarenga. 1911-1984. Pesquisadora. Folclorista. Formou-se no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo em 1934. A partir de 1935 organizou e assumiu a direção da Discoteca Pública Municipal da prefeitura de São Paulo criada por Mário de Andrade. Fonte: Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Acedido a 20 de outubro, 2011 em <http://www.dicionariompb.com.br/dados-artisticos>.

Paraíba, Piauí, Ceará, Maranhão e Pará, pesquisando manifestações artísticas populares;

k) os programas das redes de televisão como TV Educativa e Globo News;

l) os editais de empresas como a Petrobras e a Vale do Rio Doce;

m) os trabalhos da Fundação Joaquim Nabuco⁹⁵, em Recife;

n) o Instituto Moreira Salles⁹⁶, no Rio de Janeiro.

É instigante observar que na sistematização das instituições que trabalham com o patrimônio imaterial, as autoras não incluíram os Museus da Imagem e do Som do Brasil, embora elas reconheçam que o documento “longe de ser exaustivo” tratou especialmente de “traçar o panorama das questões que se descortinam na atualidade” (Castro & Fonseca, 2008, p. 29).

No entanto, entendemos que, como espaços essencialmente destinados à musealização dos registros do patrimônio imaterial, esses museus deveriam ser analisados e incluídos nas fontes referenciais de consulta, pois assim como o Instituto Moreira Salles no Rio de Janeiro e a Discoteca Oneyda Alvarenga em São Paulo, catalogados na publicação, os MISEs desenvolvem projetos de preservação, pesquisa e comunicação abrangendo recortes de seus acervos compreendidos em centenas de milhares de fotografias, discos, películas e fitas magnéticas com gravações representativas das manifestações culturais imateriais brasileiras.

O governo brasileiro ao instituir em 2000 o Registro dos Bens Culturais de Natureza Imaterial e criar o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial, não somente ampliou os conceitos do patrimônio, como reconheceu oficialmente - visto que o assunto era motivo de reflexão desde a criação do IPHAN, em 1935 - que as nossas heranças culturais são constituídas não somente de prédios, monumentos e marcos materiais, “ (...) mas, também, as inumeráveis formas expressivas que a nossa gente vem gerando ao longo dos séculos - e prossegue produzindo rotineira e cotidianamente, nos dias de hoje” (IPHAN, 2006, p.7).

⁹⁵ Joaquim Aurélio Barreto Nabuco de Araújo. 1849-1910. Foi político, diplomata, historiador, jurista e jornalista formado pela Faculdade de Direito de São Paulo e um dos fundadores da Academia Brasileira de Letras. Publicou *O Abolicionismo*, *Minha Formação*, dentre outras obras de memórias, onde se percebe o paradoxo de quem foi educado por uma família escravocrata, mas optou pela luta em favor dos escravos. Fonte: *Biografias*. Acedido a 20 de outubro, 2011 em http://pt.wikipedia.org/wiki/Joaquim_Nabuco.

⁹⁶ Walter Moreira Salles. 1912 - 2001. Foi empresário, banqueiro, diplomata e advogado, formado na Faculdade de Direito da USP. Foi Ministro da Fazenda no governo João Goulart. Em 1933, tornou-se sócio da Casa Bancária Moreira Salles, fundada por seu pai, João Moreira Salles. Em 1940, a Casa foi elevada à condição de Banco, após fusão com mais três bancos da região. No início dos anos 1990 fundou o Instituto Moreira Salles, uma entidade civil sem fins lucrativos que tem por finalidade a promoção e o desenvolvimento de programas culturais. Fonte: Instituto Moreira Salles. Acedido a 20 de outubro de 2010 em <http://ims.uol.com.br/Sobre-o-IMS/D2>.

Embora a legislação tenha sido criada há apenas dez anos, o que se constata é que ainda será preciso aprofundar o diálogo entre os museus da imagem e do som e as instituições federais que lidam com as diversas manifestações do patrimônio imaterial, de forma que busquem a construção de conhecimento conjunto nessa área e que transformem os MISEs em espaços reconhecidos de preservação desse patrimônio.

1.2.2. O Patrimônio Imaterial em Portugal

“Oh, musa do meu fado,
Oh, minha mãe gentil,
Te deixo consternado
No primeiro abril, (...)
(...) Com avencas na caatinga,
Alecrins no canavial,
Licores na moringa:
Um vinho tropical. (...)
(...) Guitarras e sanfonas,
Jasmins, coqueiros, fontes,
Sardinhas, mandioca
Num suave azulejo
E o rio Amazonas
Que corre trás-os-montes
E numa pororoca
Deságua no Tejo (...)
(Trecho da música ‘Fado tropical’ de Chico Buarque e Ruy Guerra. 1972-1973).⁹⁷

A composição **Fado Tropical** embala brasileiros e portugueses, nos remetendo a um conjunto de significados comuns e representativos das duas nações. Considerando a influência portuguesa na construção do patrimônio brasileiro – nas artes, no artesanato, na culinária, nas manifestações folclóricas e religiosas - estendemos a investigação sobre patrimônio imaterial para além do Amazonas para fundamentar nossa investigação.

Os estudos sobre Portugal foram assim introduzidos para ampliar o entendimento sobre o patrimônio imaterial, que é a base da formação do nosso objeto de estudo: os acervos audiovisuais dos Museus da Imagem e do Som. Nos orientamos pelos trabalhos de duas museólogas, a brasileira Judite Primo (2007) e a portuguesa Celina Barbaro Pinto (2009), e o historiador português Sérgio Lira (2005).

Nas terras portuguesas, a regulamentação do patrimônio imaterial é recente.

“O primeiro movimento social com implicações culturais ocorrido no período pós 25 de abril poderá ter sido o movimento de criação de companhias regionais e locais de teatro; o segundo poderá ter

⁹⁷Composição musical que faz parte da peça teatral Calabar, de Chico Buarque e Ruy Guerra. 1972-1973. Fonte: Sítio de letras de Chico Buarque. Acedido a 07 de julho, 2012 em http://www.chicobuarque.com.br/letras/fadotrop_72.htm.

sido o movimento de criação de associações de defesa do património local; podendo ainda ser considerado como o terceiro movimento, mas não menos importante, o alargamento da noção tradicional de património cultural e a renovação e a criação de museus.” (Primo, 2007, p. 78).

A legislação produzida na primeira metade do século XX definia como património somente os objetos de valor histórico, artístico e arqueológico e deixava de lado os objetos etnográficos, científicos e técnicos. Na segunda metade do século XX, foram acrescentadas essas novas características, mas mesmo assim a base da definição de património cultural não mudou substancialmente, e o componente imaterial permaneceu ausente das legislações.

A preservação do património cultural no interior dos museus é uma prática de longa tradição em Portugal, iniciada ainda no século XVIII pelo Marquês de Pombal⁹⁸, com a criação dos Museus de História Natural e Jardins Botânicos na Ajuda e na Universidade de Coimbra. Primo (2007), considera as concepções museológicas do período de Pombal delineadas com os ideais iluministas, segundo o qual, os museus eram entendidos como “espaço privado ou semi-público” destinados à formação dos reis e da nobreza.

Sobre o período anterior ao Marquês de Pombal, conhecido como pré-museal, Primo (2007), reuniu exemplos de coleções importantes formadas por reis, nobres e religiosos. São elas: a) coleção de ‘antiguidade’ de Dom Afonso, primeiro Duque de Bragança⁹⁹, formada de objetos trazidos das viagens de descobrimento; b) a coleção Dom Afonso, Marquês de Valença¹⁰⁰, filho do primeiro Duque de Bragança, constituída predominantemente de objetos de arte e arqueologia, trazidos da Alemanha; c) a coleção André de Resende¹⁰¹, constituída de lápides; d) a coleção Padre Severim de Faria¹⁰², constituída de moedas, vasos e outros objetos

⁹⁸ Sebastião José de Carvalho e Melo. 1699–1782. Ficou conhecido pelo título de nobreza, Marquês de Pombal. Iniciou sua vida pública aos 39 anos como embaixador do governo português na Inglaterra. Em 1750, foi chamado de volta à corte de Lisboa para ser ministro. Em pouco tempo se tornou a figura principal no Estado português. Sua energia, depois do terremoto de 1755 que destruiu Lisboa, deu-lhe prestígio com o rei. Reorganizou as finanças do Estado, criou a Imprensa Real e a Escola de Comércio, e fortaleceu a indústria e o comércio para tornar Portugal menos dependente da Inglaterra. Quando o rei José morreu e a rainha Maria 1^a subiu ao trono, em 1777, o Marquês perdeu poder político e foi afastado do governo. Retirou-se para seu palácio, onde ficou até morrer, aos 83 anos. Fonte: Marques de Pombal Biografia. Acedido em 21 de maio, 2010 em <http://educacao.uol.com.br/biografias/marques-de-pombal.jhtm>.

⁹⁹ D. Afonso de Portugal, D. Afonso I de Bragança. 1377-1461. Foi o 8^o conde de Barcelos, 2^o conde de Neiva e o 1^o Duque de Bragança. Supõe-se ter nascido em Veiros, no Alentejo, como filho natural do Rei D. João I e de Inês Pires. Fonte: Biografias. Acedido a 20 de novembro, 2010 em <http://pt.wikipedia.org>.

¹⁰⁰ Afonso de Bragança, Marquês de Valença. 1402-1460. Teve os títulos de 4.º Conde de Ourém e 1.º Marquês de Valença. Faleceu antes do pai, revertendo o ducado para o irmão mais novo, D. Fernando. Fonte: Biografias. Acedido a 20 de novembro, 2010 em <http://pt.wikipedia.org>.

¹⁰¹ André de Resende. 1500-1573. Intelectual humanista, teólogo, pioneiro da Arqueologia em Portugal. Estudou em Paris. Foi professor na Universidade de Lisboa e fundou em Évora uma escola pública. Fonte: Algarvivo. Acedido a 20 de novembro, 2010 em <http://algarvivo.com/arqueo/arqueologos/resende.html>.

¹⁰² Manuel Severim de Faria. 1584-1655. Foi sacerdote católico, historiador, arqueólogo, numismata, genealogista e escritor. É também considerado o primeiro jornalista português. Adquiriu uma das mais famosas

de origem romana; e) a coleção enviada por Pero Vaz de Caminha¹⁰³ a Dom Manuel em 1500, constituída de objetos de origem brasileira; f) a coleção Rodrigo Anes de Sá¹⁰⁴, composta de medalhas romanas e g) o acervo de Dom Francisco Xavier e Menezes¹⁰⁵, constituído de pinturas, livros, antiguidades e numismática.

Ainda na descrição cronológica da constituição do patrimônio cultural português, Primo (2007), enumera a fase do liberalismo, inspirada na Revolução Francesa, marcada pela concepção de museus como instituições públicas. Dentro dessa nova perspectiva, foi criado em 1833, o primeiro museu público de Portugal, o Museu Portuense. Em 1836, foram criados os conservatórios de artes e ofícios com coleções de máquinas, modelos, utensílios, desenhos e livros.

No século XIX, foram criados os primeiros museus de arqueologia, que nasceram para abrigar os acervos resultantes do grande volume de escavações arqueológicas que ocorreu no país. É também desse período o nascimento dos museus industriais, à semelhança dos conservatórios de artes e ofícios do século XVIII.

Na década de 1890, foi criado o Museu Colonial e Etnográfico, constituído de objetos reunidos de três instituições: o Museu Colonial, a Sociedade de Geografia de Lisboa e a coleção do Ministério dos Negócios da Marinha. Outros museus públicos criados nesse período foram o Museu Nacional de Belas Artes, o Museu Etnográfico Português e o Museu dos Coches Reais.

Os anos de 1900 foram marcados pela reformulação dos museus alinhada à reforma do ensino. Primo (2007), esclarece que a estratégia do primeiro governo republicano era definida a partir do entendimento de “museu como complemento fundamental para o ensino artístico e elemento essencial da educação geral; que os museus deveriam tornar-se modelos da cultura e do ‘modo de ser característico’ da nação.” (Primo, 2007, p. 75).

bibliotecas do seu tempo contendo as principais obras publicadas, como manuscritos de diversas épocas, incluindo papiros egípcios, entre outras preciosidades. Fonte: Biografias. Acedido a 20 de novembro, 2010 em <http://pt.wikipedia.org>.

¹⁰³ Pêro Vaz de Caminha. 1437-1500. Exerceu o cargo de mestre da balança no Porto e foi escrivão da armada de Pedro Álvares Cabral. Ficou conhecido pela carta que dirigiu ao rei D. Manuel datada de 1 de maio de 1500, onde relata o descobrimento do Brasil. A carta foi descoberta na Torre do Tombo em 1773 por José de Seabra da Silva, tendo sido publicada em 1817. Fonte: Portal São Francisco. Acedido a 20 de novembro, 2010 em <http://www.portalsaofrancisco.com.br/alfa/pero-vaz-de-caminha/pero-vaz-de-caminha.php>.

¹⁰⁴ D. Rodrigo Anes de Sá Almeida e Menezes. 1676-1733. Sucedeu o 4.º conde de Penaguião e 1.º Marquês de Fontes, tendo sido o 7.º conde de Penaguião, 1.º Marquês de Abrantes, 3.º Marquês de Fontes. Fonte: Biografias. Acedido a 20 de novembro, 2010 em <http://pt.wikipedia.org>.

¹⁰⁵ D. Francisco Xavier de Menezes. 1673-1743. Foi o 4.º conde da Ericeira. Foi protetor das artes e do comércio e dos estabelecimentos fundados por seu pai. Aluno do cosmógrafo-mor Manuel Pimentel e igualmente interessado por filologia e história, adquiriu a fama de erudito e exerceu influência nos meios culturais. Fonte: Biografias. Acedido a 20 de novembro, 2010 em <http://pt.wikipedia.org>.

A nova legislação republicana definiu também o país em três áreas artísticas e fomentou a descentralização das ações de preservação com a criação de treze museus regionais e outros museus privados, de cunho comercial, universitário e os museus-casa; além do desmembramento do Museu Nacional de Belas Artes em dois museus - o Museu Nacional de Arte Antiga e o Museu Nacional de Arte Contemporânea. É desse período também a criação do Museu da Cidade, em Lisboa.

A partir de 1933, as políticas de preservação do patrimônio são caracterizadas pela restauração das edificações históricas e pelas grandes exposições que promoviam a “glorificação do passado e da história”. É o período do Estado Novo¹⁰⁶, marcado pelos ideais de nacionalismo, que é levado para o interior dos museus, através do incentivo às manifestações da cultura popular nos museus regionais e municipais.

Primo (2007), considera quatro fatos relevantes no setor museológico português do período do Estado Novo, notadamente a partir da década de 1960, a saber:

- a) A formulação do decreto n° 46.758 de dezembro de 1965, que estabelecia parâmetros para a transformação dos museus em espaços simples, de divulgação cultural e de ação pedagógica e a criação, também em 1965, do Museu Etnológico do Ultramar.
- b) O inovador na criação do Museu e na formulação da política museológica governamental é que começava a nascer ali, os novos conceitos de museu como espaço de educação e de democratização da cultura e não somente como espaço para a elite e para o deleite de poucos. Como consequência, possibilitava o questionamento dos conceitos museográficos baseados no rebuscamento e ostentação, sugerindo simplicidade nas exposições e transformando o Museu Etnológico em espaço de “educação dos povos”.
- c) É também de 1965, a criação da Associação Portuguesa de Museologia [APOM] o outro fato considerado por Primo (2007), como relevante na museologia portuguesa porque veio incentivar o intercâmbio dos profissionais da área e reforçar o caráter profissional das ações dos museus.

¹⁰⁶ Estado Novo. Regime político autoritário e corporativista de Estado que vigorou em Portugal durante 41 anos sem interrupção, desde 1933, com a aprovação de uma nova Constituição, até 1974, quando foi derrubado pela Revolução do 25 de Abril. A designação ‘Estado Novo’, criada sobretudo por razões ideológicas e propagandísticas, quis assinalar a entrada numa nova era, aberta pela Revolução Nacional de 28 de Maio de 1926, marcada por uma concepção antiparlamentar e antiliberal do Estado. Fonte: Estado Novo em Portugal - História Geral - UOL Educação. Acedido a 20 de outubro, 2011 em <http://educacao.uol.com.br/historia/estado-novo-portugal.jhtm>.

- d) O quarto fato que contribuiu para as transformações no campo museológico da década de 1960 foi a criação do Museu Calouste Gulbenkian¹⁰⁷ concebido com uma característica inovadora que é a execução do projeto arquitetônico como elemento a serviço da funcionalidade dos espaços museológicos. Até então, os museus eram formados essencialmente a partir de adaptações de espaços históricos monumentais, sujeitos a entraves construtivos de arquitetura, iluminação e segurança dos espaços o que dificultava a guarda e a exposição dos acervos.

Fazendo um paralelo com o panorama mundial da época, relativo às discussões sobre as novas concepções do patrimônio e das relações que o envolve, sugeridas pela Carta de Veneza, em 1965, percebemos que Portugal já iniciava suas discussões a respeito da importância do imaterial, ao sugerir que os museus fossem transformados em “organismos vivos” e ao criar museus e instituições sociais de cunho democrático e participativo.

No panorama das políticas culturais portuguesas traçado por Primo (2007), a autora descreve que no início da década de 1970 as manifestações culturais eram escassas e controladas pelo Estado, assim como acontecia em todo o cenário político e econômico do país. A partir de 1974 e 1975, as mudanças políticas resultantes do período pós 25 de abril¹⁰⁸ refletiram também nas instituições culturais, com a democratização das artes, o alargamento da noção de patrimônio cultural e o advento de novas experiências de museus.

“A acção do sector da Museologia, do período pós 25 de Abril, foi responsável por uma actividade museológica menos formal, mais diversa em quantidade e qualidade, sendo sobretudo marcada pela aproximação directa com a vida cultural das comunidades locais. Nesse sentido, ampliou-se significativamente e qualitativamente o número de instituições museológicas e que tem como reflexo a ampliação das noções de memória e de património. Dessa forma, os processos museológicos tem valorizado as acções de iniciativa comunitárias, a par das acções estatais. (Primo, 2007, p. 80).

O **25 de abril** favoreceu também o exercício dos ideais da Nova Museologia nos museus. As referências comunitárias são inseridas nos processos museológicos, o número de museus cresce, especialmente os museus públicos. Desse período, em que as coleções são

¹⁰⁷ Calouste Sarkis Gulbenkian. 1869-1955. Foi engenheiro e empresário armênio otomano naturalizado britânico e um dos pioneiros no desenvolvimento do setor do petróleo no Médio Oriente. Foi também um mecenas, para o fomento da cultura em Portugal. Em 1942, entrou em Portugal pela primeira vez, convidado pelo embaixador de Portugal na França. Lisboa seria apenas uma escala numa viagem a Nova Iorque, mas o empresário adoeceu e ali se estabeleceu até sua morte, em 1955. A sua herança deu origem à constituição da Fundação Calouste Gulbenkian. Fonte: Biografias. Acedido a 20 de novembro, 2010 em <http://pt.wikipedia.org>.

¹⁰⁸ Pós 25 de abril - Revolução dos Cravos. Refere-se ao período da história de Portugal resultante do golpe de Estado Militar, ocorrido a 25 de Abril de 1974, que depôs o regime ditatorial do Estado Novo, vigente desde 1933, e que iniciou o processo de implantação do regime democrático, com a entrada em vigor da nova Constituição a 25 de Abril de 1976. Fonte: Revolução dos Cravos – História do Mundo. Acedido a 20 de maio, 2010 em <http://www.historiadomundo.com.br/idade-contemporanea/revolucao-dos-cravos>.

substituídas por referências imateriais de identidade coletiva, Primo (2007), destaca experiências, tais como, o “Ecomuseu do Seixal, primeiro ecomuseu português, definido como um ecomuseu de desenvolvimento, compreendendo vários núcleos museológicos que tinham a função de preservar ‘in situ’, valorizar e divulgar o patrimônio local”. (Primo, 2007, p. 79).

Além do Ecomuseu do Seixal, a autora enumera outras experiências portuguesas “não mais centradas nos objectos de colecção, mas sim a partir das referências identitárias, patrimoniais e territoriais de cada comunidade”. (Primo, 2007, p. 78). São eles: o Museu de Mértola, uma vila portuguesa onde são desenvolvidos os processos museológicos de pesquisa, preservação e comunicação; o Museu Agrícola de Entre Douro e Minho; o Museu de Monte Redondo em Leiria, espaço de ação comunitária e prática museológica; o Museu do Trabalho em Setúbal e, ainda, os museus de empresas, que trabalham com a musealização e valorização do patrimônio industrial.

No início da década de 1980, o governo português mudou o discurso das políticas culturais, reforçou a concepção de cultura como consenso e identidade nacional, e, ao contrário do período anterior, que privilegiava os fazeres culturais, passou a dar maior importância para o patrimônio arquitetônico.

Em 1985, a legislação portuguesa voltou a fazer referência ao patrimônio cultural imaterial. A Lei de Bases do Patrimônio Cultural de nº 13/1985 destacou as formas e regime de proteção dos bens imateriais, mas não teve qualquer aplicabilidade.

Segundo Primo (2007), as políticas culturais dos governos de 1985 e 1995 voltaram-se para a promoção de leis estimulando investimentos financeiros do setor privado. Já em 1995, o governo assumiu a cultura como responsabilidade inalienável do Estado, diminuindo as intervenções de organismos privados e ampliando as ações de preservação do patrimônio cultural, estendendo ao patrimônio imaterial.

É desse período a criação do Instituto Português do Patrimônio Cultural [IPPC], do Instituto Português de Museus [IPM] e da Rede Portuguesa de Museus [RPM], organismos criados para regulamentar as políticas museológicas formuladas pelo Ministério da Cultura de Portugal.

No período de 2002 a 2004, o governo assumiu o alargamento da noção de patrimônio “ao considerá-lo referência integrada e viva, não limitada aos monumentos, mas englobando conjuntos urbanos e rurais, sem esquecer as próprias actividades que os animam, lhe dão vida e deles são complementares.” (Primo, 2007, p. 90).

Sobre o alargamento da noção de património Lira (2005), confirma que os bens imateriais só se tornaram evidentes no início do século XXI, quando os museus portugueses assumiram que os objetos de museu só teriam significado se tivessem a eles associados às memórias de sua existência, desde a criação e utilização, até tornarem-se peças de museu. Sem essa história, os objetos seriam inúteis, pois nada se poderia apreender além do que a materialidade deles nos permitisse ler e perceber.

Em 2001, os regimes especiais de proteção de valorização dos bens imateriais foram regulamentados pela Lei nº 107/2001 de Bases da Política e do Regime de Proteção e Valorização do Património Cultural. A legislação incluiu também como património imaterial as manifestações das minorias étnicas.

Em 2006, a Lei 215/2006 preconizou a definição e execução de uma política integrada do património material e imaterial. Mas foi somente em 2007, com a criação do Instituto dos Museus e da Conservação [IMC], que Portugal promoveu impulso significativo à política de preservação do património imaterial, através do Decreto Lei nº 97/2007, que criou o Departamento de Património Imaterial [DPI]. Em 2008, a Assembleia portuguesa aprovou a Convenção para a Salvaguarda do Património Cultural Imaterial. Em 2009, o Decreto-Lei nº 139/2009 estabeleceu o regime jurídico de salvaguarda do património cultural imaterial.

Em 2010, o governo português criou um Grupo de Trabalho para o levantamento dos bens imateriais, através do Inventário Nacional do Património Cultural Imaterial e as respectivas normas de preenchimento. Em 9 de abril de 2010, foi publicada a Portaria nº 196/2010, que regulamentou as ações de inventário a serem efetuadas no âmbito de identificação, estudo e documentação do património cultural imaterial.

Primo (2007), analisa que o setor cultural vem ganhando mais importância e mais espaço nas estruturas governamentais e que a descentralização, com ênfase na criação das Delegações Regionais de Cultura e a Comissão Interministerial e a internacionalização, através de acordos culturais com outros países, são os princípios que norteiam as políticas culturais portuguesas desde a Revolução de 25 de Abril.

1.2.3. O Património Imaterial nos Museus

Para contextualizar os museus nas questões do património imaterial, retomamos o conceito de imaterial resumido por Pinto (2009), a partir das orientações da UNESCO de 2003 aprovadas na Convenção para a Salvaguarda do Património Cultural Imaterial:

“Resumimos por imaterialidade aquilo que concebe a impossibilidade de ser tocado e que alcança, por conseguinte, a sua existência fora dos edifícios dos museus. Podemos tocar num instrumento musical, mas não podemos tocar a dança bailada ao som desse mesmo instrumento. A parte imaterial do objecto, é, portanto, aquela que dá vida à alma do mesmo, que dá acesso ao seu mais completo conhecimento e significado. No entanto, claro está, aos museus não interessa apenas a imaterialidade comportada pelos objectos, interessa pois a sua total abrangência, ou seja, interessam os significados, os valores e as representatividades atribuídas pelas pessoas aos objectos, bem como as diversas manifestações e relações sociais que levam ao pleno conhecimento da sociedade.” (Pinto, 2009, p. 11).

A análise de Pinto (2009), destaca que a introdução do conceito imaterial no património cultural trouxe os elementos intangíveis da cultura, os traços afetivos e espirituais, a sensibilidade, as tradições, os valores, as festas, os lugares, enfim, tudo o que não é palpável mas que tem a sua maior apreensão através dos sentidos. A autora salienta que a importância do aspecto imaterial no contexto museológico é que o material e o imaterial se complementam.

Em Portugal, Lira (2005), exemplifica projetos de musealização do património imaterial desenvolvidos em museus e fora deles. É o caso do projeto realizado no Museu da Indústria da Chapelaria de São João da Madeira, que permitiu a criação e o desenvolvimento de sistemas de inventário e de gestão de coleções que permitem o registro e a gestão de acervos imateriais. Dentre os sistemas utilizados, o autor destaca a gravação de entrevistas com empresários e com antigos e novos trabalhadores da chapelaria e de imagens e sons das diversas etapas do processo de produção de chapéus.

Pinto (2009), também analisou o património imaterial musealizado em um museu etnográfico instalado no Centro Histórico da cidade de Miranda do Douro, região de Trás-os-Montes de Portugal. A autora esclarece que as peças escolhidas para serem musealizadas foram resultado de um processo de interação. Nesse processo, a comunidade e o museu estabeleceram uma relação de pertencimento com a região, e a coleção exposta pretende representar a identidade cultural dessa comunidade.

Sobre a coleção, Pinto (2009) salienta que a memória é um dos fatores fundamentais na compreensão e interpretação dos objetos:

“A maior parte dos artefactos que constitui a coleção do MTM, são peças que deixaram de fazer parte do uso quotidiano das comunidades locais. Sendo assim, torna-se difícil, quer para os técnicos do museu, que para os visitantes, compreender a sua interpretação, sem poder visioná-los no seu pleno funcionamento. Assim, a memória de quem as usou, de quem as conheceu, ou de quem as viu trabalhar é fundamental na ajuda da sua compreensão.” (Pinto, 2009, p. 59).

Nesse processo de abertura dos museus para a sociedade e da preservação do patrimônio imaterial/intangível apresentaremos a seguir alguns exemplos de instituições museológicas reunidas no artigo coordenado pela museóloga Magaly Cabral (2004), e apresentado na conferência do CECA/ICOM realizada de 4 a 6 de outubro em Seul, Coréia do Sul.

“O museu ao ar livre Skansen, fundado por Arthur Hazelius em Estocolmo, Suécia, em 1891. Este museu tinha como proposta, em um momento de profundas mudanças sociais, relatar os diferentes modos de vida dos suecos, por meio de detalhada pesquisa, na qual cultural material e tradição oral eram igualmente levadas em consideração;

Os esforços de Franz Boas, no American Museum of Natural History (Estados Unidos, ainda no início do século XX, na tentativa de levar às exposições museológicas os gestos que permeavam a função dos objetos de sociedades aborígenes. Estas iniciativas, traduzidas museograficamente na contextualização de cenários e dioramas, marcam, de forma singular, o caminho comunicacional das instituições museológicas;

As experiências de George-Henri Rivière (França), nas primeiras décadas do século passado, valorizando o patrimônio comunitário para as coletas museológicas e que deram margem ao surgimento e à afirmação de distintos modelos de processos de musealização;

As propostas de Mário de Andrade, Paulo Duarte e Sérgio Milliet, ao longo da década de 1930, na criação do Departamento de Cultura da Cidade de São Paulo, que procuraram articular os diferentes vetores patrimoniais às ações de preservação e desenvolvimento;

Neste caminho de ampliação de olhares e de práticas museológicas, na direção do patrimônio intangível, os esforços de Hughes de Varine-Bohan, no que se refere à atenção que os museus devem dar à ação cultural e intervenção social, têm sido fundamentais para a valorização das expressões intangíveis.” (M. Cabral, 2004, pp. 53-54).

A musealização do patrimônio imaterial nos museus é, portanto, um desafio. E, para assumi-lo, entendemos que os caminhos a percorrer deverão ser através da compreensão do museu como processo, o que implica em reflexão constante, pensamento crítico, criativo e ação transformadora do sujeito e do mundo.

CAPÍTULO 2:
A MUSEALIZAÇÃO DO PATRIMÔNIO CULTURAL PELA
MUSEOLOGIA CONTEMPORÂNEA

Quando uma sociedade esquece de preservar não apenas o seu patrimônio oral, usos e costumes, mas relaxa o registro de suas técnicas, não estará, de alguma maneira, se preparando para a assimilação aleatória e indiscriminada de quaisquer outros valores nessas áreas, esquecendo matrizes informativas de um desenvolvimento autônomo e endógeno e sujeitando-se à adoção de padrões que não lhe serão necessariamente os mais benéficos em termos sociais, ainda que possam estar mais próximos de uma pretensa ou verdadeira modernidade? (Russio, 1990, p. 11)

2.1. Reflexões sobre a Museologia Contemporânea

Para tratar da musealização do patrimônio cultural pela museologia contemporânea organizamos nossa reflexão em três momentos: o primeiro trata da construção dos pressupostos teóricos e metodológicos da museologia e a importância do ICOFOM na sistematização dos conceitos elaborados pelos diversos autores que se voltaram para o tema.

O segundo e o terceiro momentos tratam do movimento da Nova Museologia e os processos museológicos e da experiência da museologia fora dos museus. Os autores que orientaram a reflexão foram Maria Cristina de Oliveira Bruno (2008a) e (2008b), Suely Moraes Cerávolo (2004), Peter van Mensch (1994), Henry Pierre Jeudy (1990), Hugues de Varine (2000), Nestor Garcia Canclini (1994), Françoise Choay (2006) e Maria Célia T. Moura Santos (1996b) e (1999d).

O conceito de patrimônio sofreu profundas transformações a partir dos anos 1960, marcados por movimentos sociais e políticos revolucionários, com a participação direta da juventude, a luta pela liberdade e contra o conformismo. As instituições sociais foram questionadas, e conceitos até então aceitos e cristalizados, foram revistos e contestados.

Canclini (1994) pontua os desafios enfrentados naquele momento pelos responsáveis pela preservação:

“a) com que ótica os bens históricos são restaurados? A aristocrática, que tantas vezes os engendrou, ou a do conhecimento e a utilização dos que agora desejam entendê-los?; b) de que modo se apresentam e se explicam os edifícios antigos ao serem abertos ao público? E os objetos, ao serem exibidos em museus?; c) apenas a catalogação e a restauração fazem parte da política cultural, ou também se procura conhecer as necessidades e os códigos do público? O que acontece na recepção e apropriação que cada grupo faz da história?” (Canclini, 1994, p. 105).

Ao abordar a ampliação do conceito de patrimônio, a historiadora Françoise Choay (2006), situa a década de 1960 como momento importante de mudança, com o alargamento não só do conceito do patrimônio, como também, das áreas geográficas onde ele se situa.

Do ponto de vista da arquitetura, o patrimônio que até então se limitava aos monumentos da antiguidade, aos edifícios religiosos da Idade Média e alguns castelos, passa a abranger todas as formas da arte de construir, eruditas e populares, urbanas e rurais, que ganham novas denominações, tais como, arquitetura menor, para denominar construções privadas não monumentais, arquitetura vernacular, para distinguir os edifícios locais dos edifícios de outras origens, e arquitetura industrial para usinas e indústrias.

No entanto, para a autora, esse contexto de crescimento dos bens patrimoniais, apresenta dissonâncias. Questiona, por exemplo, os efeitos negativos do que denomina “inflação patrimonial”:

“Esse crescimento recorde começa a provocar inquietação. Resultará ele na destruição de seu objeto? Os efeitos negativos do turismo não são percebidos apenas em Florença e em Veneza. A cidade antiga de Kyoto se degrada a cada dia. Foi necessário fechar, no Egito, os túmulos do Vale dos Reis. Na Europa, como em outros lugares, a inflação patrimonial é igualmente combatida e denunciada por outros motivos: custo de manutenção, inadequação aos usos atuais e paralisação de outros grandes projetos de organização do espaço urbano.” (Choay, 2006, p. 15).

No contexto das transformações sociais que marcaram a década de 1960, as instituições, aí incluídos os museus, são instigados a reformularem suas políticas, aproximando-as da sociedade. Os anos 1970 também foram marcados por essas transformações. No campo da museologia, a IX Conferência Geral do ICOM em Paris, em 1971, amplia a reflexão sobre a qualidade dos programas dos museus, a eficácia das visitas guiadas, a contextualização e a transformação das exposições em momentos de descoberta. Os museus são conclamados a se transformarem em participantes ativos, deixando de lado a postura de coletores passivos do patrimônio cultural.

Sobre esse período, M. C. T. M. Santos (1999d), destaca outros encontros importantes como a Mesa Redonda de Santiago, em 1972, onde foram delineadas as bases conceituais e filosóficas do Movimento da Nova Museologia que viria a ser criado, anos depois, em 1984, no Seminário de Quebec. Em 1972, a Conferência da UNESCO sobre Meio Ambiente Humano, em Estocolmo, inicia a discussão sobre questões ambientais, que subsidiariam, posteriormente, os projetos dos ecomuseus e também da Nova Museologia.

2.1.1. O Fazer Científico e a Museologia

Embora os estudos sobre a teoria museológica estivessem dispersos entre estudiosos desde a década de 1960, é a partir dos anos de 1970 que começam a ser reunidos em torno de um núcleo. Alguns fatores contribuíram para essa situação, tais como, os conceitos da antropologia, da diversidade das culturas, do respeito às diferenças. O alastramento da ideologia marxista que confirma a divisão e os conflitos da sociedade e nega o consenso e a unidade, contribuíram para o fazer científico, e, de modo decisivo, para o novo fazer museológico, comprometido com o desenvolvimento social e com a transformação.

É nesse período que o Comitê Internacional de Museologia [ICOFOM]¹⁰⁹ inicia o movimento pela construção dos conceitos e dos pressupostos teóricos para a museologia. Quatro autores serão aqui referenciados para o entendimento da evolução da museologia como área de conhecimento: Peter van Mensch (1994), Maria Cristina de Oliveira Bruno (2008 a e b), Suely Moraes Cerávolo (2004) e Maria Célia T. M. Santos (1996b).

De acordo com Bruno (2008b), a abordagem sobre o campo disciplinar da museologia é permeada por contribuições individuais e coletivas, dentre elas, a produção do ICOFOM, criado em 1977, por iniciativa do tcheco Jan Jelinek e do ICOFOM-LAM, que é o Subcomitê Regional para a Museologia da América Latina e do Caribe.

Cerávolo (2004), concorda que parte da história da formação da museologia como ciência relaciona-se à instauração do ICOFOM, cujo objetivo era desenvolver pesquisas e análises e reunir pessoas interessadas em discutir a museologia. Outro papel importante do ICOFOM era o de promover a interlocução dos estudiosos da museologia em nível internacional. Um dos mecanismos utilizados para a comunicação eram as publicações **ICOFOM Study Séries [ISS]** e o **Museological Working Papers/Documents du Travail Museologique [MuWoP/DoTraM]**.

As duas publicações, que se tornaram regulares a partir de 1978, deram a dimensão do volume dos debates, das contradições e dos consensos que envolveram os profissionais no decorrer dos anos 1970/1980. Cerávolo (2004) ressalta que muito antes dessas décadas, os termos museologia e museografia já eram empregados. A autora relata pesquisas dos museólogos Peter van Mensch e da brasileira Waldisa Rússio de Camargo Guarnieri, que apontam a utilização do termo museologia desde 1869, 1878, 1883 e 1904 por estudiosos franceses, ingleses e suecos.

O termo museografia surgiu em 1727 com o tratado de museografia publicado por Gaspar Friedrich Neickel, que descreve como devem ser expostas as coleções e quais os critérios para a elaboração dos registros, inventários e catálogos dentro dos museus. Naquele período, museografia compreendia toda a prática de um museu. Já o termo museologia surgiu em 1869, e foi utilizado pela primeira vez por Phillip Leopold Martin no livro *Praxis der Naturgeschichte*. Esse autor considerou a museologia como sendo a exposição e a preservação das coleções.

¹⁰⁹ O Comitê Internacional de Museologia (ICOFOM) é encarregado de pesquisar, estudar e difundir a base teórica da museologia como disciplina científica independente, analisar criticamente as principais tendências da museologia contemporânea. Fonte: ICOFOM. Acedido a 20 de maio, 2010 em <http://network.icom.museum/icofom>.

As primeiras produções de documentos pelo ICOFOM tiveram início em 1971, resultantes da IX Conferência Geral do ICOM, em Paris e da Mesa Redonda de Santiago, em 1972. A partir de 1977, o Comitê ganhou respeitabilidade pelo volume de publicações produzidas e pelos simpósios, conferências, oficinas e exposições organizadas pelo sueco Vinos Sofka, que esteve à frente da presidência do organismo durante quase duas décadas.

Em 1986, o ICOFOM promoveu um workshop onde reuniu os temas discutidos nos diversos seminários em torno das questões de linguagem, método, sistematização das ideias e do lugar da museologia entre as demais ciências. Não houve publicação dos textos do encontro. As contribuições teóricas dos participantes, tais como, Benes, Deloche, Gluzinski, Gregorová, Schreiner, Desvalles, Jahn, Maroevic, Peter Van Mensch, Razgom, Rússio, Sola, Stransky, Swiecimski, encontram-se fragmentadas em livros, artigos e outras publicações.

A estrutura científica para a museologia, esperada por Sofka e pelos membros do comitê, era proposta nos debates que se voltaram para aspectos definidos, tais como, atividades dos museus e suas funções na sociedade, tendências e novidades, além do papel do profissional de museu. Esse último tema era o que mais gerava polêmica, devido à atuação cada vez maior nos museus de profissionais das mais diferentes formações. Vinos Sofka, por exemplo, considerava o museólogo um “profissional resultante de uma metamorfose”, conforme descreveu Cerávolo (2004):

“Os museólogos desse período surgiram quase por acaso, resultantes de uma metamorfose, expressão usada por Sofka referindo-se à sua transformação num deles. Essa profissão vinculada aos museus brotou entre curadores e técnicos. Profissão apreensível no caminho das práticas, do fazer e executar, aparecendo sem carreira, resultado de uma modificação, gerou um profissional mutante – um estranho, uma nova variedade -, mescla de formações e habilidades. Sofka foi só um exemplo dentre outros.” (Cerávolo, 2004, p. 242).

Outros meios de estruturação das ideias sobre museus e museologia eram os questionários aplicados aos membros do comitê [inicialmente formado por cerca de 25 pessoas] sobre problemas que, posteriormente, eram condensados e publicados no **MuWoPDoTraM** ou no **ISS**. As questões envolviam o conteúdo e a direção teórica da Museologia, a situação de independência ou inter-relacionamento com outras disciplinas, seu método ou métodos. Para a obtenção das respostas, as recomendações de Sofka eram de que o autor identificasse o objeto da Museologia, mesmo que dele não houvesse formulação definitiva.

Sobre a análise dos questionários, Cerávolo (2004, p. 244), ressalta que havia carência de síntese ou de conclusões e que as respostas “iam explicitando a área menos pelas

certezas do que pelas dúvidas, mas surgia alguma coesão tecida ao redor do tema museologia, embora nele houvesse fissuras.”

As posições antagônicas muitas vezes eram seguidas de argumentações: alguns se colocavam ‘a favor’ de uma dimensão mais tangível, material, dotada de presença social da museologia. Outros, ‘os contra’ questionavam a referência física, o museu edificação. Para esses, a museologia se encontrava para além das atividades diárias no trato com as coleções ou com montagem de exposições.

Essa construção de ideias era positiva no sentido de fundamentar a museologia para a sua inserção nas universidades, conferindo-lhe roupagem científica e distanciando-a da concepção restrita ao interior dos museus. A tendência do museu extramuros ganhou corpo nos anos 1980. Era uma ideia complexa de se operacionalizar, pois abrangia estruturas físicas, recursos e técnicos especializados, além de uma articulada integração com grupos da comunidade. Desafios, aliás, enfrentados até hoje pelos ecomuseus e museus comunitários, que oscilam entre momentos de estabilidade e de ameaças de fechamento pelas questões de financiamento e desarticulação.

De acordo com o pensamento de Mensch (1994), três grupos se destacaram no ICOFOM quanto à produção de teorias da museologia: o grupo dos europeus germânicos inspirado em autores pós-modernos que tinham influência em parte da Europa em que a base da reflexão era o conceito de musealização.

Outro grupo também pós-moderno ligado aos ingleses e ao movimento francês da Nova Museologia trabalhava com a ideia de museologia como atividade de museu. O terceiro grupo era formado por americanos mais ligados aos monumentos e sítios arqueológicos e ao gerenciamento do patrimônio e dos recursos naturais.

Essa discussão museológica ocorrida dentro e fora do ICOFOM apresentou opiniões variadas. Mensch (1994), assim as resumiu:

“a - A museologia como o estudo da finalidade e organização dos museus; b - a museologia como o estudo da implementação e integração de um certo conjunto de atividades, visando à preservação e uso da herança cultural e natural: 1. Dentro do contexto da instituição museu; 2. Independente de qualquer instituição; c - a museologia como o estudo: 1. Dos objetos museológicos; 2. da musealidade como uma qualidade distintiva dos objetos de museu. d - a museologia como o estudo de uma relação específica entre homem e realidade.” (Mensch, 1994, pp. 3-4).

Sobre os que consideram a museologia como o estudo da finalidade e organização de museus, Mensch (1994), esclarece que é a visão mais tradicional e popular. Foi inclusive

proposta no Seminário Internacional de Museus Regionais, promovido pela UNESCO em 1958, no Rio de Janeiro. Em 1972, essa definição foi mais detalhada pelo ICOM e passou a nortear os programas de treinamento em museus. Ainda nos anos de 1970, esse conceito de museologia como ciência dos museus prevaleceu também na Alemanha.

Sobre a museologia como o estudo da implementação e integração de um conjunto de atividades visando à preservação e uso da herança cultural e natural, Mensch (1994), destaca o pensamento do museólogo A. M. Razgon que, em 1978, a definiu como disciplina científica que estuda os museus e os objetos como fontes originais de informação. Em 1982, o mesmo autor alterou a definição considerando a museologia como ciência social que estuda os objetos de museu como fonte de conhecimento.

Em 1988, Razgon mantém a definição da museologia como ciência e acrescenta que ela se ocupa dos processos e leis relativos à preservação da informação social, bem como à transferência de conhecimento e emoções por meio dos objetos museológicos. A museologia também estuda o museu como fenômeno social que evolui suas funções e técnicas de trabalho em diferentes sistemas socioeconômicos. Na opinião de Mensch (1994), o objeto de estudo de Razgon deslocou-se da instituição – 1978 – para o acervo – 1982 – e para as atividades – 1988.

O pensamento de Razgon tem pontos em comum com os museólogos tchecos J. Neustupny e J. Benes e com os alemães Il Jhan, K.Chreiner e V.Schimpff. Eles concordam com a concepção da museologia como a teoria das atividades e meios, propriedades e leis para a preservação de objetos/fontes autênticas de informação.

A teoria do museólogo hindu V.S. Bedekar também identifica a museologia como estudo dos procedimentos recomendados e validados para se atingir os objetos do museu. Portanto, não desvincula a museologia dos museus. Em 1983, Mensch define a museologia centrada nas atividades, mas difere do museólogo hindu, pois amplia o seu espaço de ação, considerando uma museologia extra museus.

Em 1983, no Simpósio do ICOM, outros dois autores apresentaram seus estudos voltados para a museologia como atividade: J. Hodge vê a atividade do colecionismo e considera, assim como Mensch, que essa atividade poderá ser encontrada fora do museu. Tanto que considera bibliotecas, arquivos, jardins botânicos e zoológicos como manifestações da museologia. Já K. Myles e Swaiger entendem a atividade do colecionismo como objeto de estudo, mas a considera exclusiva dos museus.

O conceito de museologia como o estudo da musealidade foi utilizado por Stransky em 1974. Para ele, a tarefa da museologia era perceber e identificar o valor documental do objeto, ou seja, documentos constituídos de musealidade. De acordo com Mensch (1994, p. 19), esse conceito foi criticado por Schreiner que entendia o valor documentário não como propriedade de um objeto, mas a ele atribuído somente no contexto de uma disciplina particular. Para Benes, a musealidade era somente um critério que capacitava o museu a diferenciar objetos de museu de outros artefatos, o que não era suficiente para constituir o assunto de uma disciplina ou o seu objeto de estudo.

A museologia como o estudo da relação específica do homem com a realidade foi definido por Stransky, em 1980. Outros autores trabalharam esse mesmo conceito, tais como, Anna Gregorová, que comparou a relação específica do homem com a realidade; o polonês Wojciech Gluzinski que entendia o museu como um sistema de comportamentos culturais específicos e Waldisa Rússio, que considerou o fato museal [a relação entre o homem e o objeto em um cenário], ao invés da musealidade.

O termo **realidade**, definido por Gregorová foi substituído por **real** por Mathilde Bellaigue (1992),¹¹⁰ pois ela considerou que o real abrangia a totalidade da vida e do meio ambiente material e imaterial, natural ou cultural.

“É o real – dentro ou fora das paredes – que constitui as coleções do museu que queríamos **total**: a coisa concreta cotidianamente vivida, usada, gasta, suscetível de desaparecer, mas olhada e entendida em suas relações com seu ambiente. Todo objeto toma um sentido, esse é seu preço. O museu utiliza-se dele não como de um produtor de cultura, mas sim como de um revelador de identidade, de mudança, de pergunta, de conflito, de solidariedade.” (Bellaigue, 1992, p. 5).

Ao considerar a noção de realidade e de real no sentido mais amplo, autores como Gregorová, Stransky, Rússio, Bellaigue, Sola e Mensch já incluíam em suas reflexões a noção de patrimônio imaterial, que posteriormente seria tema de estudo e de legislação.

Os museólogos Soichiro Tsuruta e Judith Spielbauer também foram influenciados pelo pensamento de Stransky sobre a relação homem-realidade. O primeiro descreveu a possibilidade da museologia se constituir em disciplina independente e a segunda incluiu o

¹¹⁰ Mathilde Bellaigue. Teórica da museologia francesa. Em seus estudos, declarou que a Museologia não é ciência do museu, porém tem como objeto de estudo a relação científica do Homem com o Real, abordando o Real em sua totalidade: material e imaterial, natural e cultural, passado e presente. Para Bellaigue, a Teoria Museológica é então construída a partir da prática museal, cujo laboratório é o Museu, que por sua vez – como aponta - tem seu material de experimentação: o real. Fonte: Revista Museologia e Patrimônio. Acedido a 20 de novembro, 2010 em revistamuseologiaepatrimonio.mast.br/index.php/ppgpmus.

termo ativo na relação indivíduo/público/comunidade dentro de um espaço museológico específico.

Bruno (2008b) considera a contribuição de Rússio fundamental, não somente por estreitar a relação com teóricos de diversos países, como também pela sua influência nas discussões voltadas para a museologia e a educação, e para o estudo dos objetos do museu enquanto meios e mensagens, e indicadores patrimoniais da memória. Nesse sentido, a autora entende que houveram duas orientações dentro do ICOFOM:

“Por um lado, há uma ênfase para a compreensão da essência do fato museal e as respectivas características dos sistemas da Museologia e, por outro, há um esforço para rastrear o entorno sócio-cultural dos processos museológicos. Percebe-se, também, que alguns autores defendem a existência de tendências do pensamento museológico, enquanto outros afirmam que a Nova Museologia representa uma outra área de conhecimento, apontando para os estudos sociomuseológicos”. (Bruno, 2008b, p. 5).

Mensch (1994), retomou o conceito de museologia em que o museu era o objeto de estudo e considerou pontos de discordância de autores como J. Neustupny, Tomislava Sola e Lynn Teather, Bernard Deloche e Gluzinski que entendiam o museu como um instrumento e não objeto de estudo e G.E. Burcaw, que acreditava ser a museologia a ciência da instituição museu.

Finalizando a sua análise sobre os conceitos da museologia, Mensch (1994), destacou ainda a discussão de Schreiner, Andre Desvallees e Burcaw sobre a necessidade de se respeitar a existência de campos de estudos científicos. Desvalles propôs a separação da museologia da arquivologia, mas admitiu a dificuldade de esclarecer as distinções entre categorias de objetos. Já Burcaw, não concordava com a amplitude do conceito e sugeriu o uso de outros termos, como estudos da cultura material.

Ainda nesse contexto, Cerávolo (2004), comenta que Burcaw defendeu em seus artigos publicados pelo ICOFOM uma única Museologia Geral e questionou os museus que serviam a propósitos políticos e ideológicos, considerando que esses não estavam a serviço da sociedade.

Mas a ideia foi criticada com o argumento da confusão entre teoria, ideologia e filosofia política, e, ao contrário de Burcaw, surgiram propostas de uma teoria no sentido de ciência e de mudança das definições de museu adotadas pelo ICOM. Em defesa de caminhos alternativos, museólogos como Sola referia-se aos ecomuseus como experiências que poderiam ser ampliadas para museologia comunitária ou popular, museologia ativa ou experimental e museologia antropológica.

A concepção do museu tradicional não condizia com os debates em andamento, o que levou o ICOFOM em 1983, a encarar de frente à questão de integrar ou não os movimentos da Nova Museologia à discussão. Os integrantes desses movimentos defendiam uma museologia popular, de comprometimento político que acarretou posições transformadoras tanto na museologia como nos museólogos.

Nesse contexto, Cerávolo (2004), destaca a experiência dos ecomuseus e os precursores Hugues de Varine e George Henri Rivière revelando o conceito de Varine sobre o termo ecomuseu, que tanto poderia denominar “centro de interpretação a instrumento de desenvolvimento, de casa do parque a museu artesanal, de conservatório de etnologia a centro de cultura industrial”. Para a autora, Varine e Rivière tinham fortes laços políticos, o primeiro fundador do Instituto Ecumênico para o Desenvolvimento dos Povos [no Brasil a presidência dessa instituição foi entregue, em 1972, ao educador Paulo Freire] e Rivière ligado ao partido socialista francês.

A proposta dos ecomuseus compreendia a noção do patrimônio integral, de dessacralização e de socialização do museu entendido como um território. Um movimento de pensamento, de resistência, conforme considera André Desvallées (1992), ou, como entendia Waldisa Rússio (1984), os museus não deveriam ser feitos para a comunidade, mas com a comunidade. Cerávolo (2004), ao referenciar Desvallées e Rússio, entende que as características dos ecomuseus seriam mais pertinentes aos países onde a população encontrava-se distantes dos museus:

“Essa era uma experiência nada tradicional para os padrões europeus e que se encaixava com facilidade em continentes como a América Latina e a África, com menores recursos e nos quais as populações se encontravam bastante distanciadas dos museus. Todavia, por meio da implantação dessas ações inovadoras (ou similares), tais populações poderiam encontrar nos museus um outro e novo apoio.” (Cerávolo, 2004, p. 261).

Os museus e as novas práticas da museologia se tornaram então tema dos debates do ICOFOM a partir de 1983, cujos conceitos foram institucionalizados pelo ICOM, tais como, o de Museu Integral, Nova Museologia, Ecomuseologia e Museologia Comunitária. Segundo Cerávolo (2004, p. 262), “Paralelamente a essas novas experiências, procurou-se no Comitê o sistema da museologia: a organização sistêmica – do que lhe seria orgânico, pode-se dizer – pensando-se o campo do conhecimento em interação consigo e com disciplinas próximas.”.

Para além dos conceitos discutidos nos interior do ICOFOM e publicados nos documentos produzidos, Cerávolo (2004), destaca a utilização polissêmica de determinadas palavras, fato que dificultou o processo de definição da museologia como ciência, uma vez

que nesse aspecto, a terminologia e as relações formais entre conceitos e termos são essenciais.

Para a autora, embora tenha havido uma acomodação aparente sob a palavra museologia, não se atingiu um consenso sobre a questão, e referencia Mensch (2000), quando ele se refere que a batalha ainda não está resolvida, especialmente quanto a questão da terminologia. O museólogo relembra Vinos Sofka quando em 1983, declarava a necessidade de estabelecer uma “base conceitual comum”. Essa base é fundamental para que a experiência humana seja organizada e sistematizada.

2.1.2. A Museologia e a Metodologia

Além de reunir o pensamento museológico nas categorias acima analisadas, outra contribuição de Mensch (1990), nas discussões do ICOFOM se deve a construção do que ele exprimiu como “modelos” de uma metodologia para a museologia. M. C. T. M. Santos (1996b), apresentou as cinco linhas básicas de atuação da ciência museológica reunidas por Mensch que resumimos a seguir:

- a) Museologia Geral que aborda as ações de conservação, pesquisa e comunicação, a estrutura institucional e as condições sociais e históricas em que essas ações são aplicadas.
- b) Museologia Aplicada [ou museografia] que cuida da aplicação prática e interdisciplinar das ações museológicas.
- c) Museologia Especial que trata da correlação entre a museologia geral e as disciplinas científicas, como, história da arte, história, sociologia, dentre outras.
- d) Museologia Histórica que cuida da análise e registro da construção da museologia.
- e) Museologia Teórica que elabora os fundamentos filosóficos da museologia no contexto social. A teoria considera o objeto enquanto fenômeno com características próprias e com três dimensões: semântica – significado funcional, expressivo, simbólico; sintaxe – informação do objeto, descrição física, espacial; práxis – relações do objeto com o indivíduo, desde a sua constituição, a sua conservação, restauração, e finalmente a sua comunicação.

Esse processo de comunicação em que o homem - sujeito conhecedor - e o objeto - testemunho da realidade a qual o homem pertence e age - é definido por Rússio (1990), como **Fato Museológico** ou **Fato Museal**. Ao considerar o fato museológico como a relação entre o

homem e o objeto, M. C. T. M. Santos (1996b), aponta os seguintes aspectos estudados por Rússio (1990): a relação em si mesma – percepção, emoção, razão -; o registro da percepção - sensação, imagem, ideias - e a memória - sistematização das ideias e imagens-; o homem que conhece - considerando todos os aspectos de sua existência-; o objeto a ser conhecido e o museu como agente da transferência museológica, onde os objetos são musealizados - objetos materiais se tornam objetos-conceitos.

Destacamos o pensamento de Rússio porque consideramos que a noção do museu como relação homem-objeto-testemunho-realidade foi o pensamento que embasou as ações dos profissionais das instituições museológicas brasileiras a partir das décadas de 1970/1980.

2.1.3. A contribuição de Waldisia Rússio para a construção do pensamento museológico

No contexto da historicidade da museologia, retomamos a análise de Bruno (2008b) que enfatiza a contemporaneidade do pensamento de Rússio e a influência dela na construção de uma identidade museológica paulista no campo conceitual e das idéias.

“(...) há um pensamento museológico paulista, que tem sido desenvolvido ao longo das últimas décadas e tem contribuído para a consolidação de processos de formação profissional e institucionalização dos processos museológicos e, ainda, tem influenciado a constituição do cenário – nacional e internacional – da Museologia como campo de conhecimento.” (Bruno & Felipini, 2008, p.22).

É importante ressaltar que esse “pensamento museológico paulista” influenciou outros estados brasileiros no processo de construção da museologia como fonte de conhecimento. No caso de Goiás, por exemplo, o Curso de Especialização de Museologia, promovido pela UFG no período de 1999-2000 foi inspirado no modelo paulista e ministrado com a participação efetiva de museólogos de São Paulo e de outros estados do país.

Ao enfatizar o papel de Rússio como precursora da Sociomuseologia, Bruno & Felipini, 2008 descrevem a trajetória da museóloga desde a década de 1960, quando iniciou na museologia, integrando o grupo responsável pela reforma administrativa do governo do Estado de São Paulo, até seus últimos trabalhos antes da morte prematura em 1990, focando nos museus a potencialidade para a promoção das mudanças sociais.

Pioneira na articulação entre museus e movimentos sociais e na proposição de conceitos museológicos para além dos acervos e das coleções, Rússio defendeu em 1977, a

primeira dissertação de mestrado sobre museologia no Brasil. Seu trabalho, que tratou dos museus como agentes de desenvolvimento teve consequências imediatas na formação profissional, influenciando a criação do primeiro Curso de Especialização em Museologia em São Paulo, vinculado à Escola Pós-Graduada de Ciências Sociais da Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo [FESP/SP].

O propósito da museóloga e educadora prosseguiu em 1980, com a realização de sua tese de doutoramento, onde defendeu idéias de vanguarda para o exercício da prática museológica, tais como, a interdisciplinaridade, a musealização do patrimônio imaterial e o caráter processual das instituições. Outra idéia inovadora foi a introdução de redes e sistemas na articulação dos museus e da museologia. Segundo Bruno & Felipini (2008a), Rússio propunha um rompimento da prática tradicional entre homem-realidade:

“A práxis museológica proposta por Waldisa Rússio rompe com uma possível dicotomia entre o homem e o mundo, ou ainda, com uma separação objetiva entre o homem e sua realidade, tornando-se uma teoria e uma prática que entendem que o homem, o objeto e o cenário desse encontro são constituídos pelo mesmo estofo social, histórico e político.” (Bruno & Felipini, 2008, p. 28).

A contribuição da museóloga na construção do pensamento museológico se verificou internacionalmente em palestras, cursos e publicações, tais como, a redação do Dicionário Internacional de Museologia editado pelo ICOM em 1987, dentre outras. Rússio se voltou também para a organização da categoria profissional. Criou em 1983, a Associação Paulista de Museólogos [ASSPAM] e a Associação de Trabalhadores de Museus [ATM], sendo que a primeira teve participação decisiva na regulamentação da profissão de museólogo. Organizou em 1984, o Instituto de Museologia de São Paulo, que substituiu o pioneiro Curso de Especialização. Dentre outros os legados de Rússio à Museologia, destacam-se a sistematização da área disciplinar, e a conceituação do fato museológico ou fato museal.

2.1.4. O Fato Museológico

Nos estudos sobre a musealização, Waldisa Rússio (1990), conceitua como objetos musealizáveis os testemunhos do homem e do seu meio, seja do meio físico natural, seja do meio transformado pelo homem. Desses testemunhos, musealizamos os traços, vestígios ou resíduos que tenham significação. São os objetos – enquanto percebidos como elementos da realidade, existentes fora do homem e a partir de sua consciência, e, são os artefatos – objetos modificados ou construídos pelo homem, que lhes dá função, valor, significado.

“Fato museológico “é a relação profunda entre o Homem, sujeito que conhece, e o Objeto, parte da Realidade à qual o Homem também pertence e sobre a qual tem o poder de agir”, relação esta que se processa “num cenário institucionalizado, o museu.” (...). A grande tarefa do museu contemporâneo é, pois, a de permitir esta clara leitura de modo a aguçar e possibilitar a emergência (onde ela não existir) de uma consciência crítica, de tal sorte que a informação passada pelo museu facilite a ação transformadora do Homem.” (Rússio, 1990, pp. 7-8).

O objeto a ser musealizado deve trazer informações quanto a sua documentalidade, que é o potencial que o objeto tem de ensinar, de dizer algo, de transmitir algo ou alguma coisa a alguém. O objeto deve também trazer informações quanto à sua testemunhalidade que pressupõe atestar algo de alguém e, finalmente o objeto deve transmitir informações quanto a sua fidelidade, que é a verdade do documento ou testemunho. Ao passarmos as informações do objeto à comunidade com essas preocupações de documentalidade e de fidelidade estamos passando conhecimento, registro - sensação, imagem, ideia e memória - sistematização de ideias e imagens e estabelecimento de ligações.

Depois de analisar o objeto, a autora destaca o cenário, que é o espaço onde se processa o Fato Museológico. Esse cenário não é somente aquele criado pelo sistema, mas sim aquele reconhecido pela comunidade, que tanto pode ser o museu tradicional, como os centros de convívio, os ecomuseus.

Embora Rússio (1990), considerasse que o museu é o cenário institucionalizado para a compreensão do fato museológico – ao contrário da Nova Museologia que considera o cenário de forma mais ampla e abrangente -, o seu pensamento sobre o processo de musealização é inteiramente contemporâneo, especialmente, quando considera a interdisciplinaridade para o estudo do homem e de seu meio; e também, a interatividade do homem com sua história, sua vida, suas ideias e esperanças.

Ao analisar o processo de construção do conhecimento na museologia, M. C. T. M. Santos (1996b), apresenta conceitos de Museologia e dos processos metodológicos em modelos teóricos apoiados em correntes filosóficas. O trabalho da autora foi orientado pelo pensamento de que teoria e prática são elementos que se integram e pela proposta de compreender os museus brasileiros a partir das ações básicas de pesquisa, preservação e comunicação.

O primeiro modelo é o da construção mecanicista da teoria do reflexo. O objeto do conhecimento atua sobre o aparelho perceptivo do sujeito que é um agente passivo, contemplativo e receptivo. Schaff (1971), considera que esse modelo está associado ao pensamento materialista.

O segundo modelo tem como característica o fracionamento da realidade, impedindo uma visão genérica da sociedade e a resistência às mudanças e à contradição. Nesse modelo, enquadrava-se o conceito de museologia adotado pelo ICOM nas décadas de 1970-1980, que atribuía à museologia o papel passivo de estudar a instituição museu, sua história, sua evolução, sua atuação e seu desenvolvimento futuro. As ações de preservação – coleta, conservação e registro - são executadas metodicamente, sem análise dos objetivos e da filosofia da instituição.

M. C. T. M. Santos (1996b), analisa que esse modelo tem privilegiado a produção cultural de determinados segmentos da sociedade em detrimento de outros. A seleção dos acervos, feita a partir de critérios estéticos, de antiguidade e de raridade, camufla e ignora a existência de uma sociedade dividida e conflitante. A coleta é uma ação autoritária e isolacionista do técnico, que adquire e manipula os objetos, de acordo com sua concepção individual, os arranca de seu contexto e os reserva para deleite de uma elite intelectual, excluindo a participação do cidadão.

Quanto à conservação, essa também é destinada à elite que aprecia os objetos restaurados e descontextualizados da realidade, fora do seu tempo. O registro é também feito em linguagem erudita, pois repassa informações técnicas e descritivas dos objetos como se não fossem o resultado de um processo cultural em um determinado contexto.

Nessa concepção, M. C. T. M. Santos (1996b), enfatiza ainda a total falta de compromisso com a construção do conhecimento. A criatividade, a inquietação, a reflexão, o respeito ao diferente, o dissenso são substituídos pela linearidade. O conhecimento produzido e comunicado pelos museus é acrítico, o objeto é focado como se existisse isolado e a mensagem transmitida é denotativa, relacionada somente ao objeto.

O terceiro modelo teórico, apresentado por Schaff,¹¹¹ propõe uma ação transformadora na museologia, sinalizada pelos conceitos emitidos por Stransky, Ana Gregóvora e Waldisa Rússio, quais sejam, o sujeito criador da realidade, e o fato museal como a relação profunda entre o homem e a realidade.

Contrariamente ao modelo mecanicista, Schaff atribui ao sujeito um papel ativo e, nesse contexto, se utiliza da filosofia marxista que reforça que o indivíduo é o conjunto das relações sociais, que o conhecimento é uma atividade prática, sensível e concreta e ainda, que o conhecimento verdadeiro é um processo infinito, visando à verdade absoluta, através da

¹¹¹ Schaff, A. (1971), *História e verdade*. São Paulo: Martins Fontes in Santos, M C. T. M. (1996b). *Processo Museológico e educação: construindo um museu didático comunitário*. Lisboa: Ismag. Centro de Estudos de Sociomuseologia. Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias.

acumulação das verdades relativas.

M. C. T. M. Santos (1996b), analisa o papel ativo do sujeito na construção do processo museológico a partir da práxis, destacando que nessa perspectiva, as ações de preservar não são alienantes e são substituídas por ações de apropriar-se e reapropriar-se do patrimônio cultural, para que este venha a ser a base de toda transformação.

A autora considera que esse modelo teórico-filosófico, tem sido um dado marcante no processo museológico contemporâneo, principalmente a partir de 1972, após a realização da Mesa Redonda de Santiago do Chile e do I Seminário Internacional, para discutir o ecomuseu e a Nova Museologia, realizado em Quebec, em 1984.

Essas discussões possibilitaram o intercâmbio de ideias, o aprofundamento dos conceitos e o encorajamento das práticas relacionadas ao ecomuseu e à Nova Museologia. O desafio da Nova Museologia é romper a política de preservação paternalista imposta pelos governos, onde a decisão do que deve ser preservado, a coleta e a guarda das coleções estão sempre nas mãos dos mais poderosos. Os novos projetos, ao contrário da visão tradicional, abrem espaço para a discussão do que vai ser preservado, onde e como vai ser preservado.

Para isso, é necessário que os responsáveis pelos museus estejam dispostos a serem mais sensíveis, mais criativos e menos burocráticos; mais ousados, mais destemidos e menos enquadrados e passivos. Alguns aspectos levantados por M. C. T. M. Santos (1996b), a partir de projetos desenvolvidos no Curso de Museologia da Universidade Federal da Bahia [UFBA] são fundamentais para o entendimento de como e em que condições acontecem as aplicações das ações museológicas integradas:

- “a) o entendimento de que a cultura é um processo social de produção, ao invés de um “ato espiritual”, expressivo ou criativo;
- b) a utilização a memória coletiva como referencial básico para o entendimento e transformação da realidade;
- c) o incentivo à apropriação e reapropriação do patrimônio e para que a identidade seja vivida, na pluralidade e na ruptura;
- d) a utilização da memória preservada, testemunho da História, entendida como forma de existência social, nos seus diversos aspectos: social, político, econômico e cultural, bem como o seu processo de transformação, contribuindo para a formação do cidadão;
- e) o desenvolvimento de ações museológicas, considerando como ponto de partida a prática social e não as coleções. Estamos nos afastando dos objetos e nos aproximando da vida;
- f) a execução de atividades nas quais a relação homem-natureza se dá de forma integrada. Homem e natureza se completam, reciprocamente;
- g) a consciência de que é necessária uma nova postura museológica, comprometida com a transformação e com o desenvolvimento social;
- h) o incentivo para que o cidadão, desde a sua formação básica, possa:

- ver a realidade;
 - expressar a realidade, expressar-se e transformar a realidade.”
- (M. C. T. M. Santos, 1996, p. 113).

Na trajetória de construção da historicidade do pensamento museológico, Bruno (2008b), ressaltou a existência de “rotas distintas,” mas todas em defesa de uma Nova Museologia. Nesse raciocínio, o novo museu é um instrumento de desenvolvimento social e cultural, que não prioriza o homogêneo nem a identidade nacional. As “rotas distintas” entendem que o museu deve ir ao encontro da comunidade, que o museu deve musealizar no contexto de um território e não de um edifício. Bruno (2008b, p. 6) entende que, embora distintas, as rotas indicam um consenso: “o status científico da Museologia, a sua autonomia científica e o seu objeto de estudo.” Nessa direção, a autora destaca a contribuição dos estudiosos brasileiros nas discussões teóricas, na aplicação das práticas museológicas, e na ampliação dos espaços acadêmicos, possibilitando a formação e a capacitação de novos profissionais.

Manuelina Maria Duarte Cândido (2008), em sua pesquisa para a produção da monografia **Ondas do pensamento museológico brasileiro**, destaca a contribuição de seis autores brasileiros: Teresa Scheiner e Mário Chagas, do Rio de Janeiro; Maria Célia T. Moura Santos, da Bahia; e, Waldisa Rússio, Maria Cristina Bruno e Heloísa Barbuy, de São Paulo.

Enquanto Barbuy considera a Nova Museologia como uma filosofia de dessacralização dos museus e de envolvimento das comunidades, Bruno entende que há somente uma Museologia com horizontes epistemológicos diversos e considera que Nova Museologia é o movimento de criação do Movimento Internacional para uma Nova Museologia [MINOM], em 1984.

Cândido (2008, p.55), analisa o pensamento da museóloga Maria Célia T. Moura Santos que evita rótulos e que “trabalha com a adoção de novos conceitos e práticas trazidas para a realidade social em que se insere, sem rompimento radical com o patrimônio já institucionalizado.”

A autora resalta que o museólogo Mário Chagas trabalha com a ampliação do conceito de Waldisa Rússio sobre fato museal que compreende o homem, o objeto e o cenário institucionalizado, que é o museu. Chagas parte dessa tríade homem/objeto/cenário, mas entende que o cenário pode ser ou não o museu.

Ainda no estudo de Cândido (2008), são apresentados pontos de convergência dos seis autores, tais como, sobre a cadeia operatória da museologia que compreende pesquisa, preservação e comunicação, a amplitude do universo de musealização, a interdisciplinaridade

e a participação comunitária nos processos de musealização. Nesse aspecto, ressalta as críticas de Chagas àqueles museólogos que centralizam no objeto, que se afastam da realidade social, que não buscam embasamento teórico, que não valorizam os trabalhos de pesquisa e que tem o enfoque autoritário.

2.2. O Movimento da Nova Museologia/Sociomuseologia

As décadas de 1970 e 1980 foram marcadas por trabalhos museológicos inovadores, como os realizados por George Henri Rivière e Hugues de Varine. No entanto, esses trabalhos, embora estabelecessem relações entre um mesmo país ou países diferentes, ainda não promoviam intercâmbio internacional, ou seja, o desenvolvimento da Nova Museologia ainda se dava, através de ações isoladas.

Nesse contexto, surgiram experiências com os ecomuseus constituídos não a partir da concepção objeto-museu, mas sim, do museu-comunidade, envolvendo o território e seus habitantes, e todo o patrimônio cultural e natural concebido e definido espacialmente por uma determinada população. Nas considerações de Moutinho (1995, p. 26), era um movimento social oponente aos museus tradicionais “(...) por oposição a uma museologia de coleções, tomava forma uma museologia de preocupações de caráter social.”

Na década de 1980, embora o novo conceito de museu já fosse aceito formalmente pelos organismos oficiais, os profissionais encontraram resistências para a implantação de seus projetos. Diante disso, em 1984, museólogos comprometidos com a ecomuseologia, liderados por Pierre Mayrand¹¹² e René Rivard¹¹³, realizaram em Quebec, o I Seminário Internacional para discutir a Nova Museologia.

O tema já havia sido lançado para reflexão, em 1972, no encontro de museólogos em Santiago, no Chile. Naquele ano, a noção de museu integral e de ecomuseu foi introduzida no debate, assim como a relação do visitante com o museu foi trabalhada de outro ponto de vista,

¹¹² Pierre Mayrand. Museólogo canadense. Foi um dos fundadores do Movimento Internacional para uma Nova Museologia MINOM-ICOM. Foi professor na Universidade de Quebec-UQAM. Em 1972, fundou o Ecomuseu de Haute-Beauce em Saint-Hilaire de Dorset. Morou em Portugal, onde participou de encontros e seminários, transmitindo ensinamentos sobre a Museologia e o seu papel na construção da cidadania. Em outubro de 2010 recebeu o Prémio Carrière da Sociedade dos Museus do Quebec. Trata-se do reconhecimento ao mais alto nível de uma vida ao serviço da Museologia. Mayrand morreu em março de 2011. Fonte: Instituto dos Museus e da Conservação. Acedido a 2 de junho, 2011 em http://www.ipmuseus.pt/ptPT/rpm/noticias_museus_rpm/outras_rpm/PrintVersionContentDetail.aspx?

¹¹³ René Rivard. 1941. Desde 1970, realiza estudos e projetos sobre patrimônio. Foi chefe do setor de museologia e de serviço público de Parques do Canadá, em Quebec, 1973-1979. É consultor em museologia, participou de várias missões para a UNESCO e o ICOM. Dirige a empresa Muséart desde 1978. Fonte: Wiley Online Library. Acedido a 21 de maio, 2010 em <http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/1468-0033.00335/abstract>.

diferente do tradicional: o visitante deixa de ser passivo e transforma-se em sujeito que participa e transforma a realidade museal e, portanto, constrói o novo museu.

Mas, o que é um ecomuseu? Vejamos os princípios básicos da ecomuseologia relacionados por Matilde Bellaigue:¹¹⁴

“- identificar um território e seus habitantes; inventariar as possíveis necessidades e seus anseios;
- atuar, como os membros da comunidade, considerando-os donos reais do seu passado e atores do presente;
- aceitar que não é necessária a existência de uma coleção para que seja instalado o museu e, neste aspecto, a concepção da instituição será no sentido comunidade-museu e não objeto-museu, como antes se concebia.” (M. C. T. M. Santos, 1996b, p. 109).

De acordo com Moutinho (1995), o tema começou a ganhar corpo no Ateliê Internacional Ecomuseus – Nova Museologia, realizado em outubro de 1984. Antes do Ateliê, esse mesmo grupo de museólogos já havia manifestado o desejo de criação de uma museologia alternativa, em contraposição às atitudes do ICOM e do ICOFOM contrárias às novas práticas que começavam a ganhar forma em vários países.

“Desiludidos com a atitude segregadora do ICOM e em particular do ICOFOM, claramente manifestada na reunião de Londres de 1983, rejeitando liminarmente a própria existência de práticas museológicas não conformes ao quadro estrito da museologia instituída, um grupo de museólogos propôs a reunir, de forma autônoma, representantes de práticas museológicas então em curso, para avaliar, conceitualizar e dar forma a uma organização alternativa para uma museologia que se apresentava igualmente como uma museologia alternativa.” (Moutinho, 1995, p. 26).

Portanto, o documento preparatório para o Seminário de Quebec já refletia essa reação e propunha o intercâmbio entre as experiências da ecomuseologia e da Nova Museologia e o esclarecimento das relações com a museologia em geral:

“Reconhecimento das identidades e das culturas de todos os grupos humanos; utilização da memória coletiva como um referencial básico para o entendimento e a transformação da realidade; incentivo à apropriação e reapropriação do patrimônio, para que a identidade seja vivida, na pluralidade e na ruptura; desenvolvimento de ações museológicas, considerando como ponto de partida a prática social e não as coleções; socialização da função de preservação; interpretação da relação entre o homem e o seu meio ambiente e da influência da herança cultural e natural na identidade dos indivíduos e dos grupos sociais; ação comunicativa dos técnicos e dos grupos comunitários, objetivando o entendimento e o desenvolvimento social.” (M. C. T. M. Santos, 1999d, p. 11).

¹¹⁴ Bellaigue, M. (n.d.), *From the “integral museum” to na integrated museum*. Mimeografado. In Santos, M. C. T. M. (1996b). *Processo museológico e educação: construindo um museu didático comunitário*. Lisboa: Ismag. Centro de Estudos de Sociomuseologia. Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias.

Na Declaração de Quebec foi reconhecida a existência de um novo movimento museológico e estabelecidas diretrizes, dentre elas, a criação de um Comitê Internacional Ecomuseu/Museus Comunitários no quadro do ICOM, criação da Federação Internacional da Nova Museologia e de um Grupo de Trabalho Provisório para sistematização das instituições que nasciam. Segundo Moutinho (1995), a ideia do comitê não foi adiante, mas a federação foi ativada e reconhecida pelo ICOM como afiliada.

M. C. T. M. Santos (1999d), destaca outros pontos importantes firmados no Seminário de Quebec, quais são:

- “- Museologia atua com vistas a uma evolução democrática das sociedades;
- A intervenção dos museus no quadro dessa evolução passa: por um reconhecimento e uma valorização das entidades e das culturas de todos os grupos humanos inseridos no seu meio ambiente, no quadro da realidade global do mundo; por uma participação ativa desses grupos no trabalho museológico;
- Existe um movimento, caracterizado por práticas comuns, que pode assumir formas diversas, em função dos países e dos contextos, que deverão conduzir ao surgimento de um novo tipo de museu correspondente a estas novas perspectivas;
- Nestas condições, a interdisciplinaridade e a função social conduzem a uma mudança do papel e da função do museólogo, o que implica uma formação nesse sentido.” (M. C. T. M. Santos, 1999d, pp. 10-11).

Analisando os princípios básicos da Nova Museologia, a autora destaca a “libertação” da razão instrumental, “da burocracia efetiva”, da “preservação paternalista” e de outras práticas a que os museus estavam e continuam submetidos. Vejamos um resumo desses princípios, enumerados a seguir:

- “- reconhecimento das identidades e das culturas de todos os grupos humanos;
 - utilização da memória coletiva como um referencial básico para o entendimento e a transformação da realidade;
 - incentivo à apropriação e reapropriação do patrimônio, para que a identidade seja vivida na pluralidade e na ruptura;
 - desenvolvimento de ações museológicas, considerando como ponto de partida a prática social e não as coleções;
 - socialização da função de preservação;
- Interpretação da relação entre o homem e o seu meio ambiente e da influência da herança cultural e natural na identidade dos indivíduos e dos grupos sociais;
- Ação comunicativa dos técnicos e dos grupos comunitários, objetivando o entendimento, a transformação e o desenvolvimento social.” (M. C. T. M. Santos, 1999d, pp. 11-12).

O Documento de Quebec foi resultado das discussões que remontam à década de 1970, mas que começaram a ser sistematizadas em Santiago, no Chile, na Mesa Redonda que reuniu a classe museológica em 1972 e foi decisiva para as transformações do campo

museológico. No Brasil, embora as transformações conceituais dos museus já fossem tema de reflexão, os profissionais da museologia e o meio acadêmico só tiveram acesso às discussões de Santiago, na década de 1980. M. C. T. M. Santos (1999d), recorda que quando o documento da Mesa Redonda chegou ao Curso de Museologia da Universidade Federal da Bahia [UFBA], ele praticamente legitimou a ação que já era desenvolvida na área até então.

Naquele momento, embora o Brasil vivesse o contexto de um governo autoritário, o que causava desconfiança nos meios acadêmicos e intelectuais, o pesquisador Aloísio Magalhães, à frente do recém-criado Centro Nacional de Referência Cultural [CNRC] e da Fundação Nacional Pró-Memória [FNPM] mobilizou os meios culturais para a defesa da diversidade, reforçando a necessidade de se buscar as raízes vivas da identidade nacional, incluindo aí critérios históricos e artísticos dos bens que não eram considerados oficialmente como patrimônio.

Apesar dessas experiências terem ocorrido durante o Regime Militar, a contribuição dos estudiosos do CNRC e da FNPM dizia respeito ao caráter participativo introduzido nas reflexões sobre preservação das manifestações populares e sobre as novas perspectivas de patrimônio cultural. Outro avanço proporcionado pelos estudos e projetos do CNRC e da FNPM foi, sem dúvida, o que está expresso nos artigos 215 e 216 da Constituição Federal de 1988, que amplia a noção de patrimônio, considerando os bens de natureza imaterial.

Essas reflexões inspiraram os responsáveis pela gestão da cultura nos estados brasileiros a criar novos espaços de memória, que refletissem os novos patrimônios, e a noção de pertencimento coletivo, de identidade nacional, preconizada pelo Estado naquele momento político e social.

São desse período de 1970/1980, a implantação do Museu Aberto de Orleans, em Santa Catarina, e a documentação da memória oral das frentes de expansão e dos povos indígenas, projetos propostos pelo próprio CNRC e tantas outras experiências que serão relatadas no item 4 deste Capítulo.

2.2.1. A Nova Museologia e os Processos Museológicos

A reflexão deste item será conduzida a partir do entendimento do conceito de patrimônio cultural e identidade, trabalhado pela museóloga Maria Célia T. M. Santos (1996b) e (1999d), que admite os aspectos material, imaterial, natural e cultural na relação homem-meio ambiente. Nesse raciocínio, os museus também serão entendidos como espaços

abertos, multidisciplinares, democráticos, onde essa relação se efetiva, e não mais como espaços para pesquisa e guarda das coleções e para o deleite de poucos privilegiados.

Os novos conceitos de museus não vieram à tona de forma isolada. Ao contrário, “a sociedade como um todo estava clamando por um novo fazer museológico e, talvez, a prova mais contundente dessa afirmação estivesse nos livros de registro de frequência nos museus, onde, a cada dia, registrava-se um número cada vez mais reduzido de visitantes.” (M. C. T. M. Santos, 1996b, p. 87).

A partir dos anos de 1960, o desinteresse do público pelos museus demonstrava que era necessário reformular esses espaços, tornando-os mais abertos, mais comunicativos e menos aristocráticos. Era necessário encontrar um ponto de equilíbrio, evitando posições radicais, sejam elas voltadas para o museu como espaço de colecionismo das classes elitizadas, seja o museu como espaço de construção da memória das classes populares.

Sobre essa relação patrimônio-identidade, homem-meio ambiente, os sociólogos Peter Ludwing Berger e Thomas Luckmann¹¹⁵, na obra **A Construção Social da Realidade** dão ênfase ao processo dialético onde o homem e o mundo social atuam “reciprocamente, um sobre o outro”. Ressaltam a importância da linguagem como símbolo preponderante da transmissão de experiências, da organização e da interpretação da realidade. E reforçam a necessidade de se aprofundar o conhecimento sobre o que denominam de mundo da vida cotidiana:

“(…) entre as várias realidades, destaca-se o mundo da vida cotidiana, que é tomado como centro pelos membros ordinários da sociedade, na conduta subjetivamente dotada de sentido que imprimem a suas vidas, e é um mundo que tem sua origem no pensamento e na ação dos homens comuns, que o consideram como o mundo real.” (M. C. T. M. Santos, 1996b, p.36).

Ao compreendermos o mundo da vida cotidiana integrado pelos diferentes fazeres e saberes dos indivíduos consideramos as questões das diferenças, da dinâmica social e a necessidade de reconhecimento de uma sociedade plural na formação da identidade e na constituição do patrimônio cultural. Sobre o conceito de identidade, nos apropriamos do pensamento do antropólogo Carlos Rodrigues Brandão¹¹⁶ conforme apresentamos a seguir:

¹¹⁵ Berger, P. L. A. & Luckmann, T. (1985). *A construção social da realidade: tratado de sociologia do conhecimento*. Tradução de Floriano de Souza Fernandes. Petrópolis: Vozes in Santos, M. C. T. M. (1996b). *Processo museológico e educação: construindo um museu didático comunitário*. Lisboa: Ismag. Centro de Estudos de Sociomuseologia. Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias.

¹¹⁶ Brandão, C. R. (1986). *Identidade e etnia*. São Paulo: Brasiliense in Santos, M. C. T. M. (1996b). *Processo museológico e educação: construindo um museu didático comunitário*. Lisboa: Ismag. Centro de Estudos de Sociomuseologia. Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias.

“(…) as identidades são representações inevitavelmente marcadas pelo confronto com o outro: por se ter de estar em contato, por ser obrigado a se opor, a dominar ou ser dominado, a tornar-se mais ou menos livre, a poder ou não constituir por conta própria o seu mundo de símbolos no seu interior, aqueles que qualificam e identificam a pessoa, o grupo, a maioria, a raça, o povo. Identidades são, mais do que isto, não apenas o produto inevitável da oposição por contraste mas o reconhecimento social da diferença.” (M. C. T. M. Santos, 1996b, p. 81).

Ora, se a identidade presume a diferença e se a construção da identidade se constitui em um processo dinâmico, não há como analisarmos o resgate desse processo. O arqueólogo Ulpiano T. Bezerra de Meneses (1993), em seus estudos sobre a problemática da identidade cultural nos museus, destaca essa impossibilidade de a identidade ser resgatada, e argumenta que o processo de construção/reconstrução é incessante: “Como recuperar algo que não é estático, não tem contorno definitivo, pronto, acabado, disponível para sempre?” (Meneses, 1993, p. 210).

Considerando o entendimento de Meneses (1993), e transportando a questão para o termo **resgate do patrimônio** compreendemos também que não há como resgatá-lo, mas sim, construí-lo e reconstruí-lo permanente e cotidianamente. Da mesma forma que a identidade, o patrimônio se constitui a partir da construção e reconstrução do passado a partir da vivência do presente.

Nesse sentido, os estudos de M. C. T. M. Santos (1996b), sobre identidade e alteridade, contribuíram para entender o pensamento do antropólogo Nestor Garcia Canclini (1990), e para compartilhar com ele o pensamento de que o processo de modernização/globalização não é uma ameaça na preservação do patrimônio, mas um contexto para repensar o que entendemos como patrimônio e identidade nacional.

E de que forma os princípios, os conceitos e os contextos de patrimônio, identidade e Nova Museologia estudados nos itens anteriores, tem contribuído para o processo museológico de pesquisa, preservação e comunicação?

Os novos conceitos de patrimônio e de museus, focados na relação entre o homem e o meio ambiente, contribuíram para que essas ações museológicas rompessem os espaços do museu tradicional e buscassem soluções criativas nas ruas e territórios.

Para Bruno (2006), os avanços metodológicos e as conquistas teóricas da museologia vieram projetar os processos museológicos para além do espaço da instituição museu, e demonstrar as múltiplas potencialidades sociais e culturais da educação da memória, contribuindo para desvelar novas faces do patrimônio.

Sendo assim, a autora considera que “há uma cadeia operatória de procedimentos técnicos e científicos, vinculada às ações de salvaguarda e comunicação.” As ações de salvaguarda abrangem os problemas de conservação e documentação e as de comunicação tratam das questões expositivas e educacionais. Essas ações são interdependentes, e exigem esforço de todos os envolvidos. São pedagógicas, pois são conduzidas com a intenção da compreensão do patrimônio como instrumento de auto-estima e de auto-determinação.

Para M. C. T. M. Santos (2001), a pesquisa, a preservação e a comunicação são ações museológicas dinâmicas e processuais. A pesquisa considerada como parte do processo que constrói conhecimento a partir da análise do patrimônio cultural escolhido e qualificado no cotidiano. A preservação como processo compartilhado de coleta, classificação, registro e conservação. A comunicação não é restrita a exposição como no museu tradicional, mas permeia todo o processo museológico através da ação dialógica. A pesquisa e a preservação são também processos de comunicação, pois são concebidas através de permanente interação entre os indivíduos.

Quadro 4: A Nova Museologia e as Ações Museológicas

AÇÕES MUSEOLÓGICAS	
PESQUISA	Na ação de pesquisa, a construção do conhecimento tem como referencial o cotidiano, qualificado como patrimônio. Se no museu tradicional, a pesquisa ficava restrita aos doutores e ao interior das instituições, na Nova Museologia, ela é uma ação integrada com os diversos grupos envolvidos e alimenta todas as outras ações.
PRESERVAÇÃO	COLETA: etapa em que são trabalhados o acervo institucional, composto do material arquivístico, e iconográfico, plantas, maquetes, depoimentos e testemunhos; e o acervo operacional, o espaço físico, a paisagem, a estrutura, os monumentos, os equipamentos, as técnicas do saber e do saber fazer. Na etapa de classificação e registro. CLASSIFICAÇÃO E REGISTRO: etapa em que é elaborado o processo documental que produz conhecimento, por meio das ações de pesquisa. A documentação é feita através da sistematização em banco de dados, que é alimentado constantemente e aberto para a consulta da comunidade. CONSERVAÇÃO: etapa em que são exercitadas ações preservacionistas. Não se resume às técnicas. Esforços são concentrados na busca da formação de conservadores, na própria comunidade, a partir de talentos e atitudes.
COMUNICAÇÃO	A comunicação permeia todo o processo de musealização. Nesse contexto, a exposição é produto de trabalho interativo, rico, cheio de vitalidade, de afetividade, de criatividade e de reflexão.

Fonte: Santos, M. C. T. M. (1999d). Reflexões sobre a Nova Museologia. Texto apresentado no Curso de Especialização em Museologia, do Museu de Arqueologia e Etnologia da USP. São Paulo: 1999, 31 agosto. Dados trabalhados pela autora.

Considerando os conceitos de M. C. T. M. Santos (2001), de que a pesquisa e a preservação também são ações de comunicação, esta tese sobre os desafios da musealização

dos acervos audiovisuais dos Museus da Imagem e do Som foi pautada pelas reflexões da participação da sociedade nesse processo.

2.3. Experiências da museologia fora dos museus

No conjunto das transformações ocorridas nos últimos quarenta anos, nasceram as diferentes categorias de museus, como os museus participativos ou centros interativos em países como Estados Unidos, Canadá, França, Espanha, Inglaterra, Alemanha. Na França, em 1971, foi realizada a primeira experiência em ecomuseu, categoria criada pelo especialista da UNESCO, Hugues de Varine (2000). Nos estatutos do Ecomuseu da Comunidade Urbana Le Creusot-Montceau-les-Mines, já se antecipava a revolução que ocorreria a partir daí, nas instituições museais:

“a noção de coleção permanente desapareceria em proveito daquela de patrimônio comunitário e coletivo, a missão primeira do museu deixando de ser a aquisição; em segundo lugar, o instrumento essencial de concepção, programação, controle, animação e avaliação do museu seria um conselho de associações, composto por representantes do maior número possível de grupos voluntários de moradores da comunidade urbana, sem distinção de centro de interesse ou de objetivo social”. (Varine, 2000, p. 65).

Os novos conceitos de museus compreendem a efetiva participação da comunidade, que trabalha sobre sua identidade, utilizando a memória e o passado como elementos prioritários a serem preservados no processo de musealização. O sociólogo Henri Pierre Jeudy (1990), exemplifica esse processo compartilhado no relato sobre a construção do Écomusée de la Maison du Fier-Monde, em Montreal, Canadá:

“Esse ecomuseu foi implantado no bairro centro-sul, um dos mais pobres da metrópole, e teve como objetivo fazer da preservação do patrimônio um instrumento de educação e de ação coletiva, criando assim um espaço que serviria de lugar de encontro para reuniões de todo tipo. Portanto não se trata mais da cultura técnica, nem de uma conservação museográfica de objetos ou de documentos. Pesquisas e exposições são realizadas a partir de uma tentativa de tornar atual e viva a história do bairro.” (Jeudy, 1990, p. 33).

Mobilizados por esses princípios transformadores, surgem na Europa os museus industriais formados nos vilarejos, após a destruição ou desaparecimento de grandes fábricas. Nesses museus, percebe-se a evidência da prática da museologia popular, que não está dirigida aos objetos a conservar ou a exibir a um público, mas sim aos sujeitos sociais. “São

os modos de pensar, de fazer e de falar, além dos objetos e edifícios, que se tornam objetos de uma investigação museológica” (Jeudy, 1990, p. 31).

Em Portugal, algumas experiências de museus envolvendo associações e outros grupos da comunidade, são desenvolvidas desde 1982, dentre eles, o Ecomuseu do Seixal, que é constituído de um município, da comunidade e de vários núcleos museológicos – moinhos, embarcações, dentre outros; o Museu de Monte Redondo, que abrange a área de Monte Redondo, Bajouca e Leiria; o Museu de Mértola, uma vila portuguesa onde são desenvolvidos os processos museológicos de pesquisa, preservação e comunicação; o Museu Agrícola de Entre Douro e Minho; o Museu do Trabalho em Setúbal e, ainda, os museus de empresa, que trabalham com a musealização e valorização do patrimônio industrial.

Outras experiências significativas de musealização fora dos museus foram registradas no Brasil, na cidade de Salvador, Bahia na década de 1970, com a participação da museóloga Maria Célia T. Moura Santos. O projeto inicialmente voltou-se para a ação cultural e educativa no Museu de Arte Sacra da Universidade Federal da Bahia, orientando professores e alunos nas visitas guiadas, a partir de pesquisas em torno do Histórico do Museu e de suas coleções. Posteriormente, as experiências foram ampliadas para a contextualização dos objetos do Museu, que passaram a ser compreendidos como resultado das relações sociais que os produziram, em diferentes épocas e contextos.

O terceiro momento foi em 1983, quando foi realizado, pela primeira vez, no Curso de Museologia, um trabalho museológico fora do espaço do museu – o Centro Histórico da cidade de Salvador. O patrimônio cultural da cidade foi o objeto museológico, definido pelos alunos e professores do Colégio Azevedo Fernandes, escolhido para participar do programa de integração do novo Museu de Arqueologia e Etnologia da UFBA, que acabava de ser montado e inaugurado, sob a coordenação de Maria Célia T. Moura Santos.

A criação compartilhada fora do espaço dos museus foi, outras vezes, vivenciada em Salvador em projetos da mesma autora, desenvolvidos não só com alunos e professoras de diversas escolas públicas, mas também numa experiência inovadora com pescadores da Bahia, da Colônia de Pesca Z-6, do Bairro de Itapuã, em 1996.

Em 1992, a museóloga saiu mais uma vez do espaço fechado da Universidade e do museu, e realizou sua tese de doutorado, tendo como objeto de estudo, a implantação de um museu em um colégio público de Salvador: o Museu Didático-Comunitário de Itapuã, no Colégio Estadual Governador Lomanto Júnior. A autora, alunos e professores realizaram um estudo sistemático do bairro, a partir da escola, envolvendo a comunidade, através de ações

planejadas, que objetivaram buscar a compreensão e a reflexão sobre o patrimônio cultural, na dinâmica do processo social.

O museu foi construído e inserido oficialmente na organização do Colégio, através de estatuto, que espelhou o resultado da vivência e do compromisso assumido por todos os participantes. Sua concepção inicial foi ampliada, envolvendo também todo o primeiro grau do colégio, cujos integrantes participaram e se orgulharam da construção conjunta do museu.

M. C. T. M. Santos (1996b), assim definiu o Museu Didático-Comunitário:

“Este museu é o resultado dos avanços da construção do conhecimento na Museologia em vários momentos históricos. Ele não é o Museu “Tradicional”, não é o Museu da “Nova Museologia”. É simplesmente um museu, em determinado contexto, em suas dimensões de tempo e espaço, produzindo conhecimento, alimentando a teoria museológica, portanto, em relação com a teoria museológica e aberto à absorção de outros conhecimentos (...).” (M. C. T. M. Santos, 1996b, p. 284).

Além do Museu Didático-Comunitário de Itapuã, outras experiências de museus extra muros foram desenvolvidas com sucesso no Brasil. Em 1992, no Rio de Janeiro, foi criado o Ecomuseu do Quarteirão Cultural do Matadouro, conhecido como Ecomuseu de Santa Cruz, localizado no bairro de Santa Cruz, zona oeste da cidade. É um museu polinucleado constituído de um núcleo-sede no Palacete Princesa Isabel, antiga sede administrativa do Matadouro e depois transformado em escola. O palacete abriga também o Centro Cultural Municipal de Santa Cruz Antônio Nicolau Jorge.

Exemplos como esses, se multiplicam em vários países, uns com mais sucesso, outros com menos. Diante disso, é possível identificar, que o novo fazer museológico é resultante das reflexões sobre a museologia na contemporaneidade, que possibilitaram: a introdução de novas práticas, considerando as ações de coleta, pesquisa, preservação e comunicação de forma integrada; e, o entendimento de que o homem é, ao mesmo tempo, sujeito e objeto responsável pela ação e transformação de sua realidade, de seu passado, de seu presente e futuro.

CAPÍTULO 3:
OS MUSEUS DA IMAGEM E DO SOM NO CONTEXTO DA
POLÍTICA CULTURAL BRASILEIRA

(...) Os museus brasileiros estão em movimento. Por isso, interessa compreendê-los em sua dinâmica social e interessa compreender o que se pode fazer com eles, apesar deles, contra eles e a partir deles no âmbito de uma política pública de cultura. (Júnior&Chagas, 2007, p. 19).

3.1. Os MISEs e suas múltiplas questões

“(...) Ah, que coisa interessante, mas o que é isso governador?”

Quem testemunhou esse momento de espanto do secretário de turismo da Guanabara Enaldo Cravo Peixoto.¹¹⁷ foi o ex-diretor do MIS Rio Ricardo Cravo Albin. Eles estavam no mesmo carro do governador Carlos Lacerda, na tarde do dia 03 de setembro de 1965, quando chegaram ao Museu para a tão aguardada festa de inauguração.

Decorridas quase cinco décadas daquele grande acontecimento, a pergunta do secretário de turismo Enaldo Cravo Peixoto continua atual, no caso dos MISEs, embora a museologia contemporânea tenha avançado e provocado reflexões e algumas transformações nos museus tradicionais.



Figura 4. Governador Carlos Lacerda visita a primeira exposição do MIS Rio de Janeiro. Fonte: Jornal do Brasil (1999, junho 2), Caderno B, p. 2. Arquivo Sérgio Cabral Santos.

“Isso” pode ser um museu? Que museu é esse? Museu que não tem estátua de pedra ou de bronze, não tem taças de cristal da Bohemia, não tem porcelana da Índia, não tem roupas ou sapatos de reis e rainhas emoldurados em vitrines? É mesmo intrigante! E

¹¹⁷ A pergunta foi feita pelo secretário de turismo do governo da Guanabara, Enaldo Cravo Peixoto, no dia 03 de outubro de 1965, durante a solenidade de inauguração do MIS Rio de Janeiro. Fonte: Albin, 1995, setembro 28. Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro. Núcleo de História Oral. (Produtor). Seminário Memória MIS 30 Anos. [Filme-vídeo]. [cópia em DVD]. Rio de Janeiro: MIS Rio de Janeiro.

imaginem “isso” no Brasil em 1965, quando os museus eram unicamente espaços reservados para objetos sagrados?

Afinal, os MISEs são museus? ou são centros culturais? O que é “isso” mesmo? Os novos conceitos de museus nos permite responder que os MISEs são museus sob diversos aspectos: primeiro porque “os museus são conceitos e práticas em metamorfose” (IBRAM, 2012)¹¹⁸, e, como os Museus da Imagem e do Som musealizam acervos do patrimônio imaterial, manifestações do homem e da natureza em constante mudança, eles são museus por excelência.

Os MISEs também são museus porque são instituições que se enquadram na definição de museu adotada pelo IBRAM, conforme descrita a seguir:

“O museu é uma instituição com personalidade jurídica própria ou vinculada a outra instituição com personalidade jurídica, aberta ao público, a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento e que apresenta as seguintes características:

I – o trabalho permanente com o patrimônio cultural, em suas diversas manifestações; II – a presença de acervos e exposições colocados a serviço da sociedade com o objetivo de propiciar a ampliação do campo de possibilidades de construção identitária, a percepção crítica da realidade, a produção de conhecimentos e oportunidades de lazer; III – a utilização do patrimônio cultural como recurso educacional, turístico e de inclusão social; IV – a vocação para a comunicação, a exposição, a documentação, a investigação, a interpretação e a preservação de bens culturais em suas diversas manifestações; V – a democratização do acesso, uso e produção de bens culturais para a promoção da dignidade da pessoa humana; VI – a constituição de espaços democráticos e diversificados de relação e mediação cultural, sejam eles físicos ou virtuais. Sendo assim, são considerados museus, independentemente de sua denominação, as instituições ou processos museológicos que apresentem as características acima indicadas e cumpram as funções museológicas.” (IBRAM, 2012).¹¹⁹

Os MISEs são ainda confundidos com museu histórico. Ou serão museus históricos? Em algumas cidades brasileiras, os Museus da Imagem e do Som são os únicos espaços onde estão reunidas as mais diversas tipologias de acervo além de imagem e som, tais como, arqueologia, etnografia, artes visuais, ciências naturais e história natural, dentre outras coleções representativas da história e da memória das comunidades. Com essas características híbridas, estão cadastradas no IBRAM 753 instituições.¹²⁰

¹¹⁸ Fonte: Página do sítio eletrônico do IBRAM que trata dos diversos conceitos de museu. Acedido a 13 de maio, 2012 em: <http://www.museus.gov.br/a-instituicao>.

¹¹⁹ Fonte: Definição de museu pelo Departamento de Museus e Centros Culturais – IPHAN/MinC – outubro 2005: Página do sítio eletrônico do IBRAM. Acedido a 13 de maio, 2012 em <http://www.museus.gov.br/museu/>.

¹²⁰ Fonte: Cadastro Nacional de Museus. Versão digital atualizada em 2010. Acedido 10 de setembro 2012 em: <http://www.museus.gov.br/>.

Mas os MISes são também centros culturais, pois reúnem uma multidisciplinaridade de linguagens artísticas num mesmo espaço museal. Os MISes são [ou foram e desejam voltar a ser] um espaço de cinema, teatro, rádio, televisão, galeria de artes, biblioteca, dentre outros. O exemplo mais expressivo é o Museu da Imagem e do Som de São Paulo, reinaugurado em 2008 com uma proposta contemporânea de investimento nas novas mídias tecnológicas. Nessa nova fase, o MIS São Paulo é concebido como centro cultural, onde as programações abrangem as diversas áreas artísticas, com curadorias próprias ou de convidados, que ocupam todos os espaços expositivos do museu, além de eventos de cinema, vídeo e música.

“Seguindo o desenvolvimento da arte contemporânea e preocupado com uma visão crítica sobre essa nova produção, o Museu da Imagem e do Som, lançou-se no desafio de adequar seu conceito institucional e sua estrutura física, sempre buscando integrar memória e contemporaneidade. O MIS reabriu em agosto de 2008 inteiramente renovado para ser um museu público pronto para dialogar com a arte do século 21, sem deixar de lado a rica história acumulada desde os anos 1970.” (MIS São Paulo, 2012).¹²¹

O MIS Rio de Janeiro também se organiza para dialogar com as novas mídias. A proposta é a construção de um centro cultural ousado e inovador, com salões de exposições interativas e investimento maciço em tecnologia. Além das salas de exposições, o Novo MIS, que está sendo construído no bairro de Copacabana, terá espaços para cinema, teatro, bares, restaurantes e até boate. O conceito de centro cultural é definido pela própria Instituição, conforme o folheto de divulgação distribuído na sala de visitação instalada no canteiro de obras do Museu:

“O Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, que ganhará nova sede no bairro de Copacabana em 2013, vai propor ao visitante um passeio pela história cultural dessa cidade conhecida e cantada no mundo inteiro por meio do seu carnaval, de sambas, choros, canções e bossa nova. (...) Ele será um espaço de produção e difusão da cultura, atuando também como centro cultural”¹²².
(MIS Rio de Janeiro, 2012).¹²³

Nessa perspectiva de centros culturais, como e onde ficam os acervos? Em que contextos eles são inseridos? Esse é o desafio enfrentado por esses museus. No caso do MIS São Paulo, a solução encontrada foi mantê-los no mesmo edifício [a reforma de 2008 contemplou a instalação de uma reserva técnica que ainda está em fase de organização], e

¹²¹ Fonte: MIS: Novos Diálogos. Página do sítio eletrônico do MIS São Paulo. Acedido a 07 de outubro, 2011 em: <http://www.mis-sp.org.br/>.

¹²² Grifo nosso.

¹²³ Fonte: Trecho do texto de apresentação impresso no folheto distribuído desde abril de 2012 aos visitantes no canteiro de obras do Novo MIS, no bairro de Copacabana. Fonte: Arquivo da Autora.

acelerar a digitalização dos registros originais de forma que sejam geradas cópias digitais de filmes, fotografias, vídeos e fitas sonoras para serem musealizadas.

A digitalização exige recursos expressivos, pois o volume de acervos é muito grande - são mais de 200 mil itens. O processo envolve inicialmente as ações de conservação - higienização, acondicionamento e catalogação em banco de dados informatizado - que antecedem a digitalização. Portanto, é uma ação de longo prazo. Enquanto isso, os acervos encontram-se nas reservas, grande parte somente no original, não duplicados e indisponíveis para consulta.

Os poucos itens dos acervos já digitalizados estão disponíveis na midiateca que é o espaço de consulta do museu. Dentro das quatro linhas de atuação do MIS São Paulo [Programação, Acervo, Capacitação e MIS Fora do MIS] estabelecidas em 2010, pela gestão do cineasta André Sturm, os acervos estão contemplados em programações fixas como a mostra **Acervo Vivo**, que reúne registros representativos das coleções do museu e o programa **Cinematographo**, que consiste na projeção de filmes mudos sonorizados ao vivo por músicos convidados.

No caso do MIS Rio de Janeiro, os acervos estão sendo submetidos aos processos de catalogação e digitalização e deverão ser musealizados em todos os espaços do Novo MIS, em Copacabana, seja através das salas de exposição com mostras do Rio antigo, seja através de audições e consultas ao banco de dados, nas salas de audição e de pesquisa.

Quanto ao acondicionamento e guarda, a questão ainda está em estudo, mas uma coisa é certa: os acervos não vão para o novo prédio em Copacabana. Segundo a presidente do MIS Rio de Janeiro Rosa Maria Barboza de Araújo (2011), o local de guarda será equipado com instrumentais e equipamentos de segurança e climatização:

“(...) os originais não vão para Copacabana. Eles vão para um grande armazém. Quer dizer, nem é grande porque o acervo em quantidade, porque o MIS se chama museu, mas ele é um misto de centro cultural e de centro de documentação. (...) Então, nós vamos botar num depósito que provavelmente vai ser no novo prédio do Arquivo do Estado, o Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro que está sendo construído no Estácio, no centro da cidade, e ali, nós devemos botar os originais, o acervo analógico do MIS e esperamos que tudo já esteja digitalizado. E o que for chegando, a gente vai digitalizando e depois vai passando para o centro de pesquisa e documentação. E, estamos ainda resolvendo, estudando a parte de figurino. Quer dizer, o Museu Carmen Miranda tem um acervo que ocupa pouco espaço, mas é muito importante, muito peculiar porque tem cinco trajes da Carmen Miranda, tem as bijuterias dela e mais fotografias, filmes, desenhos e isso, com facilidade, absorvido pelo Arquivo do Estado. Nós estamos estudando ainda se nós vamos abrigar uma parte, essa parte tridimensional no Arquivo Público do Estado ou se nós vamos

botar num outro espaço.” (R.M.B. de Araújo, entrevista pessoal, 2011, outubro 10).

Entre a reserva técnica, a midiateca e as programações **Acervo Vivo** e **Cinematographo** do MIS São Paulo, e o “armazém” e as salas de pesquisa e de exposição do MIS Rio, perpassa um único fator que define o campo de atuação das instituições públicas: a política institucional. No contexto dessa ação política, é necessário ressaltar a postura dos gestores das instituições museológicas incumbidos de autonomia de gestão.

Para além dos grupos políticos que traçam os planos de governo, são esses gestores que intermediam o diálogo entre os governos e os técnicos dos museus e procedem a construção da ação política, dando o formato e a dimensão operacional, administrando as contradições e os equívocos e buscando o equilíbrio de forma que os conflitos não causem a descrença, a desconfiança e a descontinuidade das ações museológicas e das conquistas alcançadas.

Analisando a política dos MISEs do Rio de Janeiro e de São Paulo, percebemos os seguintes pontos em comum: a digitalização como premissa preponderante de preservação, e a consolidação desses espaços como centros culturais. E, é claro, como espaços museológicos.

Esse **hibridismo** entre centro cultural e museu vem de encontro com a museologia contemporânea, que entende o museu como espaço multidisciplinar, mas ao mesmo tempo, exige das instituições mais abrangência e eficiência das ações museológicas, de forma a aperfeiçoar cada uma das áreas de atuação. Exige a prática da interdisciplinaridade e o entendimento da instituição ‘museu’, conforme o anunciado na declaração de Santiago, em 1972, e no Seminário de Quebec, em 1984. Nos dois documentos citados por M. C. T. M. Santos (1996b), o museu se constitui em “práticas comuns, podendo assumir formas diversas” em função dos contextos onde são exercitadas - seja no contexto de museu, seja no de centro cultural.

“A Museologia atua com vista a uma evolução democrática das sociedades; a intervenção dos museus no quadro desta evolução passa por um reconhecimento e uma valorização das identidades e das culturas de todos os grupos humanos inseridos no seu meio ambiente, no quadro da realidade global do mundo, por uma participação ativa desses grupos no trabalho museológico; existe um movimento caracterizado por práticas comuns, podendo assumir formas diversas, em função dos países e dos contextos, que deverão conduzir à emergência de um novo tipo de museu correspondente a estas novas perspectivas.” (M. C. T. M. Santos, 1996b, p. 111).

Compreendendo a museologia como prática social e compreendendo que essa prática é exercitada em diversos contextos e diversos espaços, entendemos que os MISEs são locais

onde o **hibridismo** acontece. E quando acontece, é porque foi essa a opção delineada nos princípios do museu, ou seja, são reflexos de sua política institucional.

O desafio dos MISEs como museus **híbridos** é manter o equilíbrio entre as ações de musealização dos acervos e os eventos culturais diversos, de forma que se dê ênfase às exposições e outras manifestações culturais da comunidade, mas que ao mesmo tempo, se intensifique a pesquisa, a preservação e a comunicação dos acervos.

É nesse contexto, que identificamos a importância do papel do museólogo, a sua função social e a sua formação nesse sentido. Essa formação, segundo os preceitos da Nova Museologia são norteados pelos seguintes referenciais, resumidos por M. C. T. M. Santos (1996b):

“(…) reconhecimento das identidades e das culturas de todos os grupos humanos; socialização da função de preservação; interpretação da relação entre o homem e o seu meio ambiente, e da influência da herança cultural e natural na identidade dos indivíduos e dos grupos sociais; ação comunicativa dos técnicos e dos grupos comunitários, objetivando o entendimento.” (M. C. T. M. Santos, 1996b, p. 112).

Introduzimos essa abordagem sobre o perfil institucional dos MISEs, porque consideramos que é fundamental para o exercício de contextualização deles na política cultural brasileira, que pretendemos realizar a partir de agora.

3.2. A Política Cultural Brasileira, os Museus e os MISEs

A reflexão sobre o contexto do nascimento dos MISEs na política cultural brasileira foi referenciada pelos estudos da historiadora Cláudia Mesquita (2009), sobre o Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro; pelos depoimentos de ex-diretores e ex-conselheiros do MIS Rio de Janeiro gravados em 1995 no **Seminário MIS 30 anos**; pela análise sobre o MIS São Paulo feita pelo diretor Marcos Santilli em 2000, quando o museu comemorava 30 anos. E ainda pelos estudos sobre política cultural e museus no Brasil realizados pela museóloga Maria Célia T. M. Santos em 1996; pela síntese cronológica das ações do governo brasileiro no campo da cultura elaborada pela historiadora Lia Calabre Azevedo (2005)¹²⁴. Outra base fundamental para essa reflexão foi o documento do Ministério da Cultura sobre a Política Nacional de Museus, organizado em 2007 pelo presidente do IBRAM José do Nascimento Júnior e pelo museólogo e ex-diretor do IBRAM Mário de Souza Chagas.

¹²⁴ Fonte: Azevedo, L.C. (2005). *Política Cultural no Brasil: um Histórico*. I ENECULT acessado a 16 de maio, 2012 em <http://www.cult.ufba.br/enecul2005/LiaCalabre.pdf>.

A cronologia elaborada por Azevedo (2005), deu ênfase às políticas culturais implementadas a partir da década de 1930, especialmente as ações do primeiro governo do presidente Getúlio Vargas [1930-1945]; dos governos do Regime Militar, e dos governos pós-ditadura militar dos presidentes José Sarney [1985-1990] e Fernando Collor de Mello [1990-1992].

Azevedo (2005), adotou a concepção de política cultural como “um conjunto ordenado e coerente de preceitos e objetivos que orientam linhas de ações públicas mais imediatas no campo da cultura”. Ela considera que o mapeamento das ações do Estado, mesmo que não tenham sido sistematizadas em projetos políticos coerentes, refletem a política cultural levada a cabo por um determinado governo ou em um período da história de um país.

A autora destaca que as primeiras formulações de política cultural no Brasil ocorreram na década de 1930, com a criação do SPHAN em 1936, na gestão do Ministro Gustavo Capanema [1934-1945].

M. C. T. M. Santos (1996b), retrocede sua análise ao surgimento do Estado Nacional Moderno - o Estado pretendido como “(...) neutro em relação às classes, mediador de conflitos e civilizador dos instintos (...)” e analisa a política cultural numa abordagem mais ampla a partir da concepção monista¹²⁵ de unidade absoluta.

Neste capítulo, priorizamos os anos 30, período que M. C. T. M. Santos (1996b), enfatiza que “são a época do traçado da política institucional, trazendo como novidade o fato do Estado Nacional chamar intelectuais de todos os matizes” para a construção de uma prática integradora de preservação do patrimônio nacional. Em 1937, o governo Vargas instituiu o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico [SPHAN], que substituiu a Inspeção de Museus [IPM], criada três anos antes pelo Ministro Gustavo Capanema. O primeiro presidente do SPHAN Rodrigo Melo Franco de Andrade e o modernista Mário de Andrade coordenaram o projeto que consolidaria a concepção da cultura como fator de identidade nacional.

Os museus foram os espaços onde a **identidade nacional** foi processada. Nesse contexto, é importante destacar a atuação de intelectuais como Gustavo Barroso, primeiro

¹²⁵ Monismo é a doutrina da unidade, origem do termo grego monás que designava, na filosofia pitagórica, “toda complexidade que se faz um todo coeso”. Ela se opõe ao dualismo que admite a existência de duas entidades independentes na criação – espírito e matéria – e ao pluralismo, o qual adota a diversidade de fundamentos e de substâncias para se explicar o universo. Na filosofia grega, tanto a pré-socrática quanto a pós-clássica, o monismo já era uma aspiração dos principais pensadores, que buscavam compreender a diversidade de todas as coisas a partir de uma única causa primária. Fonte: Breve História do Monismo. Sítio de Gilson Freire. Acedido a 25 de maio, 2012 em http://www.gilsonfreire.med.br/index.php?option=com_content&view=article&id=69&Itemid=71

diretor do Museu Histórico Nacional do Rio de Janeiro, criado em 1922, e fundador do primeiro curso de museologia do Brasil que funcionou no Museu Histórico até 1979. Barroso considerava que os museus tinham a responsabilidade de “brotar nos indivíduos um sentimento nacional”.

Segundo a antropóloga Regina Abreu,¹²⁶ “(...) o ato de conservar ou a ideia de preservar estavam intimamente relacionados a uma função prática: fazer amar a pátria.” (Santos, 1996b, p. 59), e lembra também a influência do pensamento de Barroso, perpetuado pelo SPHAN, que enfatiza a “presença do Estado como tutor, protetor de um patrimônio que a ele não só compete preservar, mas selecionar e interpretar.”

O aspecto elitizante dos museus é também uma característica da política de museus defendida pelo primeiro presidente do SPHAN. Costa,¹²⁷ acrescenta que Rodrigo Melo Franco pensava nos museus destinados “a uma classe informada. Não ao povo.” (Santos, 1996b, p.63). Ao contrário do pensamento de Mário de Andrade, que considerava preponderante o papel educativo dos museus, não somente para a elite, mas para as demais classes, especialmente, a classe estudantil.

Em 1946, um fato importante marca a área museológica: a instalação de uma representação nacional do Conselho Internacional de Museus [ICOM] ligado à UNESCO, que acabara de ser criado em Paris naquele mesmo ano. Era o primeiro espaço institucional de discussões sobre os museus e a museologia brasileira.

Na década de 1950, ainda no governo Vargas, é criado o Ministério da Educação e Cultura. No campo dos museus, dois encontros importantes mobilizaram os profissionais em torno das discussões sobre a importância das instituições museológicas nos processos educativos: em Ouro Preto, em 1956, o 1º Congresso Nacional de Museus e, em 1958, no Rio de Janeiro, o Seminário Regional da UNESCO.

Nesse período, a cultura passou a ser concebida no contexto de um processo de emancipação constituído da promoção do desenvolvimento econômico e da consolidação da nacionalidade. Os intelectuais responsáveis pela formulação desse conceito integravam o

¹²⁶ Abreu, R. (1991). *Os museus enquanto sistema: por uma revisão da contribuição de Gustavo Barroso*. Rio de Janeiro: IBPC in Santos, M. C. T. M. (1996b). *Processo museológico e educação: construindo um museu didático comunitário*. Lisboa: Ismag. Centro de Estudos de Sociomuseologia. ULHT.

¹²⁷ Costa, L. M. (1991). *O pensamento de Rodrigo na criação dos museus do IPHAN*. Rio de Janeiro: IBPC in Santos, M. C. T. M. (1996b) *Processo museológico e educação: construindo um museu didático comunitário*. Lisboa: Ismag. Centro de Estudos de Sociomuseologia. ULHT.

Instituto Superior de Estudos Brasileiros [ISEB], que foi extinto imeditatamente após o Golpe Militar de 1964.

A classe museológica avançou no sentido de organização com a criação da Associação Brasileira de Museologistas, em 1963, hoje Associação Brasileira de Museologia [ABM]. A ABM se constituiu durante quase duas décadas em importante fórum de debates que culminaram, em 1984, na regulamentação da profissão de museólogo.

Com a instauração do Regime Militar, embora a categoria tenha avançado do ponto de vista institucional, os museus, assim como outras instituições, sofreram consequências drásticas. O regime, não só desarticulou o processo cultural implementado pelo ISEB, como deu início ao período de profunda repressão e censura. Colocou em prática diversos atos institucionais, dentre eles o AI-5 de 1968 que suspendeu a Constituição de 1946, dissolveu o Congresso Nacional e criou um código de processo penal militar, que deu poderes ao Exército e a Polícia Militar de prisão e encarceramento de brasileiros considerados suspeitos pelo regime, sem qualquer aparato judicial.

Foram duas décadas de ditadura, de 1964 a 1985, sendo que os primeiros dez anos foram marcados, de um lado, pela ação repressora do Regime, e, de outro, pela efervescência dos movimentos políticos e culturais, tais como, os festivais da canção com manifestos de compositores em forma de composição e arte; e as peças e filmes do teatro e do ‘cinema novo’ com suas vertentes de protestos e de documentação.

Paradoxalmente, o Regime Militar articulou um projeto de crescimento econômico que abrangia também o setor cultural, especialmente no sentido de expandir as ações para o grande público, desde que elas ocorressem sob o controle restrito do Estado. No caso dos museus, eles foram orientados no mesmo contexto, visando o consumo intensificado e a construção da identidade nacional.

3.2.1. Os MISes no contexto do Regime Militar

“(…) eu acho que nenhuma instituição vai nascer em 1965 impunemente, olha a data!” (Hollanda, 1995).¹²⁸

A estratégia do governador Carlos Lacerda de criar o Museu da Imagem e do Som como forma de constituir uma **identidade cultural** para o Rio de Janeiro coincidia com a

¹²⁸ Fonte: Trecho do depoimento da socióloga Heloísa Buarque de Hollanda no Seminário Memória MIS 30 Anos: Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro. Núcleo de História Oral. (Produtor). (1995). Seminário Memória MIS 30 Anos. [Filme-vídeo]. [cópia em DVD]. Rio de Janeiro: MIS Rio de Janeiro.

ação do Regime Militar, embora naquele momento Lacerda já fosse opositor da ditadura.

A intenção do Estado era a mesma do governador, ou seja, fortalecer os denominados “objetivos nacionais”, através de uma política de coordenação e unificação das diferenças e de expansão das atividades culturais.

Mas, a saída de Lacerda do cenário político e a consequente reordenação do perfil do MIS, que se transforma no reduto de intelectuais contrários aos propósitos da ditadura, também confirma o entendimento do sociólogo e antropólogo Renato Ortiz¹²⁹ sobre a falta de controle absoluto do Estado: “nem sempre o controle do Estado é absoluto, pois existe um hiato entre o pensamento autoritário e a realidade.” (M. C. T. M. Santos, 1996b, p. 47).

No caso do MIS Rio de Janeiro, esse hiato ficou ainda mais acentuado quando em 1966, foi criado o Conselho de Música Popular Brasileira, o primeiro dos sete conselhos que funcionaram como coadministradores do museu. Os conselhos de MBP, de Música Erudita, Artes Plásticas, Rádio, Cinema, Teatro e Literatura, juntamente com o **Programa Depoimentos para Posteridade** além de representarem um marco na história do MIS constituíram-se em espaço de discussão e debate, num momento que essas manifestações eram entendidas como subversivas e provocadoras.

O ex-conselheiro de Música Popular Brasileira Hermínio Belo de Carvalho (1995)¹³⁰, recorda que “tudo que aglutinava, que proporcionava uma discussão mais ampla tornava-se incômodo para o governo. Então, o que não se conseguia discutir lá fora, nós discutíamos aqui dentro.”

Nesse contexto, o MIS Rio de Janeiro era um dos únicos espaços onde ocorriam essas manifestações: “naqueles anos políticos complicados que a gente viveu, a gente realmente tinha dois espaços que a gente podia respirar, era aqui e na Cinemateca do MAM [Museu de Arte Moderna]” confirma a museóloga e ex-diretora do MIS Rio Maria Cristina Gonçalves Ferreira Mendes (1995).¹³¹

Criado em 1965, o museu realizou, no período de 1966 a 1974, uma das experiências mais inovadoras em termos de musealização do patrimônio imaterial, incluindo nesse processo, além da pesquisa, preservação e comunicação, as práticas pioneiras de

¹²⁹ Ortiz, R. (1985b). *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense in *Processo museológico e educação: construindo um museu didático comunitário*. Lisboa: Ismag. Centro de Estudos de Sociomuseologia. Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias.

¹³⁰ Fonte: Trecho do depoimento do compositor e ex-conselheiro Hermínio Belo de Carvalho no Seminário Memória MIS 30 Anos: Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro. Núcleo de História Oral. (Produtor). (1995). Seminário Memória MIS 30 Anos. [Filme-vídeo]. [cópia em DVD]. Rio de Janeiro: MIS Rio de Janeiro.

¹³¹ Fonte: Trecho do depoimento da ex-diretora do MIS Maria Cristina Gonçalves Ferreira Mendes no Seminário MIS 30 Anos: Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro. Núcleo de História Oral. (Produtor). (1995). Seminário Memória MIS 30 Anos. [Filme-vídeo]. [cópia em DVD]. Rio de Janeiro: MIS Rio de Janeiro.

interdisciplinaridade, através da participação dos conselhos, e de produção de acervos, através do **Programa Depoimentos para Posteridade** [o histórico do programa e dos conselhos estão detalhados no capítulo 5 desta tese]. Até 1974, quando foi extinto pelo Regime Militar, os conselhos se constituíram num dos mais importantes canais de manifestação dos movimentos culturais do Rio de Janeiro.

No entendimento da pesquisadora e ex-diretora do MIS Rio Heloísa Buarque de Hollanda (1995), o museu tornou-se palco de efervescência cultural porque seu perfil não “ameaçava” o Regime Militar. Entre 1964 a 1968, o Regime Militar estava mais preocupado com os movimentos organizados de base - os sindicatos, as ligas camponesas, as associações - os movimentos que não tinham esse perfil ficaram livres para agir. “Então é um momento muito quente, muito assim, em que o protesto, a coisa jovem, tava com um reflexo internacional também, quer dizer, esse sujeito político, o jovem, ele é novidade da década. (...)” (H.B.de Hollanda, 1995, setembro 28).

Mas esse perfil de museu que abrigou intelectuais e representantes da esquerda política, não foi o mesmo que marcou a sua concepção e os seus seis primeiros meses de funcionamento. O próprio fundador do MIS Rio de Janeiro, o governador Carlos Lacerda, era um político conservador que desde 1939, quando abandonou o Partido Comunista, do qual era militante, havia se tornado defensor dos movimentos de direita no país. A criação do museu fez parte de sua estratégia de campanha como candidato à presidência do país em 1965, e o MIS Rio se inseriu como um dos instrumentos de construção de uma identidade cultural para o Rio de Janeiro, que havia perdido a condição de capital federal.

Ao analisar o contexto político da criação do MIS Rio, Mesquita (2009), ressalta o traço cosmopolita, aos moldes da França, que o governador pretendia imprimir não somente no museu, mas no Estado da Guanabara. Para contextualizar esse modelo, Mesquita (2009), se utiliza do conceito de política cultural abordado pelo historiador francês Michel de Certeau.¹³² Segundo Certeau,¹³³ as propostas fixadas pela Revolução Francesa foram baseadas no entendimento da política cultural como “um conjunto mais ou menos coerente de objetivos, de meios e de ações que visam à modificação de comportamentos, segundo

¹³² Michel de Certeau. [Paris 1925-1986]. Historiador francês que se dedicou ao estudo da psicanálise, filosofia, e ciências sociais. Intelectual jesuíta, é autor de inúmeras obras sobre a religião, a história e o misticismo dos séculos XVI e XVII. Fonte: Biografia Michel de Certeau. Acedido a 24 de maio, 2012 em <http://cafehistoria.ning.com/forum/topics/sobre-michel-decerteau?commentId=1980410%3AComment%3A87355>.

¹³³ Certeau, M. (1995). *A cultura no plural*. Campinas: Papirus in Mesquita, C. (2009). *Um museu para a Guanabara: Carlos Lacerda e a criação do Museu da Imagem e do Som (1960 – 1965)*. Rio de Janeiro: Folha Seca.

princípios e critérios explícitos.” (Mesquita, 2009, p. 103).

Segundo Mesquita (2009), além da prática francesa, Lacerda se orientou pelos ideais de Dom João VI, que concebiam o “Estado como gestor das ações culturais” e, também, pela prática de política cultural do governo Getúlio Vargas, idealizada pelo modernista e um dos fundadores do SPHAN Mário de Andrade, em 1937.

O prestígio de Lacerda sobre os destinos do MIS de Janeiro foi marcante na formação das primeiras coleções do Museu [as gravações de Maurício Quádrio, o Arquivo Almirante, as coleções dos fotógrafos Augusto Malta e Guilherme Santos e a discoteca de Lúcio Rangel]. Mas parou aí. Mesmo com sua estratégia política implementada, Lacerda não conseguiu se eleger à presidência da república e nem eleger seu sucessor para o governo da Guanabara. E sua influência sobre o MIS terminou naquele momento. Logo depois, já no início de 1966, o destino do MIS Rio era conduzido por uma vertente mais popular e mais musical conforme já situamos anteriormente.

Utilizamos o museu carioca como exemplo porque foi o pioneiro e representativo dessa relação museu/Estado que envolveu os MISEs brasileiros, muitos criados no Regime Militar [dos 44 Museus da Imagem e do Som, 16 são do período de 1960 a 1980].

O diretor do MIS São Paulo em 2000, assim contextualizou o nascimento dos MISEs no catálogo Ecos do Século – Reflexões do Museu da Imagem e do Som 30 anos de MIS:

“Os MISEs nascem prenunciando o apogeu e a decadência da indústria brasileira, no ‘big-bang’ do cinema novo, da bossa nova, da criação de Brasília, no universo em expansão da interiorização territorial brasileira e no surgimento das redes de rádio, televisão e do vídeo. Os MISEs contemplam as linguagens artísticas industriais multiplicáveis, em contraposição às belas artes convencionais, únicas. Os MISEs participam dos primeiros passos e da ponta tecnológica do processo evolutivo das mídias que agora convergem para as novas tecnologias e internet. Estamos no estuário de grandes transformações que desembocam no oceano que não mais separa, mas une povos e dissolve limites de classes sociais, grupos raciais, fronteiras físicas e linguísticas que sempre foram restritivos e conflituosos. (Santilli, 2000, p.3).

Nessa análise, Santilli (2000), ressalta o contexto efervescente do nascimento do Museu da Imagem e do Som de São Paulo, reconhece o seu perfil transgressor como um diversificado centro cultural, mas ao mesmo tempo, evidencia o papel como instituição museológica responsável pela musealização do passado e do presente:

“O Museu da Imagem e do Som está voltado para o futuro, registrando e preservando a História, com as tecnologias disponíveis em cada tempo. Não se restringe à guarda de objetos inertes remanescentes do passado, mas alavanca processos vivos de transformação, rumo ao autoconhecimento humano, a seus anseios e realizações.” (Santilli, 2000, p. 3).

Retomando a contextualização dos MISEs na política cultural brasileira, verificamos que no período de 1967 a 1970, além do MIS São Paulo, foram criados os Museus da Imagem e do Som do Paraná, em 1969; de Pernambuco, em 1970 e do Pará, em 1971. A exemplo do MIS Rio, esses museus adotaram a gravação de depoimentos de história oral como marcos referenciais de suas políticas de produção de acervos.

Enquanto isso, o governo Castelo Branco [1964-1967] ainda no clima de controle da ditadura militar cria o Conselho Federal de Cultura com a missão de proceder a uma reformulação cultural no país.

De acordo com M. C. T. M. Santos (1996b), a proposta de um “Brasil mestiço” de integração e de legitimação do regionalismo, é baseada nas ideias dos intelectuais Gilberto Freyre¹³⁴ e Sílvio Romero¹³⁵, que atuaram no final do século XIX e início do século XX. Freyre valorizou a cultura brasileira por seu caráter sincrético e criticou os preconceitos sobre a inferioridade dos negros, índios e mestiços. Combatia a ideia de superioridade ou inferioridade de uma raça sobre a outra, embora acreditasse na existência de uma hierarquia entre as diversas formas de cultura. Romero integrava o grupo de críticos da geração de 1870 que investigaram a formação da sociedade nacional baseados no determinismo da raça e do meio ambiente.

Essas ideias levadas para o campo cultural pelo recém-criado Conselho Federal de Cultura repercutiram nas instituições criadas naquele período, que reproduziram em seus campos de atuação a noção de unidade e harmonia, através do controle do Estado.

De 1970 a 1980, o Estado mantém essa política cultural de unidade nacional. O sociólogo Sérgio Miceli¹³⁶ considera que “foi a única vez na história republicana que o

¹³⁴ Gilberto de Mello Freyre [1900-1987]. Sociólogo, antropólogo, historiador, escritor e pintor brasileiro. Freyre estudou na Universidade de Columbia nos Estados Unidos onde conheceu Franz Boas, sua principal referência intelectual. Seu primeiro e mais conhecido livro *Casa-Grande & Senzala*, foi publicado em 1933 e escrito em Portugal. Em 1946, foi eleito pela UDN para a Assembleia Constituinte e, em 1964, apoiou o golpe militar que derrubou o presidente João Goulart. Fonte: Wikipédia. Acedido a 22 de maio 2012 em http://pt.wikipedia.org/wiki/Gilberto_Freyre.

¹³⁵ Sílvio Romero [1851-1914]. Cursou a Faculdade de Direito do Recife, entre 1868 e 1873. Em 1875, foi eleito deputado provincial em Sergipe. Radicou-se no Rio de Janeiro a partir de 1879. Estava entre os intelectuais que fundaram a Academia Brasileira de Letras, em 1897. Polemista agressivo e ativo contribuiu para que a Escola do Recife viesse a ser conhecida em todo o país. Entre 1900 e 1902 foi deputado federal pelo Partido Republicano, trabalhando na comissão encarregada de rever o Código Civil. Fonte Biografias Info Escola. Acedido a 22 de maio 2012, em <http://www.infoescola.com/biografias/silvio-romero/>.

¹³⁶ Miceli, S. (org.) (1984). *Estado e cultura no Brasil*. São Paulo: Difel in Azevedo, L.C. (2005). *Política Cultural no Brasil: um Histórico*. I ENECULT acedido a 16 de maio, 2012 em <http://www.cult.ufba.br/enecul2005/LiaCalabre.pdf>.

Sérgio Miceli. Possui graduação em Ciências Políticas e Sociais pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (1967), mestrado em Ciências Sociais pela Universidade de São Paulo (1971), doutorado em Sociologia - Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales (1978) e doutorado em Sociologia pela Universidade de São Paulo (1978). Atualmente é editor responsável da *Tempo Social - Revista de Sociologia da USP* e professor titular da

governo formalizou um conjunto de diretrizes para orientar suas atividades na área da cultura, prevendo ainda a colaboração entre os órgãos federais e de outros ministérios.” (Azevedo, 2005, p. 5). Miceli refere-se ao Plano de Ação Cultural [PAC] que previa a organização de um sistema que coordenasse a ação dos vários organismos no campo da cultura, valorizando a produção nacional.

Dentre os organismos criados, destacam-se a Fundação Nacional Pro Memória [FNPM] e o Centro Nacional de Referência Cultural [CNRC], ambos responsáveis pela mobilização dos meios culturais para a defesa da diversidade, reforçando a necessidade de se buscar as raízes vivas da identidade nacional, incluindo aí critérios históricos e artísticos dos bens a que se referia como **cultura viva** ou **patrimônio cultural não consagrado**, que não eram considerados oficialmente como patrimônio.

Segundo Fonseca (2006), vários projetos sobre esses novos patrimônios foram elaborados pelo CNRC, mas poucos saíram do papel para a prática. De acordo com a autora, os projetos eram orientados pela noção de referência cultural que significa “buscar formas de se aproximar do ponto de vista dos sujeitos diretamente envolvidos com a dinâmica da produção, circulação e consumo dos bens culturais. Ou seja, significa, em última instância, reconhecer-lhes o estatuto de legítimos detentores não apenas de um ‘saber fazer’, como também do destino de sua própria cultura.” (Fonseca, 2006, p. 94).

Os avanços proporcionados por esses estudos e projetos do CNRC e da FNPM repercutiram em 1988 nos artigos 215 e 216 da Constituição Federal que ampliou a noção de patrimônio, considerando os bens de natureza imaterial.

Quanto às instituições museológicas, M. C. T. M. Santos (1996b), recorda que em 1975 houve a tentativa de criação de uma política museológica para o país que consolidasse o poder centralizador do Estado, através de instrumentos como conselhos e sistemas “deu-se início à discussão e, posteriormente, em 1976, em Recife, durante o 1º Encontro Nacional de Dirigentes de Museus, foram formuladas as propostas para criação do Sistema Nacional de Museus, que deveria ser capaz de organizar, em âmbito nacional, as atividades dos museus brasileiros (...).” (M. C. T. M. Santos, 1996b, p. 67).

As articulações para a implantação de sistemas não avançaram, mas essas reflexões inspiraram os responsáveis pela gestão da cultura nos estados brasileiros a criar espaços de memória, que refletissem os novos patrimônios e reforçassem a noção de pertencimento

coletivo, de identidade nacional, preconizada pelo Estado naquele momento político e social.

Dentre os novos patrimônios, estava incluído o patrimônio imaterial e os espaços onde eles pudessem ser musealizados. No contexto dessas reflexões das décadas de 1970/1980 e no rastro do pioneiro MIS Rio, foram criados 14 Museus da Imagem e do Som: além dos MISes do Rio, São Paulo, Paraná e Pará, são dos anos 1970 e 1980, o MIS Campinas, de 1975; o Museu de Comunicação Social de Porto Alegre, de 1974; o MIS Juiz de Fora, 1976; o MIS Ribeirão Preto, 1978; o MIS Ceará, 1980; MIS Alagoas, 1981; o Museu Histórico, Documental, Fotográfico e do Som de Pará de Minas, de 1984; o MIS Cruz, de 1987; o MIS Goiás e o MIS Cascavel, 1988 e o MIS Iguatu, em 1989.

No entanto, a expansão dos MISes como espaços de guarda do patrimônio imaterial não chamou a atenção dos estudiosos daquele período. Embora as ações do Estado abrangessem programas que provocaram o nascimento de diversos museus no Brasil, não há referência sobre os Museus da Imagem e do Som. Eles vieram a ser identificados somente em 1997, nos levantamentos da Comissão de Patrimônio Cultural da Universidade de São Paulo, que geraram a primeira edição do Guia de Museus Brasileiros onde estão catalogados 13 Museus da Imagem e do Som.

Os MISes, assim como os outros museus criados naquele período são orientados pela mesma concepção de Gustavo Barroso, que prevalecia desde a década de 1930, ou seja, de culto à nação e à identidade nacional. Exemplos mais marcantes são os programas de história oral desenvolvidos em quase todos os Museus da Imagem e do Som sob a inspiração do **Programa Depoimentos para Posteridade** do MIS Rio.

Embora na concepção dos programas, estivesse ressaltado a importância de se registrar as vozes dos representantes do povo e não somente das personalidades consagradas, muitas gravações encontradas nos acervos dos MISes de São Paulo, Rio e Goiás reforçam o **culto ao herói e à personalidade** [práticas comuns ao estilo memorial daquele momento]. Exemplos dessa prática no MIS Goiás, são os depoimentos de políticos e pioneiros de Goiânia, gravados em 1988/1989, no âmbito do projeto **História Oral** como do primeiro prefeito Venerando de Freitas Borges, e do primeiro reitor da Universidade Federal de Goiás, Colemar Natal e Silva.

No MIS São Paulo, os arquivos do projeto de história oral criado para coletar material sonoro de brasileiros famosos e anônimos, também reúnem de um lado, gravações de

artistas como Alfredo Volpi¹³⁷ e Tarsila do Amaral¹³⁸, e de outro, depoimentos e registros de manifestações populares do Vale da Ribeira.

Outras duas situações específicas que marcaram os MISEs nascidos naquele período foram: a criação do Ministério da Cultura, em 1985, e a definição de uma política museológica no âmbito da Fundação Nacional Pro Memória [FNPM], em 1983, através da implantação do Programa Nacional de Museus. Este último foi o responsável pela elaboração de projetos de revitalização dos museus e pela criação do Sistema Nacional de Museus [SNM], em 1986, que articulava as instituições e viabilizaria recursos financeiros para a realização dos projetos nos museus dos diversos estados brasileiros.

Em Goiás, o setor museológico foi influenciado pelo SNM e os reflexos práticos foram a criação de três museus estaduais nos anos de 1988 e 1989, inclusive o Museu da Imagem e do Som. Outros reflexos do Sistema Nacional foram as ações de capacitação e formação de profissionais, através de reuniões, seminários e encontros promovidos pela coordenadora do Sistema no Estado, a museóloga Edna Luísa de Melo Taveira.

Além da capacitação, o SNM previa a liberação de recursos federais para a modernização dos museus. No entanto, Edna Taveira (2011),¹³⁹ recorda que o alcance dessa ação, embora fosse previsto para os diversos estados brasileiros, acabava ficando restrita aos grandes museus dos estados do Rio e de São Paulo. Segundo a coordenadora, Goiás não recebeu qualquer benefício nesse sentido e que os investimentos nessa área foram feitos exclusivamente pelo governo de Goiás, através da Secretaria de Estado da Cultura.

Para além da articulação dos museus em sistemas, foi também na década de 1980, que a museóloga Waldisa Rússio introduziu as práticas pioneiras da museologia popular, engajada e transformadora. Na análise de Júnior & Chagas (2007), o olhar museológico se transformou e os museus “passaram a ser percebidos como práticas sociais complexas”:

“A musealização, como prática social específica, derramou-se para fora dos museus institucionalizados. Tudo passou a ser museável (ou passível de musealização), ainda que nem tudo

¹³⁷Alfredo Volpi [1896 - 1988]. Pintor ítalo-brasileiro considerado como um dos artistas mais importantes da segunda geração do modernismo. Autodidata, começou a pintar em 1911, executando murais decorativos. Em seguida, trabalhou com óleo sobre madeira, consagrando-se como mestre utilizador de têmpera sobre tela. Trabalhou também como pintor decorador em residências da sociedade paulista. Fonte: Wikipédia. Acedido a 21 de maio 2012 em http://pt.wikipedia.org/wiki/Alfredo_Volpi.

¹³⁸Tarsila do Amaral [1886-1973]. Pintora e desenhista, uma das figuras centrais da pintura e da primeira fase do movimento modernista brasileiro, ao lado de Anita Malfatti. Seu quadro *Abaporu*, de 1928, inaugurou o movimento antropofágico nas artes plásticas brasileiras. Fonte: Wikipédia. Acedido a 21 de maio 2012 em http://pt.wikipedia.org/wiki/Tarsila_do_Amaral.

¹³⁹Trecho do depoimento da museóloga Edna Luísa de Melo Taveira concedido à autora. Fonte: E.L.de M. Taveira, entrevista pessoal, outubro 06, 2011.

pudesse, em termos práticos, ser musealizado. (...) Casas, fazendas, escolas, fábricas, estradas de ferro, músicas, minas de carvão, cemitérios, gestos, campos de concentração, sítios arqueológicos, notícias, planetários, jardins botânicos, festas populares, reservas biológicas – tudo isso poderia receber o impacto de um olhar museológico.” (Júnior & Chagas, 2007, p. 18).

A década de 1980 foi importante também no sentido da criação de fontes de recursos para a cultura. Em 1986, o governo Sarney promulgou a Lei nº 7.505, de incentivo à cultura. A lei causou polêmicas por estabelecer o mecanismo do mecenato, que previa a renúncia fiscal, ou seja, a relação onde o poder público renunciava de parte dos impostos devidos pelo setor privado e este, como contrapartida, investiria os recursos em cinema, teatro, literatura, artes plásticas e patrimônio.

A Lei Sarney vigorou até 1990, quando o governo Collor suspendeu os incentivos por pouco mais de um ano e promulgou uma nova lei - a Lei Rouanet - elaborada com os mesmos princípios da legislação anterior. A gestão Collor promoveu mudanças radicais na cultura extinguindo inclusive o Ministério da Cultura e diversos órgãos da administração federal, dentre eles, FUNARTE e Pró-Memória. Outros, como o IPHAN, foram reformulados.

Em 1992, o presidente da República, Itamar Franco recriou o Ministério da Cultura e algumas instituições extintas no governo Collor e aperfeiçoou a Lei Rouanet com novas regulamentações que permitiram maior agilidade em sua aplicação.

Durante a gestão do presidente Fernando Henrique Cardoso [1995-2002], os investimentos públicos na área da cultura diminuíram e foram transferidos para a iniciativa privada. A Lei Rouanet foi incrementada permitindo que o setor privado decidisse onde os recursos deveriam ser investidos.

Em sua análise sobre a política museológica adotada pelo país no decorrer das décadas de 1930-1980, M. C. T. M. Santos (1996b), constata que houveram poucas transformações na prática dos museus, que os efeitos da política cultural foram escassos e que, por outro lado, houve um esforço “sobre humano” dos profissionais:

“(…) o que se assistiu foi um esforço quase sobre humano de alguns profissionais vinculados a esses órgãos no sentido de tentar fornecer um assessoramento técnico aos museus do país, sem contar com a dotação orçamentária necessária à implantação e ao desenvolvimento dos projetos. O discurso da modernidade é uma falácia para a maioria dos museus brasileiros que, nos moldes do antigo Museu Histórico Nacional, de Gustavo Barroso, preserva o acervo de uma elite, apresenta um nacional sem conflito, cumpre o seu papel como suporte necessário à preservação de uma identidade nacional, desempenhando, assim, a “função anestésica” de preservação do patrimônio, do qual nos fala tão bem Ulpiano Bezerra de Meneses”. (M. C. T. M. Santos, 1996b, p. 73).

Para o fechamento da análise sobre a política cultural brasileira até os anos de 1990 M. C. T. M. Santos (1996b), sugere que se renovem os debates evitando os compromissos da totalização ou da visão dualista que enfatiza “a oposição entre natural/cultural, passado/presente, material/espiritual, etc.” Ressalta que as instituições são criadas pelos homens e, como tal, passíveis de transformação. Reconhece a importância da linguagem que permite ao homem “organizar e interpretar a realidade, bem como coordenar as ações de modo coerente e integrado.” Mas que não se deve perder de vista “o mundo da vida cotidiana” que é heterogênea e hierárquica, composta de pensamentos e ações dos homens comuns com sua individualidade e sua personalidade e modifica-se de acordo com o contexto social.

Ainda na análise do contexto Homem - Meio Ambiente, M. C. T. M. Santos (1996b), reforça a importância do reconhecimento da sociedade plural e do reconhecimento das outras culturas. Nesse aspecto, referencia o antropólogo François Laplantine¹⁴⁰, em seu estudo sobre alteridade, onde o autor sugere “uma verdadeira revolução epistemológica, que começa por uma revolução do olhar” (M. C. T. M. Santos 1996b, p. 79).

Sobre o contexto indivíduo e sociedade, a autora reforça o conceito de identidade sob o aspecto contrastivo que é o que distingue um indivíduo do outro, e que não é um “referencial fixo, apriorístico, com existência automática e anterior às sociedades e grupos (...) Ela é elaborada pela presença do outro, em um jogo contrastivo e diferenciador. (M. C. T. M. Santos, 1996b, p. 81). Cultura e identidade são, portanto, fenômenos que presumem a ausência de poderes centrais ou absolutos, mas processos de alteridade em permanente construção e reconstrução.

3.3. Os Museus, os MISEs e a Política Nacional de Museus

“(...) precisamos solucionar a seguinte questão: qual é a cara dos museus brasileiros?” (Júnior, 2004).¹⁴¹

O século XXI chegou prenunciando mudanças em vários setores. O momento

¹⁴⁰François Laplantine. Antropólogo cujas investigações mais importantes, realizadas nomeadamente no Brasil, dizem respeito à antropologia da doença, das religiões e, desde há alguns anos, às relações entre antropologia e escrita. Professor de Etnologia na Universidade Lumière-Lyon II, é autor de numerosas obras, entre as quais *Transatlantique: Entre Europe et Amériques latines*, Payot, 1994, e *La Description Ethnographique*, Nathan, 1996. Fonte: Instituto Piaget Editora. Acedido a 22 de maio 2012 em <http://www.ipiageteditora.com/catalogo/autor.php?id=1297&livro=1011>.

¹⁴¹ Fonte: Trecho do texto do painel de abertura ‘O rumo da Política Nacional de Museus’ proferido pelo diretor do Departamento de Museus e Centros Culturais [DEMU] do IPHAN no 1º Fórum Nacional de Museus em 2004. Júnior, J. do N. (2004). O rumo da Política Nacional de Museus. In: *1º Fórum Nacional de Museus A imaginação museal: os caminhos da democracia. Relatório*. Salvador, dezembro 13 -17, 2004.

político consequente da eleição presidencial de 2002 estimulou o debate na perspectiva da construção de instrumentos de participação popular e democrática, utopia daqueles que ainda tinham na memória o passado recente da ditadura militar.

A Política Nacional de Museus [PNM] nasceu nesse contexto. Nova, ousada e sonhadora realizou avanços notáveis no sentido da democratização de recursos e de modernização dos museus [de R\$ 20 milhões anuais em 2002, os investimentos atingiram R\$ 90 milhões em 2005]¹⁴², ainda que não tenha conseguido eliminar, mas sim, diminuir a desigualdade de acesso, permanecendo o foco dos investimentos para os museus do eixo Rio/São Paulo.

A tentativa de equilíbrio entre os estados foi buscada através de mecanismos de divulgação dos editais, incentivo à organização e articulação das instituições em sistemas estaduais e associações de amigos, a qualificação dos profissionais e o aperfeiçoamento da legislação de forma a provocar nos governos estaduais e municipais a criação de legislações voltadas para a área cultural.

No entanto, os últimos levantamentos elaborados pelo IBRAM referentes aos anos de 2005 e 2006 comprovam que os contrastes permanecem. Enquanto a região Sudeste [Rio de Janeiro, São Paulo, Minas Gerais e Espírito Santo] recebeu investimentos da ordem de R\$ 7 milhões em 2005 e 2006, a região Centro Oeste [Distrito Federal, Goiás, Mato Grosso e Mato Grosso do Sul] recebeu pouco mais de R\$ 770 mil, o que representa somente 5,15% do total de recursos destinados ao setor museológico. Vejamos abaixo os valores discriminados por Estado.

Quadro 5. Investimento em Museus pelo Ministério da Cultura. Distribuição dos recursos por região – anos 2005-2006. Editais de Apoio a Museus (MinC/Iphan, Petrobras, BNDES e Caixa). Fonte: IBRAM, 2012. Acedido a 22 de maio, 2012 em http://www.museus.gov.br/SBM/politica_investimento.htm.

REGIÃO	ESTADO	VALOR APROVADO	QUANTIDADE DE PROJETOS	%
Norte	AC	299.969,00	2	1,98%
	TO	9.600,00	1	0,99%
	AP	90.360,00	2	1,98%
	RO	32.913,60	1	0,99%
	PA	1.267.752,86	5	4,95%

¹⁴² Fonte: Página de Investimentos do Sistema Brasileiro de Museus/IBRAM. IBRAM, Acedido a 24 de maio 2012 em http://www.museus.gov.br/SBM/politica_investimento.htm.

REGIÃO	ESTADO	VALOR APROVADO	QUANTIDADE DE PROJETOS	%
Total Norte		1.700.595,46	11	10,89%
Sul	RS	895.838,70	13	12,87%
	SC	595.406,40	6	5,94%
	PR	363.615,00	3	2,97%
Total Sul		1.854.860,10	22	21,78%
Centro-Oeste	GO	216.018,27	1	0,99%
	DF	247.550,00	1	0,99%
	MS	150.000,00	1	0,99%
	MT	159.818,51	1	0,99%
Total Centro-Oeste		773.386,78	4	3,96%
Sudeste	SP	2.899.546,55	10	9,90%
	RJ	2.753.784,00	12	11,88%
	MG	1.494.870,44	13	12,87%
Total Sudeste		7.148.200,99	35	34,65%
Nordeste	BA	967.814,67	5	4,95%
	AL	52.886,00	2	1,98%
	RN	161.007,13	6	5,94%
	SE	157.167,65	1	0,99%
	PE	672.471,45	5	4,95%
	PB	188.170,20	3	2,97%
	CE	1.051.308,17	3	2,97%
	PI	207.510,31	3	2,97%
	MA	73.400,00	1	0,99%
Total Nordeste		3.531.735,58	29	28,71%
Total Geral		15.008.778,91	101	100%

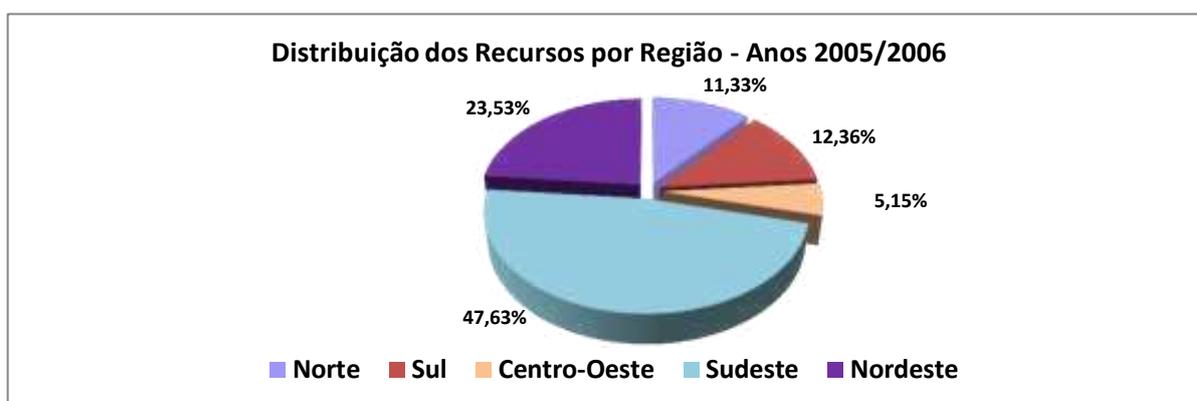


Gráfico 2. Investimento em Museus Ministério da Cultura. Distribuição dos recursos por região geográfica – anos 2005-2006. Dados retrabalhados pela autora. Fonte: IBRAM, 2012. Acedido a 22 de maio, 2012 em http://www.museus.gov.br/SBM/politica_investimento.htm.

A PMN completou nove anos em maio de 2012. Mas as bases de sua construção são antigas, remontam aos anos de 1960, antes da Mesa Redonda de Santiago, tiveram origem nos fóruns, encontros, artigos, teses, livros, e seminários realizados em diversos estados brasileiros nos últimos 40 anos e, finalmente, sistematizadas no documento da PNM lançado em 16 de maio de 2003.

Em 1969, a definição de uma política para o desenvolvimento dos museus brasileiros já estava entre as discussões da comissão constituída pelo Ministério da Educação e Cultura para fazer um levantamento da situação dos museus nacionais com o objetivo da criação dos setores educativos dos museus. Outros momentos importantes de discussão naquele ano foram os encontros para a criação do curso de Museologia na Universidade Federal da Bahia, o segundo do país, e da Associação de Membros do ICOM Brasil.

Em 1973, os profissionais de museus se reúnem em Salvador no VIII Colóquio Nacional de Museus e trabalham na direção de uma política museológica focada na função educativa dos museus, de estímulo ao turismo, de valorização da cultura regional e, nesse contexto, como fontes de renda para o país.

Em 1975, é realizado em Recife o Encontro Nacional de Dirigentes de Museus patrocinado pelo Ministério da Educação e Cultura. O encontro estudou soluções para as questões técnicas, administrativas e financeiras dos museus e recomendou o investimento em programas que promovessem a articulação orgânica e a integração entre as instituições museológicas.

Os resultados do encontro subsidiaram a elaboração do anteprojeto para a criação do Sistema Nacional de Museus, implantado em 1977, com a finalidade de organizar e articular as múltiplas ações dos museus brasileiros.

M. C. T. M. Santos (2008), em seu estudo sobre a aplicação da museologia no contexto brasileiro, transcreveu dos Anais do Encontro Nacional de Dirigentes de Museus, algumas recomendações propostas pelos grupos de trabalho, dentre elas, a que se refere à definição de programas para a implantação “desse verdadeiro museu sem fronteiras”, ou seja, o grupo vislumbrava a necessidade de uma política pública que atendesse indistintamente os museus de todos os estados e de todas as tipologias:

“Os objetivos e atividades dos museus se definam, em última instância, nos quadros de Programas de Ação Cultural, de nível local ou regional, em que eles sejam articulados de maneira orgânica a outros museus, instituições e atividades e que nesta articulação seja considerada a integração, de um lado, de componentes tais como paisagem e meio físico, monumentos, objetos de uso, costumes, padrões de relações humanas e tudo

aquilo que for interessante para caracterizar a atividade humana no seu contexto e, de outro lado, dos recursos institucionais, financeiros e humanos para implantação desse verdadeiro museu sem fronteiras.” (M. C. T. M. Santos, 2008, p. 184).

A mobilização da classe museológica baiana é crescente. Além da criação, em 1978, da Associação de Museólogos da Bahia [AMB], da participação em encontros nos estados do Rio Grande do Norte, o VI Congresso Nacional de Museus, e do Rio de Janeiro, em 1979, o Encontro promovido pelo ICOM-Brasil, a AMB investe na capacitação dos profissionais, com cursos temáticos e inicia a mobilização para o registro da profissão de museólogo.

Ao mesmo tempo em que o movimento pela criação de uma política pública e capacitação dos profissionais crescia na Bahia, em São Paulo essas reflexões eram também intensificadas pela ação da museóloga Waldisa Rússio de Camargo Guarnieri. Em 1978, Rússio cria o primeiro curso de pós-graduação em museologia na Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo. Durante doze anos, a museóloga atuou, tanto na área acadêmica, quanto na organização de eventos e publicações importantes para a museologia brasileira realizados em parceria com a Associação Paulista de Museólogos [ASPAM], criada naquele período.

A classe museológica permanece mobilizada nos anos de 1980 e 1990 e os profissionais dos estados da Bahia e de São Paulo são os principais articuladores. Em 1981, é realizado em Salvador o I Encontro Nacional de Museólogos, momento decisivo de construção do anteprojeto de lei que fundamentou a regulamentação da profissão cinco anos depois, em 18 de dezembro de 1984.

O tema volta ao debate em 1983, no VIII Congresso Nacional de Museus em Brasília, e em 1985, também na capital federal, numa reunião onde é elaborado documento para o Ministério da Educação e Cultura enfatizando a necessidade de criação uma política museológica para o país.

As reflexões ganham força e corpo em 1986, com a criação do Sistema Nacional de Museus, vinculado à Coordenadora Geral de Acervos Museológicos da Fundação Nacional Pró-Memória [FNPM]. Um ano depois, a política museológica é um dos temas de análise do X Congresso Nacional de Museus realizado em Ouro Preto.

No contexto dos avanços teórico-metodológicos analisados por M. C. T. M. Santos (2008), registra-se as discussões sobre a Nova Museologia, ecomuseus, museu integral e desenvolvimento sustentável, que são introduzidas no Brasil a partir de 1990, embora o movimento já fosse conhecido na Europa desde os anos de 1984.

Outros momentos de discussão importantes para a base de uma política nacional de museus aconteceram nas oito edições do Fórum de Museologia do Nordeste realizados entre os anos de 1988 a 1996. Além da constatação da falta de uma política definida para o desenvolvimento dos museus e da cobrança de definições por parte do governo federal, os fóruns promoviam o registro e a divulgação da situação museológica da região, oficinas de capacitação e reflexões sobre as diversas temáticas que envolviam os museus.

Em 1995, São Paulo volta ao cenário museológico nacional com dois acontecimentos significativos: o **Seminário Memória do Pensamento Museológico Contemporâneo** organizado pelos museólogos paulistas Maria Cristina de Oliveira Bruno e Marcelo Araújo, com o patrocínio do ICOM, e a criação do Curso de Especialização em Museologia – CEMMAE/USP, esse último responsável pela formação de grande número de profissionais e pelo crescente volume de produções acadêmicas geradas, tais como monografias, artigos e outras fontes importantes de consulta sobre museologia.

Uma dessas publicações é a monografia **Ondas do pensamento museológico brasileiro**, de Manuelina Maria Duarte Cândido que faz uma análise da produção museológica nacional a partir dos autores Waldisa Rússio, Maria Cristina Oliveira Bruno, Heloísa Barbuy, Maria Célia Moura Santos, Mário Chagas e Teresa Schiner.

Cabe destacar que o curso de especialização promovido em São Paulo repercutiu em Goiás. Em 2000, a Universidade Federal de Goiás, através do Museu Antropológico e sob a coordenação da museóloga Edna Luisa de Melo Taveira, viabilizou a realização de uma única versão do curso que possibilitou a formação de onze especialistas em museologia.

Os encontros de museus universitários realizados em Goiás, na Bahia, e em Alagoas foram outros momentos de construção de um pensamento sistematizado sobre política museológica.

No entanto, dois documentos produzidos no ano de 2002 foram decisivos para a formatação da PNM: a **Carta do Rio Grande** resultante do 8º Fórum Estadual de Museus realizado no Rio Grande do Sul e o documento **Imaginação museal a serviço da cultura** elaborado pelo Conselho Federal de Museologia [COFEM] e entregue aos candidatos a presidência da república, contendo os preceitos e as reivindicações básicas do setor museológico.

De acordo com o museólogo Mário de Souza Chagas,¹⁴³ um dos articuladores da PMN e diretor do Departamento de Processos Museais do IBRAM até março de 2012, o documento já previa a criação de um instituto que pudesse articular a política de museus no Brasil.

“Havia mesmo um anseio antigo para a criação de um instituto, de uma entidade que pudesse articular uma política de museus. É um anseio mesmo anterior ao ano de 2003, anterior a eleição do presidente Lula. É um anseio de toda a comunidade museológica brasileira. O que existia antes de 2003 era uma grande desarticulação do setor. O setor museológico brasileiro estava mobilizado, no entanto, com pouca articulação. Muitos encontros, muitos congressos aconteciam, mas, faltava um alinhamento de todas essas forças, essas energias no campo museológico brasileiro. O que aconteceu foi que por ocasião do lançamento da Política Nacional de Museus, em maio de 2003, permitiu-se que fosse criado um eixo de articulação. Esse eixo de articulação passou a ser a Política Nacional de Museus e logo em seguida foi criado o Departamento de Museus e Centros Culturais, em agosto de 2003.” (Chagas, M. de S. 2009, agosto 27).

Com a posse do presidente Lula, em 2003 e a entrada do compositor Gilberto Gil para o Ministério da Cultura [MinC], as políticas públicas para a cultura começaram a ser delineadas, e no caso dos museus, foi criada a Coordenação de Museus e Artes Plásticas que reuniu a classe museológica para a construção da Política Nacional de Museus.

Júnior & Chagas (2007), consideram que a PMN embora seja um documento oficial do governo brasileiro, “o segredo do seu funcionamento está no seu caráter de movimento social, de ação que extrapola as molduras políticas convencionais.”.

A ação “extrapolou” a prática convencional desde o momento que reuniu representantes dos estados para definir as linhas do documento básico, e posteriormente, no 1º Fórum Nacional de Museus em 2004, em Salvador, onde ficou clara a intenção de que os representantes participassem ativamente da construção e reconstrução da PNM. Outras três edições do Fórum foram realizadas nos anos de 2006, 2008 e 2010, sempre exercitando as práticas de reflexão, avaliação e reconstrução compartilhadas das diretrizes da Política Nacional de Museus.

Sobre os princípios participativos característicos da construção da Política, M. C. T. M. Santos (2008), que foi coordenadora do Eixo de Formação e Capacitação em Museologia da PNM destaca as audiências públicas e os documentos elaborados:

¹⁴³ Entrevista com Mário de Souza Chagas, diretor de Processos Museais do IBRAM. Fonte: MUPE. Acedido a 20 de maio, 2012 em <http://www.vanhoni.com.br/2009/08/mupe-museu-de-periferia-do-sitio-cercado-entrevista-com-mario-de-souza-chagas-diretor-de-centros-museais-do-ibram/>

“Merece destaque a utilização da prática da audiência a todos os segmentos envolvidos, para, em seguida, serem elaborados os documentos básicos que estão fundamentando a construção permanente da PNM, bem como os instrumentos legais necessários à institucionalização do campo museológico. Cito como exemplos a construção do Caderno da PNM, com detalhamento do Eixo 3, a elaboração da proposta para o decreto que dispõe sobre a criação do Sistema Brasileiro de Museus, a construção da proposta dos demais Eixos da PNM, com publicação prevista para dezembro, a elaboração da proposta de criação e implantação do Instituto de Museus, a realização de fóruns em vários estados para a discussão conjunta da PNM, a implantação dos Sistemas Estaduais de Museus e a consulta prévia para a elaboração dos programas de cursos e oficinas que já estão acontecendo em várias regiões.” (M. C. T. M. Santos, 2008, p. 223).

A PNM se orienta a partir de sete eixos apresentados por Júnior & Chagas (2007), que resumimos a seguir:

- Eixo 1: Gestão e Configuração do Campo Museológico, com a implementação do Sistema Brasileiro de Museus, o incentivo à criação de sistemas estaduais e municipais de museus, a criação do Cadastro Nacional de Museus, o aperfeiçoamento de legislação concernente ao setor, dentre outros;

- Eixo 2: Democratização e Acesso aos Bens Culturais, que abrange as ações de criação de redes de informação entre os museus brasileiros e seus profissionais, o estímulo e apoio ao desenvolvimento de processos e metodologias de gestão participativa;

- Eixo 3: Formação e Capacitação de Recursos Humanos, que trata das ações de criação e implementação de um programa de formação e capacitação em museus e em museologia; da ampliação da oferta de cursos de graduação e pós-graduação, além de cursos técnicos e de oficinas de extensão;

- Eixo 4: Informatização de Museus, destacando-se a criação de políticas de apoio aos processos de desenvolvimento de sistemas informatizados de documentação e gestão de acervos;

- Eixo 5: Modernização de Infra Estruturas Museológicas abrangendo a realização de obras de manutenção, adaptação, climatização e segurança de imóveis que abrigam acervos musealizados, bem como projetos de modernização das instalações de reservas técnicas e de laboratórios de restauração e conservação;

- Eixo 6: Financiamento e Fomento para Museus, enfatizando a constituição de políticas de fomento e difusão da produção cultural e científica dos museus e o aperfeiçoamento da legislação de incentivo fiscal, dentre outros;

• Eixo 7. Aquisição e Gerenciamento de Acervos Culturais voltados para a criação de um programa de políticas integradas de permuta, aquisição, documentação, pesquisa, preservação, conservação, restauração e difusão de acervos de comunidades indígenas, afro descendentes e das diversas etnias constitutivas da sociedade brasileira.

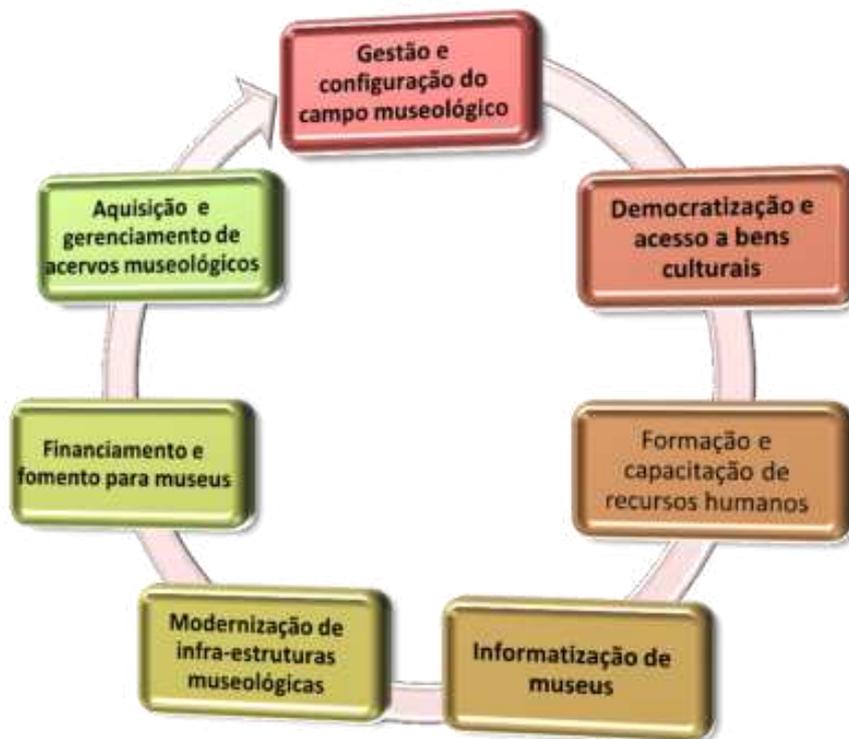


Figura 5. Eixos programáticos da Política Nacional de Museus. Fonte: IBRAM, 2012. Acedido a 22 de maio, 2012 em <http://www.museus.gov.br/políticas/>.

3.3.1. Política Nacional de Museus: da teoria para a prática nos museus

Para a gestão e implementação da Política Nacional de Museus, o Ministério da Cultura criou em 2003, o Departamento de Museus e Centros Culturais [DEMU] vinculado ao IPHAN. Em 2004, foi criado o Sistema Brasileiro de Museus [SBM]. O DEMU atuou até 2009, quando suas atribuições foram incorporadas pelo Instituto Brasileiro de Museus [IBRAM].

Através do SBM, os museus de todo o país, num total de 3.118 instituições [dados atualizados em 2011], foram mapeados e cadastrados pelo Cadastro Nacional de Museus [CNM], uma ação integrante do Eixo Programático 1, que teve início em 2006 e consolidou-se em 2011 com a publicação impressa e eletrônica do **Guia dos Museus Brasileiros**. Outra publicação resultante desse processo foi o **Museus em Números**, que contém uma análise dos dados obtidos durante o cadastramento das instituições.

Em entrevista concedida em 2 de dezembro de 2011, a museóloga Rose Miranda¹⁴⁴ Coordenadora Geral de Sistemas de Informação Museal do IBRAM, relatou os desafios enfrentados e as conquistas da equipe alcançadas durante o processo de cadastramento, tabulação e redação final. Segundo Miranda (2011), a aferição quantitativa e qualitativa das expressões culturais é um procedimento recente, e que “(...) o baixo número de publicações contendo estatísticas museais estimulou ainda mais nosso trabalho, tendo em vista o imperativo de conhecer um segmento que cresce em números substanciais.” (R. Miranda, entrevista pessoal, 2011, dezembro 02).

As ações do programa de formação e capacitação, previstas no Eixo Programático 3, possibilitaram o atendimento de mais de 28 mil profissionais em todo o Brasil, desde a implantação do programa em 2003. Somente em 2011, foram realizadas 60 oficinas de capacitação em 20 estados.

Outro avanço expressivo no campo da formação é o número de cursos de graduação e pós-graduação em museologia. De dois cursos de graduação existentes até 2003, na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro [UniRio] e na Universidade Federal da Bahia [UFBA], em 2010, já somavam quatorze cursos: na região Centro Oeste, a Universidade de Brasília [UNB] e Universidade Federal de Goiás [UFG]. Na região Nordeste, a Universidade Federal da Bahia [UFBA], a Universidade Federal do Recôncavo Baiano [UFRB], a Universidade Federal de Pernambuco [UFPE] e a Universidade Federal de Sergipe [UFS]. Na região Norte, a Universidade Federal do Pará [UFPA]. Na região Sudeste, a Universidade Federal de Ouro Preto [UFOP], Universidade Federal de Minas Gerais [UFMG] e a Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro [UNIRIO]. Na região Sul, a Universidade Federal de Pelotas [UFPEL], a Universidade Federal do Rio Grande do Sul [UFRGS], o Centro Universitário Barriga Verde [UNIBAVE] e a Universidade Federal de Santa Catarina.

Os instrumentos de fomento e financiamento criados no âmbito do Eixo 6 beneficiaram os museus brasileiros que desde 2004 recebem recursos via Fundo Nacional de Cultura, Mecenato e Editais como os de **Modernização de Museus, Adoção de Entidades Culturais** da Caixa Econômica Federal [CEF], **Preservação de Acervos** do Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social [BNDES] e **Apoio à Cultura** da Petrobras, conforme discriminados a seguir:

¹⁴⁴Trecho da entrevista concedida à autora na sede do IBRAM, Brasília-DF. Fonte: R. Miranda, entrevista pessoal, dezembro 2, 2011.

- Edital Modernização de Museus do IPHAN/MinC: viabiliza apoio a projetos para aquisição de equipamentos, material permanente e acervos museológicos para os museus não vinculados ao Ministério da Cultura.

Um exemplo dos museus beneficiados com recursos dos editais de modernização foi o Museu da Imagem e do Som de Goiás. Em 2004 e 2008, projetos do MIS Goiás foram aprovados e os recursos solicitados possibilitaram a aquisição de instrumentais e equipamentos de climatização e de mobiliário para as reservas técnicas e para os espaços administrativos e de atendimento.

- Programa Petrobras Cultural¹⁴⁵ - Área de Apoio a Museus, Arquivos e Bibliotecas: apoio a projetos que tenham por finalidade promover a preservação e a difusão de acervos. O programa foi lançado em 2003, disponibilizando o total anual de R\$ 45 milhões para as diversas áreas culturais. Em 2010, os recursos já atingiram o total de R\$ 61,2 milhões.

Dentre os museus beneficiados estão os Museus da Imagem e do Som dos estados de Goiás, do Pará, do Ceará e do Rio de Janeiro. No caso do MIS Goiás, dois projetos foram contemplados: em 2005, o projeto **Preservação e Disponibilização do Acervo Fonográfico**, com recursos de R\$ 298 mil; e, em 2007, o projeto **A Digitalização dos Acervos Fonográfico e Videográfico**, com recursos de R\$ 378 mil.

- Programa Caixa de Adoção de Entidades Culturais¹⁴⁶: apoio à preservação e promoção do patrimônio cultural brasileiro, por meio da seleção de projetos de instituições ou entidades culturais abertas à comunidade. Em 2009, o Museu da Imagem e do Som do Ceará foi contemplado com R\$ 32 mil para a realização do projeto **Imagem e Som: Riqueza Sonora e Visual do MIS Ceará**¹⁴⁷, que promoveu a reformulação da exposição de longa duração e elaboração de ação educativa e a realização de seminários temáticos. Em 2011, foram investidos R\$ 3 milhões para patrocínio de projetos de preservação, acessibilidade e divulgação do patrimônio cultural.

Além desse programa, a Caixa possui outros três instrumentos de apoio a projetos culturais: os programas **Ocupação dos Espaços da Caixa Cultural** e **Caixa de Apoio ao Artesanato Brasileiro** e o edital **Festivais de Teatro e Dança**.

¹⁴⁵ Fonte: Página Petrobras Cultural. Acedido a 20 de maio, 2012 em <http://www.hotspotspetrobras.com.br/cultura/cultura-brasileira>.

¹⁴⁶ Fonte: Caixa Cultural. Acedido a 20 de maio, 2012 em <http://www.caixacultural.com.br/html/main.html>.

¹⁴⁷ Fonte: Página Notícias da Secretaria de Cultura do Estado do Ceará. Acedido a 20 de maio, 2012 em <http://www.secult.ce.gov.br/noticias/dois-museus-do-ceara-sao-contemplados-em-edital>.

- Programa BNDES de Apoio a Projetos de Preservação de Acervos¹⁴⁸: apoio a projetos de modernização de museus, arquivos e bibliotecas, visando à preservação dos acervos e à melhoria das condições de atendimento ao público. São seis categorias de apoio: catalogação, gerenciamento ambiental, instalação de sistemas de segurança, higienização e acondicionamento, melhoria de infraestrutura e restauração.

Desde que o programa foi implantado em 2004, dois Museus da Imagem e do Som receberam recursos do BNDES para o tratamento de seus acervos: o MIS Goiás com o projeto **Preservação, inventário e difusão do Acervo Alois Feichtenberger, com ênfase na obra fotográfica** e o MIS Rio, que também recebeu recursos do banco para a implantação de sistema de segurança, monitoramento eletrônico e digital, contra roubo e incêndio.

A criação do Instituto Brasileiro de Museus [IBRAM] e a promulgação do Estatuto de Museus, em 2009 constituíram-se em importantes marcos regulatórios para o campo museal e consolidaram definitivamente a configuração de uma política de Estado para os museus no Brasil, e não um política de governo, limitada ao mandato dos governantes e ao perfil dos grupos políticos.

Júnior & Chagas (2007) reconhecem o “sucesso” da implantação da Política Nacional de Museus, mas consideram que isso aumenta a responsabilidade do Ministério para a manutenção das ações e do caráter participativo e democrático da PNM. Consideram ainda que o Estado está investindo na continuidade das ações da PNM, através das diretrizes do Plano Nacional de Cultura [PNC], que definem cultura como direito, como bem simbólico e como ativo econômico. Para garantir as ações, o governo disponibilizou para este ano de 2012 R\$ 129 milhões, 36% a mais do que os recursos disponíveis em 2011.

Mas os autores entendem também que essa manutenção depende “mais da atuação direta e engajada dos diversos agentes sociais envolvidos” do que dos “aparelhos públicos – estatais ou não - que se dedicam à sua sistematização”.

M. C. T. M. Santos (2008), concorda que a “vitalidade” da PNM depende das iniciativas locais, do trabalho cooperativo e do senso crítico dos profissionais envolvidos:

“A análise do nosso discurso, ao longo dos diversos períodos, demonstrou que não basta indicar a necessidade de políticas públicas para o setor, é necessário envolvimento, disposição para o trabalho cooperativo e senso crítico. Por outro lado, considero que as iniciativas locais é que irão dar vitalidade à PNM, apontando soluções criativas para os nossos problemas e contribuindo para

¹⁴⁸ Fonte: Programas Culturais. BNDES. Acedido a 20 de maio, 2012 em http://www.bndes.gov.br/SiteBNDES/bndes/bndes_pt/Areas_de_Atualizacao/Cultura/Procult/nao_reembolsavel.html.

que suas propostas não fiquem “engessadas” na burocracia, na razão instrumental do Estado.” (M. C. T. M. Santos, 2008, p. 225).

E depois de nove anos de Política Nacional de Museus, depois de quatro fóruns em que a PNM foi questionada e avaliada ponto a ponto, será que dá para responder àquela pergunta “qual a cara dos museus brasileiros” formulada em 2004 na abertura do 1º Fórum Nacional de Museus pelo diretor do DEMU, José do Nascimento Júnior, hoje presidente do IBRAM?

É imprudente definirmos uma “cara” para os museus brasileiros. Mas é possível reconhecer contornos precisos já traçados no perfil do que se pretende ser a “cara” desses museus. Mário Moutinho, reitor da Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias [ULHT] e um dos precursores da Nova Museologia, já havia vislumbrado esse perfil ainda em 2004, quando esteve no Brasil a convite do DEMU e leu pela primeira vez os documentos da Política Nacional de Museus, durante o 1º Fórum Nacional de Museus ocorrido em Salvador.

Moutinho (2004), em seu pronunciamento sobre a PNM na abertura do 1º Fórum percebeu que “estamos declaradamente a falar de “museus para”, deixando para trás os “museus de” e que “declaradamente, estamos a alargar o âmbito da intervenção museal para além do trabalho de coletar, conservar e divulgar as coleções que recheiam a maioria dos museus.” Segundo Moutinho (2004), essa postura é bem mais complexa e exige tomada de posição daqueles que não estão acomodados.

“Aquilo pois, que poderia caracterizar os museus brasileiros, não seria mais a importância dos seus acervos (sobretudo, apenas a importância dos seus acervos), mas principalmente os programas, projetos e ações que utilizam o patrimônio (como é sua especificidade) como recurso educacional e de inclusão social.” (Moutinho, 2004, p. 140).

E tem muitos museus e muitos profissionais pelo Brasil afora que não estão acomodados e que estão mudando a “cara” das instituições depois da PNM. Estão, por exemplo, investindo nos diferentes mecanismos disponíveis. A criação de associações de amigos dos museus é um deles. Embora pouco difundidas no Brasil, as associações acabaram se transformando, a partir de 2004, em instrumentos fundamentais no momento da institucionalização dos convênios de liberação de recursos das instituições financiadoras.

Outra marca dessa nova “cara” dos museus é a realização de projetos para editais de fomento. Em parceria com as associações de amigos, os museus, inclusive os situados no interior do país, estimulados pelo aumento crescente das possibilidades de recursos liberados através da PNM, investiram na elaboração de projetos, exercitando aquilo que Moutinho

(2004), definiu como renovação “das mentalidades”, dos perfis de formação e de competências humanas e dos profissionais envolvidos no mundo da museologia.

Nesse contexto, museus localizados em regiões marcadas pelos contrastes e pela desigualdade no recebimento de recursos, romperam barreiras, e, com seus projetos e suas conquistas contribuíram para reverter os índices negativos dessas regiões quanto ao acesso aos recursos nacionais. E transformaram suas “caras”.

Nessa nova “cara” enquadram-se dois MISEs da região Centro Oeste – o MIS Goiás e o MIS Mato Grosso do Sul -, que nos últimos anos conseguiram se equiparar aos museus da região Sudeste, na qualidade de seus projetos aprovados nas seleções nacionais. O MIS Mato Grosso do Sul recebeu mais de R\$ 300 mil e o MIS Goiás, desde 2005 recebeu quase R\$ 2 milhões entre investimentos de instituições como DEMU/IBRAM, Petrobras e BNDES, reformulando seus espaços, investindo na preservação e na comunicação de seus acervos.

Vejamos o exemplo do MIS Goiás no contexto da captação de recursos da Região Centro Oeste. Tomando como base o ano de 2005, dos R\$ 773.386,00 aplicados pelo MinC na região, mais da metade - R\$ 298 mil - foram captados pelo MIS em projeto aprovado pela Petrobras, via Lei Rouanet. [os projetos do MIS Goiás estão detalhados no capítulo 5 desta tese].

São museus que entenderam, avaliaram, questionaram, e se apropriaram criticamente dos pressupostos da PNM e do SBM. São museus que estão se modernizando e contribuindo para a diminuição dos contratos, que são, no entendimento de M. C. T. M. Santos (2008), um dos maiores desafios da Política Nacional de Museus:

“Buscar os meios necessários para diminuir o fosso existente entre a realidade museológica das grandes metrópoles e os museus das diversas regiões, buscando conjuntamente as condições necessárias para que venham a ser pólos de desenvolvimento local e de aplicação das ações museológicas, dentro das condições técnicas mínimas necessárias para o seu funcionamento. Considero este um dos maiores desafios da PNM, se levarmos em consideração a concepção adotada.” (M. C. T. M. Santos, 2008, p. 225).

No entendimento de Moutinho (2004), “A museologia, tal como pensada nesses dois importantes documentos, é grande demais para ser deixada apenas aos museus formais”. E não é à toa que os museus ‘informais’ estão por aí afora ousando, transgredindo, transformando e redesenhando novas caras no universo da museologia brasileira.

Exemplos desses novos espaços são os Pontos de Memória e os Pontos de Cultura criados no contexto da Política Cultural Brasileira a partir do Programa Mais Cultura; lançado em 2007, no âmbito da agenda social do governo que inseriu a cultura como parte da política

estratégica de Estado para redução da pobreza e desigualdade social.

O programa Pontos de Memória implantado em 2011 viabiliza recursos para a estruturação de espaços para grupos representativos que ainda não tem nos museus institucionalizados as suas memórias, as suas histórias, o seu patrimônio musealizado. É implementado pelo IBRAM, em parceria com o Programa Mais Cultura e Cultura Viva do Ministério da Cultura; com o Programa Nacional de Segurança Pública com a Cidadania do Ministério da Justiça e com a Organização dos Estados Ibero-Americanos [OEI].

O objetivo do programa é a reconstrução e o fortalecimento da memória social e coletiva das comunidades, trabalhada de forma dialógica e participativa a partir do cidadão e de suas origens, histórias e valores. De acordo com dados do IBRAM (2012)¹⁴⁹, existem hoje no Brasil doze Pontos de Memória em funcionamento. São eles: Belém/PA [Comunidade de Terra Firme]; Belo Horizonte/MG [Comunidade do Taquaril]; Brasília/DF [Comunidade da Estrutural]; Curitiba/PR [Comunidade do Sítio Cercado]; Fortaleza/CE [Comunidade Grande Bom Jardim]; Maceió [Comunidade do Jacintinho]; Porto Alegre/RS [Comunidade da Lomba do [Pinheiro]; Recife/PE [Comunidade do Coque]; Rio de Janeiro/RJ [Comunidades do Pavão-Pavãozinho-Cantagalo]; São Paulo/SP [Comunidade da Brasilândia]; Salvador/BA [Comunidade do Beiru] e Vitória/ES [Comunidade do São Pedro].

Outro programa que trabalha as manifestações culturais brasileiras a partir do conceito de gestão compartilhada é o Pontos de Cultura, que são entidades reconhecidas e apoiadas financeira e institucionalmente pelo Ministro da Cultura. Conforme levantamento do MINC¹⁵⁰, em 2010 os investimentos no programa somavam cerca de R\$ 2 milhões em 1.122 cidades brasileiras.

As características dos Pontos de Cultura, criados em 2007, são diversas e podem ser instalados em casa, em pequenos espaços públicos ou em grandes centros culturais, escolas, igrejas, dentre outros locais. O programa consiste na liberação da quantia de R\$ 185 mil em cinco parcelas, através de convênio com o MINC. Parte da primeira parcela é destinada para a aquisição de equipamento multimídia em software livre [os programas são oferecidos pela coordenação do programa], composto por microcomputador, mini estúdio para gravar CD, câmera digital, e ilha de edição.

¹⁴⁹Fonte: IBRAM. Programa Pontos de Memória. Acedido a 30 de maio, 2010 em <http://www.museus.gov.br/programa-pontos-de-memoria/>.

¹⁵⁰Ministério da Cultura. Secretaria de Cidadania Cultural. Ponto de Cultura. Acedido a 30 de maio, 2012 em <http://www.cultura.gov.br/culturaviva/ponto-de-cultura/>.

Daí a importância da regulamentação de normas e mecanismos de realização de convênios e acompanhamento e da participação dos representantes da comunidade nas comissões fiscalizadoras e nos fóruns existentes, tais como, a Comissão Nacional de Pontos de Cultura [CNPdC], criada em 2009, movimento autônomo que atua como fiscalizador das ações do Estado, e ao mesmo tempo, “contribui com ele, abrindo canais de diálogo para avançar nas políticas públicas.” (CNPdC, 2012).¹⁵¹

Os objetivos estão no artigo 3º do Regimento aprovado em 2 de setembro de 2009 e se constituem de:

“Artigo 3º – São objetivos específicos da CNPdC:

Elaborar propostas de Políticas Públicas de Estado para a Cultura no Brasil, em especial no que se refere aos Pontos de Cultura, ao Programa Cultura Viva, Mais Cultura e ao Sistema Nacional de Cultura.

Propor novos marcos legais que afirmem a cultura como direito de cidadania e dever do Estado, reconhecendo a autonomia e o protagonismo e a diversidade cultural da sociedade brasileira.

Articular, mobilizar e contribuir para o fortalecimento dos fóruns, redes estaduais e regionais de Pontos de Cultura.

Fortalecer Ações transversais em rede entre Pontos de Cultura e movimentos sociais de todo o país.

Promover o diálogo sobre os desafios institucionais da gestão compartilhada das Políticas Públicas de Cultura entre o Estado e a sociedade civil.

Construir uma pauta política e de uma agenda de ações do Movimento Nacional dos Pontos de Cultura, dentro e fora do Brasil.

Elaborar modelos de gestão e avaliação de rede de pontos de cultura no Brasil, de forma a fortalecer as ações transversais entre os pontos.” (CNPdC, 2012).

A atuação da CNPdC se faz presente, através de reuniões como a que aconteceu em abril de 2012 em Brasília, onde foram apontadas a necessidade de o Ministério da Cultura adequar a estrutura do programa às necessidades de seu fortalecimento:

“Sempre quando questionados sobre o fato de que vários problemas burocráticos tem origem junto com o programa, ao que concordamos, insistimos em sublinhar a necessidade do Ministério da Cultura cumprir seu papel de gestor tratando de frente da resolução das questões de forma oficial e pró-ativa, adequando sua estrutura administrativa às necessidades de melhoria, fortalecimento e continuidade do programa. Percebe-se claramente que o governo atual, mesmo sendo de continuidade, inaugura na área da cultura um novo conceito político e orçamentário, o que promove perda do encantamento no maior legado da cultura brasileira dos últimos anos, que é o Programa Cultura Viva. Isso é intangível, é impossível ser aferido nesse formato de pesquisa, mas visível na dificuldade de mobilização e na superficialidade de certas discussões referentes aos Pontos de Cultura. Por fim

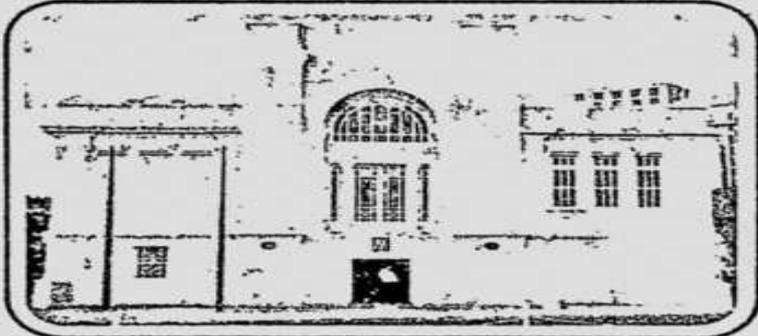
¹⁵¹ Fonte: Histórico da Comissão Nacional de Pontos de Cultura [CNPdC] acessado a 31 de maio, 2012 em <http://pontosdecultura.org.br/a-comissao/historia/>.

concluimos que a avaliação do IPEA não contempla a gestão do Programa, pois não avalia o Ministério da Cultura fazendo uma análise dos impactos na execução dos convênios, nos atrasos dos repasses dos recursos, na ausência de capacitação de qualidade nas áreas de Gestão para os servidores do MinC, no setor de prestação de contas, na comunicação institucional insuficiente, no desaparecimento do Estado, na interferência da burocracia nas execuções dos planos de trabalho dos Pontos e Pontões de Cultura. É necessário uma divulgação e integração maior dos conceitos do Programa na descentralização/federalização para que o mesmo não vire um mero repassador de recursos ou seja decidido às bênçãos e graças do gestor estadual ou municipal de cultura. (CNPdC, 2012).¹⁵²

Os desafios são, dentre outros, a desburocratização; a falta de capacitação; e a utilização político-partidária desses espaços, através do aparelhamento e da influência na indicação de gestores. Apesar das distorções e dificuldades de aplicação dos conceitos geradores, a prática de democratização dos espaços de memória e patrimônio e das demais ações exercitadas a partir da Política Nacional de Museus indicam que as reflexões iniciadas pela classe museológica na década de 1960 ainda permanecem em movimento, estimulando transformações e novas reflexões.

¹⁵² Fonte: Relato da CNPdc da II Reunião Temática do GT Cultura Viva, assinado pelos representantes das cinco regiões presentes [Região Norte: José Maria Reis; Região Nordeste: Mestre Lula; Região Centro-Oeste: Andréa Freire; Região Sul: Gilson Máximo; Davy Alexandrisky]. 26 e 27 de abril de 2012. 12o. andar do Ed. Parque da Cidade. Brasília/DF. Pontos de Cultura. CNPdc. Acedido a 31 de maio, 2012 em <http://pontosdecultura.org.br/atividades/redesenho-programa-cultura-viva/relato-da-cnpdc-da-ii-reuniao-tematica-do-gt-cultura-viva-%e2%80%93-26-e-27-de-abril2012/>.

CAPÍTULO 4: O PERFIL DOS MISES NO BRASIL



“No passado de um povo erguem-se vozes que ecoam em seu destino”
Carlos Lacerda / 1954

HOJE ÀS 17 HORAS
O GOVERNADOR CARLOS LACERDA
INAUGURA NA PRAÇA
MARECHAL ÂNCORA Nº 1

**MUSEU
DA IMAGEM
E DO SOM**

MAIS UMA REALIZAÇÃO DO
BANCO DO ESTADO DA GUANABARA

As vozes, os sons, as imagens eternas que fazem a história dos 400 anos do Rio, esperam por você no MUSEU DA IMAGEM E DO SOM. Neste Museu o Banco do Estado da Guanabara promove a exibição permanente de mais de 90 mil peças: o maior acervo já estruturado em gravuras, fotos, quadros, filmes e gravações, contando a história do Rio em todos os seus variados aspectos. No Museu da Imagem e do Som se poderão ouvir as gravações originais dos discursos de Rui Barbosa e Barão do Rio Branco, bem como os mais importantes pronunciamentos dos nossos estadistas contemporâneos. No Museu da Imagem e do Som se encontram as mais antigas imagens do Rio do passado e do Rio de hoje, de cujo progresso o Banco do Estado da Guanabara se orgulha de ser um dos maiores propulsores.

BE Banco do Estado
G da Guanabara S.A.
o banco que mais cresce no país.

Figura 6. Convite para a inauguração do MIS Rio de Janeiro. Fonte: Jornal do Brasil, p. 7. Rio de Janeiro: 1965, 3 de setembro.

*Ao buscar as memórias dos MISEs, elas
deixam de ser passado. Tornam-se presente.
Retomadas, transcritas e ressignificadas elas
deixam de ser presente. Tornam-se futuro.
Lancemo-nos a esse desafio!*

4.1. O que são Acervos Audiovisuais?

“(…) tive um choque semelhante ao tomar contato com o universo das cinematecas brasileiras. (...) Mas nada se comparou à primeira incursão pela área de armazenamento de filmes, o famoso depósito de filmes [o depósito da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro]. Na entrada a primeira surpresa: nada de luz. Explico-me: não era oposição à essência luminosa do cinema ou mesmo um cuidado técnico, pois a luz é um fator nocivo à conservação de quase todos os tipos de documentos, inclusive filmes. Era preciso simplesmente usar uma solitária gambiarra, o que tornava o cenário de corredores estreitíssimos, traçado irregular e estantes abarrotadérrimas e altíssimas, uma mistura de filme expressionista e de instalação surrealista, com direção de arte de Gaudí. Ah!, neste momento inesquecível identifica-se também o inconfundível cheiro de película cinematográfica, que dizem ama-se ou detesta-se para sempre. Eu gostei.” (Heffner, 2008).¹⁵³

Esse momento descrito pelo pesquisador e conservador da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Hernani Heffner (2008), revela com detalhes pitorescos e realistas a primeira impressão dele ao tomar contato com o universo das cinematecas brasileiras. Heffner relata esse cenário, rememorando a mesma impressão que teve o cineasta Carlos Manga durante seu primeiro contato com o estúdio da Atlântida, palco histórico das famosas chanchadas brasileiras, que em 1952, foi destruído por um incêndio.

Assim como o cineasta Carlos Manga e o conservador Hernani Heffner outros indivíduos, especialistas na área ou não, terão o mesmo choque, ao sentirem o cheiro de vinagre no ar e ao se deparar com o volume surpreendente de latas de filmes e de fitas de vídeo e fitas sonoras que estão sob a guarda das instituições brasileiras, cinematecas, depósitos, museus e, especificamente Museus da Imagem e do Som.

A questão inicial nem é a preservação, que certamente, dos anos 1950 para cá, deu um salto de qualidade, devido aos avanços tecnológicos, e de investimentos privados e governamentais, embora a escassez de recursos ainda seja a tônica de convivência das instituições de preservação. A questão é mesmo estrutural, como define Heffner (2008), no seu estudo sobre a preservação audiovisual no Brasil. Ou de singularidade técnica, como

¹⁵³ Hernani Heffner. Pesquisador, formado em Comunicação Social, habilitação Cinema pela Universidade Federal Fluminense [UFF]. Desenvolveu levantamentos e pesquisas em torno da história do cinema brasileiro junto à Cinédia Estúdios, assumindo recentemente a coordenação do programa de restauração dos filmes da companhia. Foi curador de Documentação e Pesquisa da Cinemateca do MAM do Rio de Janeiro. Atualmente é diretor de conservação do arquivo de filmes da Cinemateca. Colaborou em diversas publicações, com destaque para a Enciclopédia do Cinema Brasileiro, em que assina mais de uma centena de verbetes. É professor das universidades Estácio de Sá e Candido Mendes. Integra o grupo de instrutores do projeto Nós no Morro. Fonte: Orkut Hernani Heffner. Acedido a 2 de junho, 2012 em [http://www.orkut.com/Main#Main\\$Community?cmm=3641966&hl=pt-BR](http://www.orkut.com/Main#Main$Community?cmm=3641966&hl=pt-BR).

define o analista de documentação Marco Dreer Buarque¹⁵⁴ (2008), no seu artigo sobre as estratégias de preservação de longo prazo em acervos sonoros e audiovisuais.

Utilizamos como referência os dois autores, porque embora não se refiram aos Museus da Imagem e do Som como locais de guarda de acervos audiovisuais, eles aprofundaram na pesquisa sobre as estratégias de preservação desses acervos.

Quando Heffner (2008) se refere a problemas estruturais, ele compreende que são intrínsecos à área, ou seja, a questão não é a existência dos problemas é a intensidade com que atuam e os obstáculos que causam se não forem administrados adequadamente.

Quando Buarque (2008), fala de singularidade técnica, ele faz referência à peculiaridade dos acervos audiovisuais, ou seja, são documentos constituídos de sons e imagens gravados em suportes [fita cassete, fita Betacam, Cd, Dvd, dentre outros] que diferentemente de outros acervos, necessitam de um dispositivo tecnológico, ou seja, um aparelho para reproduzi-los. Os dispositivos cumprem o papel de intermediário entre o suporte que armazena o documento e o indivíduo que irá ouvir ou ver e ouvir aquele documento. O disco de vinil necessita do aparelho de som, a fita cassete necessita do gravador, a fita de vídeo necessita do vídeo cassete e da tela para exibir as imagens e assim por diante.

Portanto, no caso dos documentos integrantes dos acervos audiovisuais, os desafios de preservação abrangem não somente os suportes, como também os dispositivos, que se deterioram rapidamente e se tornam obsoletos em períodos cada vez mais curtos de tempo. E como a questão é mais complexa e cheia de particularidades, os acervos audiovisuais foram, ao longo das últimas décadas, tratados de forma negligenciada pelas instituições museológicas: ou como diferentes e especiais, ou como complementares e sem a importância patrimonial como os acervos de outras tipologias, ou ainda, totalmente relegados ao descaso e a deterioração.

A preservação presume a conservação preventiva e a digitalização. A primeira inclui todas as ações que implicam no tratamento do ambiente e as condições de guarda dos acervos: a higienização, o armazenamento e o manuseio, a climatização e a segurança.

A digitalização é um processo que inclui a produção de cópias com precisão de dados e sem perdas da informação gravada e o arquivamento em sistemas de metadados¹⁵⁵. Os

¹⁵⁴ Marco Dreer Buarque, funcionário do Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil da Fundação Getúlio Vargas [CPDOC/FGV], criado em 1973. Graduado em Cinema pela Universidade Federal Fluminense [UFF], Especialista em Cinema Documentário e Mestre em Bens Culturais e Projetos Sociais pela FGV. Fonte: Fundação Getúlio Vargas. Acedido a 10 de junho, 2012 em <http://cpdoc.fgv.br/equipe/MarcoDreer> [http:](http://cpdoc.fgv.br/equipe/MarcoDreer)

mecanismos de digitalização se aperfeiçoam a cada dia, mas de acordo com Buarque (2008), existem discos rígidos, tais como, o Digital Mass Storage System [DMSS] utilizados pelas rádios alemães que garantem segurança para a manutenção de arquivos digitais:

“O DMSS é uma combinação de discos rígidos [HDs] “espelhados”, de modo que, quando um disco falha, toda a informação é migrada para um segundo disco, e assim por diante. Além de serem armazenados em HDs, os arquivos também são copiados para fitas digitais periodicamente, de maneira mais ou menos automatizada. A segurança proporcionada pelos DMSS se dá muito em função de um sistema de checagem automatizada da integridade dos dados dos arquivos, algo impensável em qualquer suporte, seja analógico ou digital, nos quais a verificação dos dados só é possível em tempo real, reproduzindo os suportes um a um.” (Buarque, 2008, p. 5).

A digitalização é um recurso de preservação dos acervos audiovisuais e como tal, exige ação interdisciplinar das diversas áreas de conhecimento, tais como, museólogos, arquivistas, analistas de sistema, conservadores, historiadores e outros profissionais, de forma a desenvolverem projetos que atendam às especificidades de cada coleção a ser trabalhada. Se a digitalização é um recurso, outros como a transcrição dos diálogos, dos depoimentos e das entrevistas, a catalogação, a publicação de guias e catálogos dos acervos, além do tratamento de conservação do ambiente de guarda [conforme descrevemos acima] devem ser utilizados sistematicamente pelas instituições.

Vejamos o exemplo do projeto de digitalização desenvolvido pelo MIS Goiás no período de 2007-2009, patrocinado pela Petrobras através da Lei Rouanet de Incentivo à Cultura. Além da digitalização das fitas analógicas e dos discos de vinil com a produção de cópias em HDs, Cds e fitas Dvcam, o projeto contemplou outras formas de preservação e de acesso ao conteúdo do acervo, tais como, a publicação de catálogos com os títulos digitalizados e a produção de um banco de dados informatizado e de um sítio eletrônico, disponibilizando as informações tanto para a consulta nos terminais internos do museu, como para o público externo, no sítio criado na internet.

Dessa forma, o recorte do acervo que foi digitalizado [3.400 discos e 1.600 fitas de vídeo], e que estava em condições precárias de conservação, tornou-se disponível, democratizando o acesso e garantindo a integridade do conteúdo original.

¹⁵⁵ Metadados são sistemas de arquivamento de dados que equivalem à ficha catalográfica, onde são descritos em códigos de referência, todo o conteúdo de uma fonte ou arquivo eletrônico. Não há um sistema ideal de metadados para os arquivos sonoros e audiovisuais, mas os mais utilizados são o Dublin Core, PBCore, PREMIS E METS. Buarque, M.D. (2008). Estratégias de preservação de longo prazo em acervos sonoros e audiovisuais. Fonte: sítio eletrônico da Fundação Getúlio Vargas. Acedido a 2 de maio, 2012 em http://cpdoc.fgv.br/producao_intelectual/arq/1718.pdf.

4.1.1. Uma história subtraída por incêndios e desinformação

Em países como a Áustria, a guarda de documentos sonoros e audiovisuais existe e é regulamentada desde 1899, através da Phonogrammarchiv [o mais antigo arquivo sonoro do mundo]. Um ano antes, o uso do registro cinematográfico como fonte histórica foi tema do livro *Uma Nova Fonte Histórica*, do cinegrafista polonês Boleslav Matuszewski. O autor sugeria a criação de espaços que denominou como **Depósito de Cinematografia Histórica**, destinados à guarda de filmes que não fossem de ficção, mas somente de caráter documental.

Já no século XX, a Biblioteca do Congresso dos Estados Unidos passou a receber o depósito legal de filmes para resguardo dos direitos de propriedade comercial [‘copyright’]. A formação dessas primeiras coleções teve origem na necessidade de regularizar judicialmente as questões de patentes de obras cinematográficas. Heffner (2008), reconhece que foi graças aos depósitos que a história do cinema norte americana manteve-se ativa e que foram a partir desses filmes que se iniciaram as primeiras experiências de restauração nessa área.

Além da Biblioteca do Congresso americano e de experiências pessoais de colecionadores, o início de século XX, foi também marcado pela criação da coleção inglesa depositada no Imperial War Museum com filmes reunidos após a Primeira Guerra, em 1914.

Nessa cronologia, é importante destacar a experiência pioneira no Brasil, da Filmoteca do Museu Nacional, idealizada em 1910, pelo antropólogo Edgard Roquette Pinto, lembrada por Heffner (2008). Embora não efetivasse ações de conservação [que eram desconhecidas até então], a Filmoteca constituiu-se durante décadas em importante espaço de guarda de filmes que registraram as culturas indígenas e a evolução dos costumes urbanos brasileiros.

Heffner (2008), conta que “o descaso, a falta de conhecimentos de conservação de filmes e o tempo destruíram quase todas as películas armazenadas por Roquette Pinto e as poucas que restaram foram resgatadas na década de 1960 pelo cineasta e pesquisador Jurandyr Passos Noronha.”

Em 1936, outra importante iniciativa de Roquette Pinto foi avalizada pelo governo Getúlio Vargas, através do Ministro da Educação e Saúde, Gustavo Capanema, possibilitando a criação do Instituto Nacional de Cinema Educativo [INCE].

O INCE nasceu com a perspectiva de valorizar os instrumentos de difusão cultural dentro da perspectiva de construir uma identidade nacional. Foi o primeiro órgão público

voltado para o cinema, e a base do projeto de organização da produção cinematográfica brasileira como o mercado exibidor e o importador.

Ainda década de 1930, grupos de críticos franceses lançaram a ideia de criação de uma cinemateca nacional para preservação em larga escala do patrimônio cinematográfico, que foi consolidada somente em 1936. Mas antes da cinemateca francesa, os suecos fundaram a pioneira Svenska Filmsamfundets Arkiv, em 1933, seguidos pelos alemães, em 1934 com a Cinemateca [BundesArchiv].

Em 1935, foram criados o British Film Institute e o Arquivo de Filmes do Museum of Modern Art of New York [MoMa]. Em 1938, as cinematecas se reuniram para a criação da Federação Internacional de Arquivos de Filmes [FIAF], que iria se constituir em instituição decisiva na formação da mentalidade preservacionista. Segundo Heffner (2008), a FIAF foi a responsável pela inclusão nas coleções de roteiros, boletins de continuidade e de marcação de luz, cartazes, fotos, documentos de produção, revistas de cinema e todos os demais elementos que compõem a obra cinematográfica.

Com a destruição do patrimônio cultural provocadas pela Segunda Guerra Mundial, as ações de preservação saíram do controle da iniciativa privada e foram assumidas pelo Estado em países como Argentina, Portugal, Cuba e México. No caso do Brasil, essas iniciativas permaneceram no âmbito privado, ligadas às associações e cineclubes particulares.

As primeiras práticas de conservação de coleções cinematográficas brasileiras tiveram início em 1949, em São Paulo, com a criação da Cinemateca Brasileira e, no Rio de Janeiro, em 1955, com a Cinemateca do Museu de Arte Moderna. No entanto, as ações de conservação eram realizadas sem planejamento e não se pensava na formação de pessoal especializado. Além do desconhecimento da técnica necessária ao tratamento das películas, as cinematecas enfrentavam um desafio ainda maior que era a questão do clima tropical, cujas oscilações de temperatura e de umidade contribuíram para o desaparecimento da filmografia brasileira.

Aliás, a ausência de conhecimento científico, aliado à falta de organização institucional nessa área, causou a destruição, não só no Brasil mas em todo o mundo, de grande parte da produção cinematográfica entre os anos de 1895 e 1950. Nesse período, latas e latas de filmes foram destruídas sob diferentes justificativas: primeiro, dentro do espírito de reaproveitamento da matéria prima, no caso o nitrato de celulose, base de composição das películas cinematográficas que era dissolvido para dar lugar a novos produtos. Outra justificativa foi o surgimento do som, em 1927, momento que os filmes mais antigos foram

destruídos e considerados estorvos. E, finalmente, em 1950, o que ainda restava de filme de nitrato foi substituído pelo acetato, sob a alegação de que o novo material não era inflamável, ao contrário do nitrato que provocava riscos pelo seu alto poder de combustão.

Os incêndios atingiram velhos estúdios, tais como, a Sonofilmes, em 1940, a Atlântida, em 1952, a Brasil Vita Filmes, em 1957, além de laboratórios de produtores de cinejornais, como Isaac Rozemberg e Herbert Richers. A Filmoteca do Serviço de Informação Agrícola [SAI], constituída em 1939 e considerada a primeira cinemateca do país, pois tinha sob sua guarda patrimônio significativo do cinema mudo brasileiro, foi também destruída por incêndio em 1952.

O resultado de tanta destruição é que história do cinema ficou perdida naquele período. Heffner (2008), estima perdas em torno de 60% a 70% da produção mundial, sendo que nos países mais pobres, esse índice é ainda mais incisivo.

Os anos de 1960, as cinematecas tornaram-se importantes centros de cultura e de discussão artística do movimento do Cinema Novo, mas as condições de conservação não avançaram. Embora em 1966, o recém-criado Instituto Nacional de Cinema [INC], tenha implantado a primeira reserva técnica climatizada para filmes no Brasil, somente em 1975, com a criação da Empresa Brasileira de Filme [EMBRASILME] é que as técnicas de restauração, conservação, aquisição de equipamentos e climatização começaram a se tornar realidade.

O arquivo de matrizes do Centro Técnico Audiovisual [CTAv] nasceu em 1985, a partir de uma parceria entre a EMBRAFILME e o National Film Board [NFB], do Canadá para apoiar o desenvolvimento da produção cinematográfica nacional, especialmente os produtores independentes e para promover ações de formação, capacitação e aperfeiçoamento de pessoal técnico necessário à atividade cinematográfica.

4.1.2. A experiência da Fundação Getúlio Vargas

Nas décadas de 1960/1970, duas outras instituições foram criadas no Rio de Janeiro tendo dentre as suas finalidades a produção e preservação de documentos sonoros e audiovisuais: em 1965, o Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, e, em 1975, a Fundação Getúlio Vargas, através do seu Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil [CPDOC].

O CPDOC começou com um trabalho sistematizado de gravação de acervos sonoros

de história oral¹⁵⁶, logo no primeiro ano de sua criação. No entanto, é importante ressaltar que quase dez anos antes, em 1966, o MIS Rio de Janeiro já havia introduzido a técnica da gravação de depoimentos com personalidades eruditas e populares da cidade, embora não fosse um trabalho sistematizado e nem orientado por um roteiro ou métodos pré-estabelecidos. Essa situação mudou nos anos 1990, quando a historiadora Cláudia Mesquita assumiu a coordenação do núcleo de história oral do MIS Rio de Janeiro e introduziu elementos da técnica da história oral, a exemplo dos utilizados no CPDOC.

Para preservar as produções sonoras e audiovisuais, o CPDOC segue padrões internacionais estabelecidos pela International Association of Sound and Audiovisual Archives [IASA], do qual é associado. Dentre as recomendações registradas pela IASA e adotadas pelo CPDOC, Buarque (2008), destaca a gravação em disco rígido ou em gravador portátil digital; o arquivamento em formato Wave [padrão internacional de arquivamento digital: 24 bits de resolução e 48 Hz de taxa de amostragem]. Quanto às imagens em movimento, as gravações de entrevistas são feitas com câmeras MiniDV, o conteúdo gerado é migrado para disco rígido no formato AVI. Tanto as imagens quanto os sons são arquivados em um servidor para garantir a segurança.

Há que se observar duas questões relativas à preservação dos acervos sonoros e audiovisuais no Brasil e, em especial, nos Museus da Imagem e do Som. Primeiro, em relação aos recursos e segundo, às especificidades dos acervos e das instituições. Os museus, em sua maioria, não têm orçamentos próprios, são instituições vinculadas às secretarias de cultura dos estados. Além da dependência financeira, não tem autonomia administrativa, e vivem atrelados à burocracia.

Para evitar que os acervos se deteriorem nas reservas técnicas constituem associações, buscam patrocínios e idealizam e colocam em prática projetos museológicos específicos. Não é a alternativa ideal, pois os benefícios são pontuais. Como não se tem planos de investimento ou créditos públicos garantidos, as ações de preservação ficam restritas às coleções eleitas de acordo com as prioridades emergentes da instituição.

¹⁵⁶ A história oral é uma metodologia de pesquisa que consiste na produção de entrevistas gravadas com pessoas que podem testemunhar sobre acontecimentos, conjunturas, instituições, modos de vida ou outros aspectos da história contemporânea. Começou a ser utilizada nos anos 1950, após a invenção do gravador, nos Estados Unidos, na Europa e no México. No Brasil, a metodologia foi introduzida na década de 1970, quando foi criado o Programa de História Oral do CPDOC. A partir dos anos 1990, o movimento em torno da história oral cresceu muito. Em 1994, foi criada a Associação Brasileira de História Oral, que congrega membros de todas as regiões do país, reúne-se periodicamente em encontros regionais e nacionais, e edita uma revista e um boletim. Fonte: O que é História Oral. CPDOC. 'Sítio eletrônico' da Fundação Getúlio Vargas acessado a 10 de junho, 2012 em <http://cpdoc.fgv.br/acervo/historiaoral>.

Mas, as soluções cooperativas ganham corpo em todo o país. A Política Nacional de Museus [PNM] mobiliza museus e museólogos, investe nos estados e instiga os governantes e a sociedade a elaborarem políticas públicas para os setores da cultura e da preservação do patrimônio. Mesmo em instituições como o CPDOC, que trabalham com maior agilidade orçamentária, os investimentos tecnológicos e de pessoal tem que ser sistemáticos, pois as coleções não param de crescer e a preservação é um trabalho cotidiano e permanente. Nesse sentido, Buarque (2008), aponta outras soluções que transcrevemos a seguir:

“Ao mesmo tempo, devem se manter antenadas com as discussões internacionais estando sempre a par das recomendações de associações de referência na área, como IASA, FIAF, ICCROM [International Centre for the Study of the Preservation and Restoration of Cultural Heritage], etc. Finalmente, é também dever das instituições manter seu público e administradores a par dos desafios da preservação, através de palestras, conferências e, principalmente, eficazes estratégias de difusão de seu acervo.” (Buarque, 2008, p. 7).

Além das soluções cooperativas, Heffner (2008) acrescenta os avanços da pesquisa científica desenvolvida nos últimos quinze anos acerca do comportamento da película cinematográfica frente ao microambiente [a lata ou o estojo] e ao macroambiente [a reserva técnica e a cidade]. Tais estudos derrubaram alguns mitos, alertaram para colocações equivocadas a respeito da conservação e permitiram a reordenação e criação de soluções de longo prazo.

Os maiores exemplos disso são as ações desenvolvidas pela Cinemateca Brasileira, envolvendo inclusive, outras instituições de preservação de acervos audiovisuais, como é o caso dos Museus da Imagem e do Som. Alguns MISes, como o MIS Goiás realizam desde 2004, parcerias com a Cinemateca, nas ações de guarda, restauração e duplicação desses acervos.

4.2. Quem são, quais são e onde estão os Museus da Imagem e do Som do Brasil?

Até a década de 1960, os registros audiovisuais – fotografias, filmes, discos, fitas magnéticas, dentre outros, - integravam apenas os arquivos administrativos como documentação suplementar dos museus brasileiros. Não eram considerados acervos, nem representavam patrimônio, pois não estavam enquadrados na perspectiva clássica da monumentalidade.

Com a criação dos Museus da Imagem e do Som no Brasil, as imagens e os sons de indivíduos ou grupos e de manifestações históricas e artísticas gravados nos suportes e nos formatos mais diversos, passaram a se constituir em acervos desses museus, e, como tal, submetidos a processos de musealização.

Mas além dos MISEs existem outras categorias de museus que embora não sejam denominados de Museus da Imagem e do Som, têm sob sua guarda acervos audiovisuais. Essa realidade faz parte do cotidiano de museus de todas as regiões brasileiras. A confirmação está na análise do cruzamento de dados realizada a partir do Cadastro Nacional de Museus do IBRAM, atualizado em 2010, e da pesquisa desta tese.

Dos 2.980 museus, dentre os cadastrados pelo IBRAM e os identificados pela pesquisa, 797 são instituições que contém a tipologia 'imagem e som', seja como característica única e específica, seja como uma das tipologias, dentre outras, integrantes dos seus acervos. Desses, 44 foram considerados nesta tese como Museus da Imagem e do Som, o que representa 1,48% do total dos museus cadastrados, conforme está representado no gráfico a seguir:

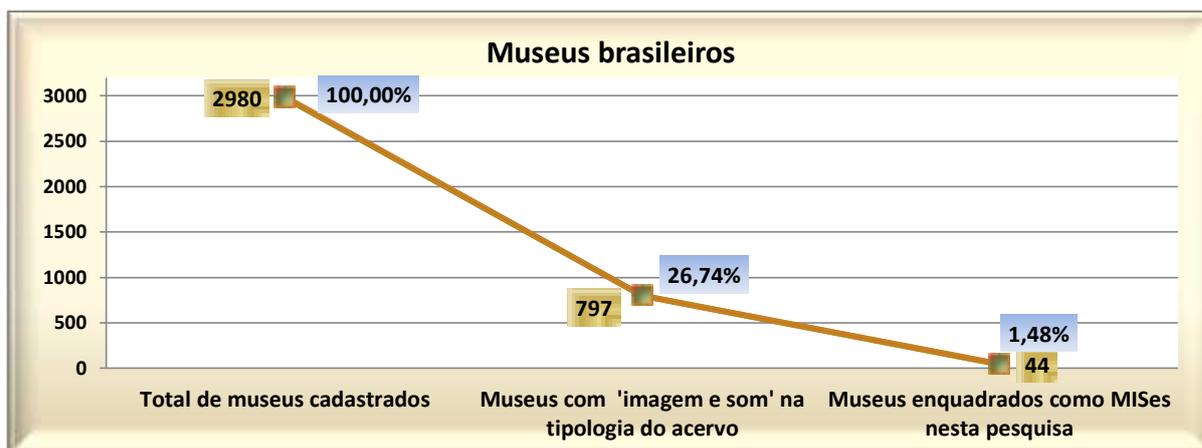


Gráfico 3. Museus identificados pela pesquisa. Fonte: Pesquisa empírica e documental da autora.

Mas afinal quais são e onde estão os Museus da Imagem e do Som do Brasil? O primeiro foi o MIS Rio de Janeiro, criado em 1965. Quatro anos depois, em 1969, o MIS Paraná foi inaugurado. Em 1970, os governos de São Paulo e Pernambuco criaram os Museus da Imagem e do Som nas suas capitais, São Paulo e Recife, respectivamente. Em seguida, ainda na década de 1970, outros MISEs começaram suas atividades: o MIS Pará, em 1971; o Museu de Comunicação Hipólito José da Costa de Porto Alegre/Rio Grande do Sul, em 1974;

o MIS Campinas/São Paulo e o MIS Juiz de Fora/Minas Gerais, em 1975; e o MIS Ribeirão Preto, em 1978.

Na década de 1980, foram criados o MIS Fortaleza na capital do Ceará, em 1980; o MIS Alagoas, na capital Maceió, em 1981; o Museu de Pará de Minas, no Estado de Minas Gerais, em 1984; o MIS Cruz, no Estado do Ceará, em 1987; MIS Goiás, na capital Goiânia e o MIS Cascavel, no Paraná, em 1988; e o MIS Iguatu, no Ceará, em 1989.

Na década de 1990, houve um crescimento significativo – 31,82% - de Museus da Imagem e do Som em diversas capitais e municípios brasileiros: MIS Resende/Rio de Janeiro, em 1990; MIS Cuiabá/MT, em 1991; MIS Franca/SP e o Centro de Referência Audiovisual/MG, em 1992; MIS Bauru/SP, em 1993; e MIS Santos/SP, em 1996.

Ainda na década de 1990, foram criados o Museu da Imagem e do Som de Itapetininga/SP; o Museu da Imagem e do Som de Campo Grande/MS e a Associação da Imagem e do Som de Porto Alegre/RS, em 1997; o Museu da Imagem e do Som de Cacoal/RO, o Museu da Imagem e do Som de Santa Catarina, o Museu da Imagem e do Som de Cristais Paulista, em 1998; e o Museu da Imagem e do Som do Amazonas, em 1999.

Nos últimos dez anos, foram criados 14 Museus da Imagem e do Som, o que representa o índice de crescimento de 31,82%, o mesmo registrado na década de 1990. Os novos Mises da década de 2000 estão nas cidades paulistas de Campos do Jordão, Catanduva, Sorocaba e Araraquara; nas cidades mineiras de Varginha, Araxá e Congonhas; no município de São Mateus no Espírito Santo; em Limoeiro do Norte no Ceará; na capital do Estado do Amapá; na capital do Estado da Paraíba, e, por último, os Museus da Imagem e do Som nas capitais do Maranhão e do Piauí, e no município de Lages, no Estado de Santa Catarina.

Portanto, os Mises estão em todas as regiões brasileiras e tiveram impulso de crescimento nas décadas de 1980, 1990 e 2000 conforme apresentado no gráfico a seguir:

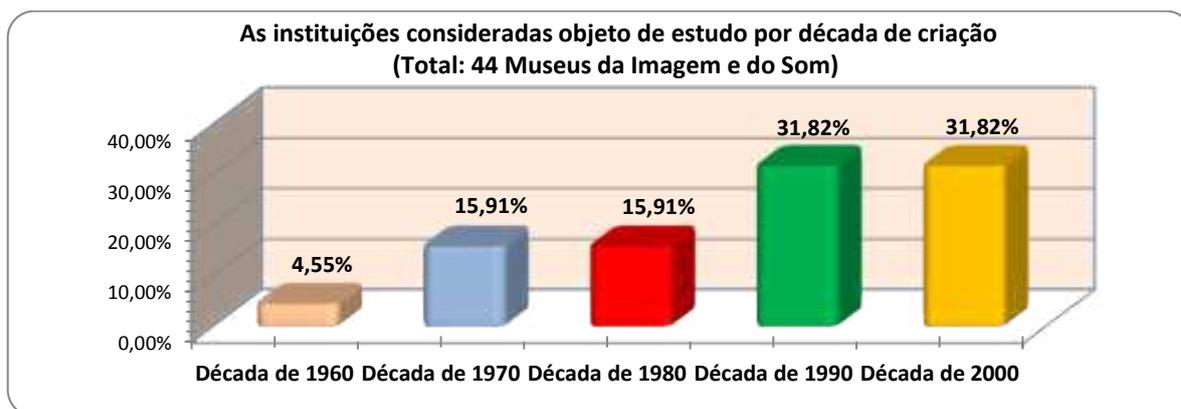


Gráfico 4. As instituições consideradas objeto de estudo por década de criação. Fonte: Pesquisa da autora

Quadro 6. Relação das Instituições Objeto de Estudo, de acordo com a década de criação.

Década 1960	Década 1970	Década 1980	Década 1990	Década de 2000
1. MIS Rio de Janeiro 1965	1. MIS São Paulo 1970	1. MIS Ceará 1980	1. MIS Resende 1990	1. Museu da História, Imagem e Som de Campos do Jordão [20 - -]
2. MIS Paraná – 1969	2. MIS Pernambuco 1970	2. MIS Alagoas 1981	2. MIS Cuiabá 1991	2. Museu da Imagem e do Som Júlio João Trida Catanduva/São Paulo [200-]
		3. MIS Pará 1971	3. MIS Franca 1992	3. MIS Sorocaba [20 - -]
	4. Museu da Comunicação Social Hipólito José da Costa 1974.	3. Museu Histórico, Documental, Fotográfico e do Som de Pará de Minas 1984	4. Centro de Referência Audiovisual – CRAV 1992	4. Museu Municipal de Varginha – Sala da Imagem e Som 2000.
	5. MIS Campinas 1975	4. MIS Cruz/Ceará 1987	5. MIS Taubaté 1993	5. MIS Araxá 2001
	6. MIS Juiz de Fora 1976	5. MIS Goiás 1988	6. MIS Bauru 1993	6. Museu da Imagem e Memória de Congonhas 2001
	7. MIS Ribeirão Preto 1978	6. MIS Cascavel 1988	7. MIS Santos 1996	7. MIS São Mateus 2002
		7. MIS Iguatu/Ceará 1989	8. MIS Itapetininga 1997	8. MIS Limoeiro do Norte 2003
			9. MIS Mato Grosso do Sul 1997	9. MIS Amapá 2007
			10. Associação da Imagem e do Som de Porto Alegre 1997	10. MIS Araraquara 2007
			11. MIS Cacoal 1998	11. MIS do Conselho Regional de Medicina da Paraíba 2008
			12. MIS Santa Catarina 1998	12. Museu da Memória Audiovisual do Maranhão 2010
			13. MIS Cristais Paulista 1998	13. MIS Piauí 2010
			14. MIS Amazonas 1999	14. MIS Lages 2010
	2 MISes	7 MISes	7 MISes	14 MISes

Para facilitar a compreensão dos Museus da Imagem e do Som pesquisados, reunimos no quadro acima as instituições por década de criação.

O crescimento dos MISEs na década de 1980 ocorreu, principalmente, como reflexo dos avanços do Movimento da Nova Museologia, que mobilizaram os profissionais desde os anos de 1970 para a configuração de um novo conceito de museu e novas categorias de patrimônio, inclusive o patrimônio imaterial.

A década de 1980 é marcada também pela dinâmica do pensamento da museóloga Waldisa Russio à frente dos conceitos de museologia popular, que orientou profissionais de vários estados brasileiros. Nesse contexto, destacamos a criação da Fundação Nacional Pró-Memória [FNPM], em 1979, e em 1986, o Sistema Nacional de Museus no âmbito do SPHAN. O Sistema tinha o papel de promover a inter-relação entre os museus brasileiros e viabilizar recursos para o desenvolvimento de projetos museológicos.

A atuação do sistema repercutiu decisivamente nos estados, como é o caso de Goiás, que, além de criar o Museu da Imagem e do Som, em 1988, inaugurou mais quatro museus na capital, Goiânia, e dois em cidades do interior do Estado. Esse crescimento foi possível pela atuação articulada da área museológica goiana liderada pela museóloga Edna Taveira, representante do Sistema Nacional de Museus em Goiás, e pela política cultural de perfil moderno e mais democrático implantada pelo governo estadual goiano, eleito em 1987.

A década de 1990 é marcada pela criação do Programa Nacional de Apoio à Cultura, o PRONAC, instituído para canalizar recursos e fomentar a preservação dos bens culturais brasileiros. E é também nos anos de 1990, que o governo brasileiro inicia os estudos para a regulamentação do patrimônio imaterial, através da formação da Comissão e Grupo de Trabalho no âmbito do SPHAN.

Embora o reconhecimento do patrimônio de uma forma mais ampla já tenha sido contemplado na Constituição brasileira promulgada em 1988, é no final da década de 1990 que o assunto passa a ser discutido de forma mais aprofundada. Nesse contexto, são criados 14 novos MISEs em municípios dos estados do Rio de Janeiro, Mato Grosso, São Paulo, Rondônia, Amazonas e Minas Gerais.

Na década de 2000, três aspectos podem ser considerados na análise do surgimento de novas instituições museológicas: a criação da legislação sobre o patrimônio imaterial, através do Programa Nacional do Patrimônio Imaterial; o fortalecimento de novas formas de gestão, voltadas para a parceria público-privada e a Política Nacional de Museus, com seus eixos de cadastramento e de editais de incentivo à criação e modernização de museus. Tudo

isso, estimulou os estados, através de suas instituições públicas e privadas a organizarem seus acervos em espaços institucionalizados. E, nesse cenário, o surgimento dos Museus da Imagem e do Som.

4.3. O panorama atual: análise dos questionários aplicados

As instituições pesquisadas nesta tese estão apresentadas no contexto das suas respectivas regiões geográficas constituídas oficialmente pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística [IBGE], que são: Região Norte, Região Nordeste, Região Centro-Oeste, Região Sul e Região Sudeste.

A análise das instituições museológicas no contexto das regiões geográficas brasileiras foi feita tomando-se como parâmetro o Cadastro Nacional do IBRAM complementado pela pesquisa por nós realizada. A decisão foi assim tomada porque a pesquisa e o Cadastro do IBRAM foram as fontes mais atualizadas e que dispunham de maiores elementos para a contextualização e análise das informações.

No contexto geográfico, o Sudeste é a região onde está concentrado o maior número de Museus da Imagem e do Som - 22 museus, ao contrário da Região Centro-Oeste que abriga apenas três MISEs. Essa situação de contraste fica evidenciada não somente do ponto de vista geográfico, mas também nos aspectos sociais, econômicos e culturais.

A Região Centro-Oeste foi descoberta tardiamente pelos bandeirantes, que somente 200 anos depois do descobrimento do Brasil pelos portugueses, em 1500, conseguiram transpor as dificuldades de falta de estrada e atingiram os territórios que mais tarde viriam a ser os estados de Goiás e Mato Grosso.

Mas o quantitativo de MISEs nas outras regiões também é pequeno. O próximo gráfico ilustra a configuração dos 44 Museus da Imagem e do Som nas cinco regiões do Brasil: além dos 22 na Região Sudeste e os três MISEs na Região Centro-Oeste, foram identificados nove MISEs na Região Nordeste, seis na Região Sul e quatro na Região Norte.

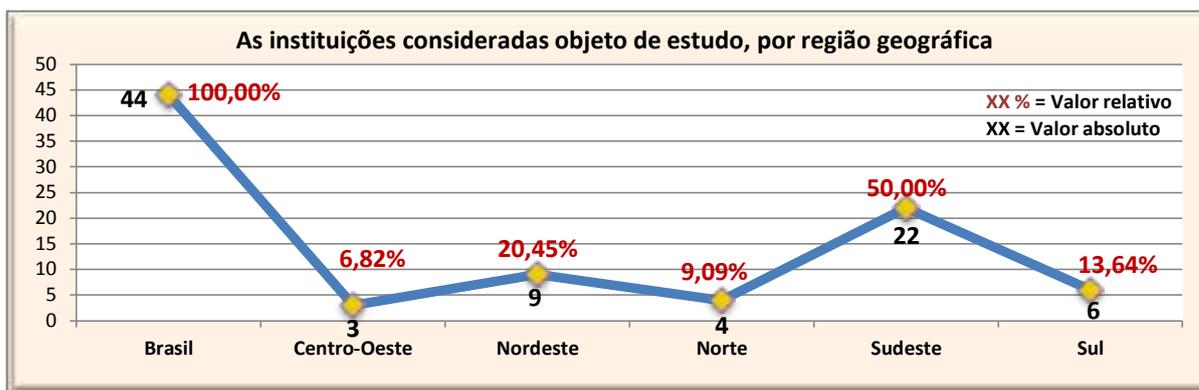


Gráfico 5. As instituições consideradas objeto de estudo por região geográfica. Fonte: Pesquisa da autora.

O gráfico a seguir, apresenta o total dos 2.980 museus brasileiros distribuídos por região e nos permite considerar que o quantitativo de MISEs é proporcional à quantidade de instituições museológicas existentes nessas regiões. Tomemos como referência novamente a Região Sudeste: é a região que tem mais museus - 38,83% do total dos 2.980 museus brasileiros. Nela também estão localizados o maior número de MISEs: 22 Museus da Imagem e do Som.

A comparação dos dois gráficos nos indica que as regiões que tem mais MISEs são as que têm o maior número de museus e que apresentam também os maiores indicadores econômicos, sociais e culturais, conforme vamos ver nos itens integrantes deste capítulo, que tratam da análise dos Museus da Imagem e do Som em cada região geográfica.

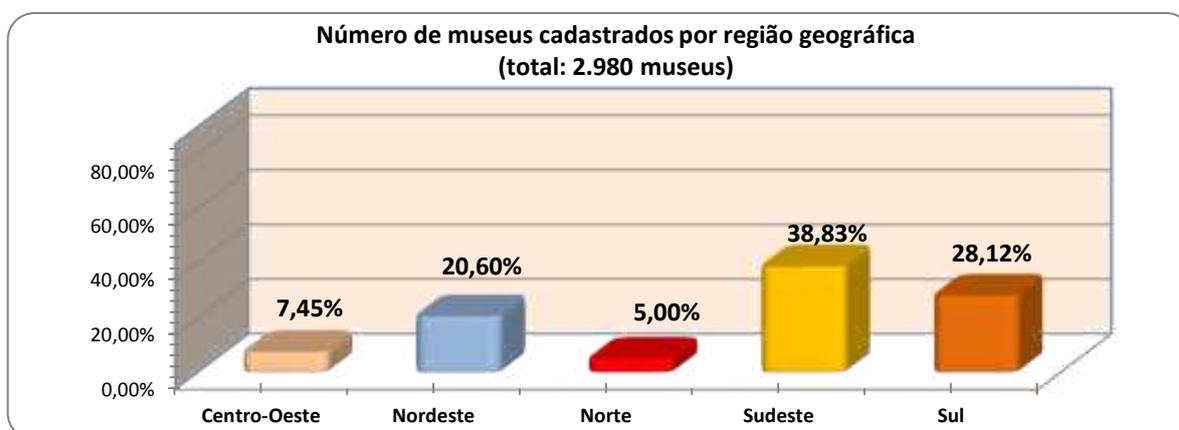


Gráfico 6. Museus cadastrados por região geográfica. Fonte: Pesquisa empírica e documental da autora.

O Brasil possui a quinta maior área do planeta, cinco milhões e 547 mil km², e o quinto maior contingente populacional do mundo, 190.732.694 habitantes. Nesse universo territorial extenso e cheio de contrastes, os museus constituem-se em espaços representativos dos aspectos econômicos, sociais e culturais de cada região.

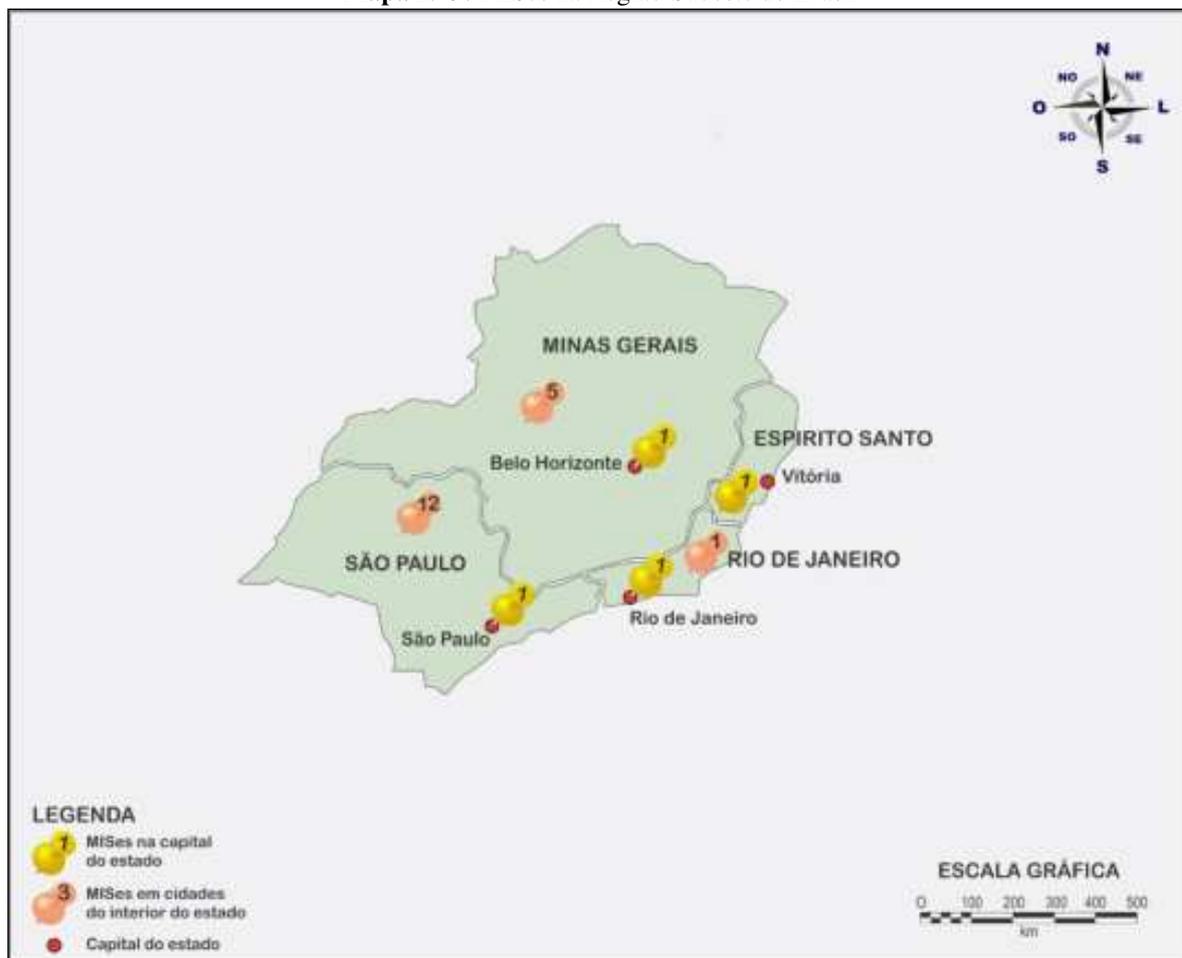
4.3.1. As Regiões Geográficas, os Museus e os MISEs

Mapa 1. Os MISEs nos Estados Brasileiros



A Região Sudeste não é muito extensa, ocupa apenas 11% do território brasileiro, mas é a região mais populosa e rica do Brasil: 80.364.410 habitantes, correspondendo a aproximadamente 40% da população brasileira. Possui o maior PIB¹⁵⁷ per capita do país, R\$ 21.182,68 e o segundo maior IDH¹⁵⁸ do Brasil, 0,824, perdendo apenas para a região Sul.

Mapa 2. Os MISes na Região Sudeste do Brasil



Formada pelos estados de São Paulo, Rio de Janeiro, Minas Gerais e Espírito Santo, é onde estão reunidos o maior número de museus do Brasil. Quase a metade, 1.157, das 2.980 instituições museológicas estão concentradas nessa região, sendo que 287, o maior índice

¹⁵⁷ Produto Interno Bruto [PIB] representa a soma, em valores monetários, de todos os bens e serviços finais produzidos numa determinada região, seja países, estados, cidades, durante um período determinado. O PIB é um dos indicadores mais utilizados na macroeconomia com o objetivo de mensurar a atividade econômica de uma região. Fonte: entenda o que é o PIB e como ele é calculado. 10.06.2008. UOL Economia. Acedido a 20 de maio, 2010 em <http://economia.uol.com.br/ultnot/2008/06/10/ult5365u36.jhtm>

¹⁵⁸ Índice de Desenvolvimento Humano [IDH] é uma medida comparativa usada pela ONU para classificar os países pelo seu grau de desenvolvimento humano e para separar os países desenvolvidos, em desenvolvimento e subdesenvolvidos. A estatística é composta a partir de dados de expectativa de vida ao nascer, educação e PIB per capita recolhidos a nível nacional. Fonte: PNUD Brasil. Acedido a 20 de maio, 2010 em <http://www.pnud.org.br/idh/>.

encontrado, foram identificadas com a tipologia imagem e som e 22 foram enquadradas no perfil do objeto de estudo desta tese.

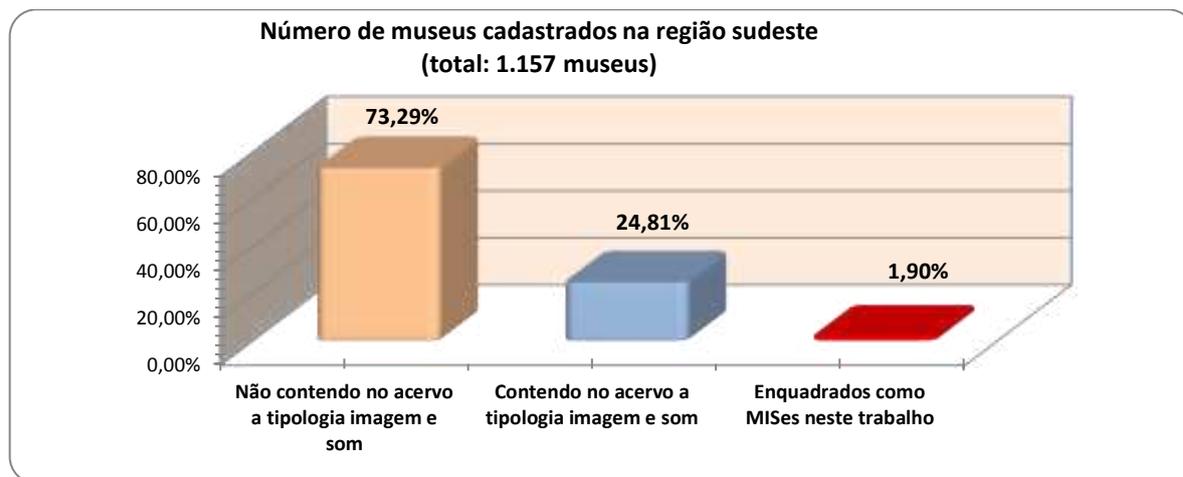


Gráfico 7. Número de museus cadastrados na Região Sudeste. Fonte: Pesquisa empírica e documental da autora.

São Paulo é o Estado mais rico e populoso da Região Sudeste. É também onde estão concentrados o maior número de instituições museológicas: são 518 museus, sendo que 134 foram identificados como instituições que tem imagem e som dentre suas tipologias de acervo. É também em São Paulo onde se encontra o maior número de Museus da Imagem e do Som do Brasil, 13 MISes.

Além da capital, São Paulo, outras 12 cidades paulistas tem MIS: Araraquara, Bauru, Campinas, Campos do Jordão, Catanduba, Cristais Paulista, Franca, Itapetininga, Ribeirão Preto, Santos, Sorocaba e Taubaté.

O Estado de Minas Gerais, também na Região Sudeste, não tem instituição pública estadual criada como Museu da Imagem e do Som. Mas tem seis MISes municipais: o MIS Araxá, O MIS Juiz de Fora, o Museu da Imagem e Memória de Congonhas, o Museu Histórico, Documental, Fotográfico e do Som de Pará de Minas, o Museu Municipal de Varginha e o Centro de Referência Audiovisual de Belo Horizonte [CRAV].

O CRAV foi criado em 1992, pelo governo municipal da cidade de Belo Horizonte, capital do Estado. Nasceu para se constituir em Museu da Imagem e do Som, no entanto, a ideia não se concretizou. É um centro que investe essencialmente nas atividades de cinemateca devido ao grande acervo de filmes cinematográficos que tem sob sua guarda. Nesta pesquisa, foi enquadrado no universo de estudo desta tese porque realiza a preservação e a comunicação de seus acervos através de vários projetos e ações em andamento.

O Estado de Minas também se sobressai pelo número de instituições privadas e públicas que, embora não foram identificadas como MISEs, têm sob sua guarda acervos audiovisuais - são 80 instituições -, como é o caso do Museu da Música, na cidade de Mariana, mantido pela Arquidiocese da cidade, criado para preservar os acervos sonoros da cidade. O Museu do Rádio, na cidade de Juiz de Fora é também uma instituição privada, que possui como acervo aparelhos de rádio, vitrolas, discos, projetores, telégrafos e uma biblioteca temática com cerca de 200 títulos. Foi criado em 1984, efetivou sua primeira exposição em 1992, ficou desativado e foi reaberto em 2006, com o apoio da Fundação Cultural Alfredo Ferreira Lage [FUNALFA].

Espírito Santo é o Estado da Região Sudeste que possui o menor número de museus. São 58 instituições cadastradas, sendo que dez têm acervos da tipologia imagem e som e um deles é o Museu da Imagem e do Som da cidade de São Mateus, interior do Estado. Situado num casarão do Sítio Histórico do Porto de São Mateus, o MIS tem sob sua guarda instrumentos musicais e fotografias de vários aspectos da história e da cultura do município.

A Região Sudeste, além de possuir o maior número de instituições museológicas e, também, de Museus da Imagem e do Som, ainda abriga instituições privadas, que não são denominadas museus, mas que investem essencialmente na preservação, pesquisa e difusão dos acervos audiovisuais brasileiros. Uma delas é o Instituto Moreira Salles que desde 1991 atua em três cidades: São Paulo, Rio de Janeiro e Poços de Caldas. Seu acervo reúne cerca de 550 mil fotografias, 100 mil músicas, entre as quais 25 mil gravações digitalizadas, uma biblioteca com 400 mil itens, quase 90 mil deles catalogados, e uma pinacoteca com mais de três mil obras.

A Região Sul é a menor das regiões brasileiras, mas é a segunda econômica e socialmente melhor estruturada, constituindo-se em polo turístico, econômico e cultural de marcante influência europeia, principalmente de origem italiana e germânica. É formada pelos estados do Paraná, Rio Grande do Sul e Santa Catarina. Apresenta o maior índice educacional do país - 94,08% da população é alfabetizada; o maior IDH do Brasil - 0,831, e o terceiro maior PIB per capita – R\$ 18.257,79.

A Região Sul possui também o segundo maior número de museus. São 838 instituições distribuídas nos três estados, sendo que no Rio Grande do Sul estão concentradas quase a metade das instituições - 394; em seguida, destaca-se o Paraná, com 246, e Santa Catarina, com 198.

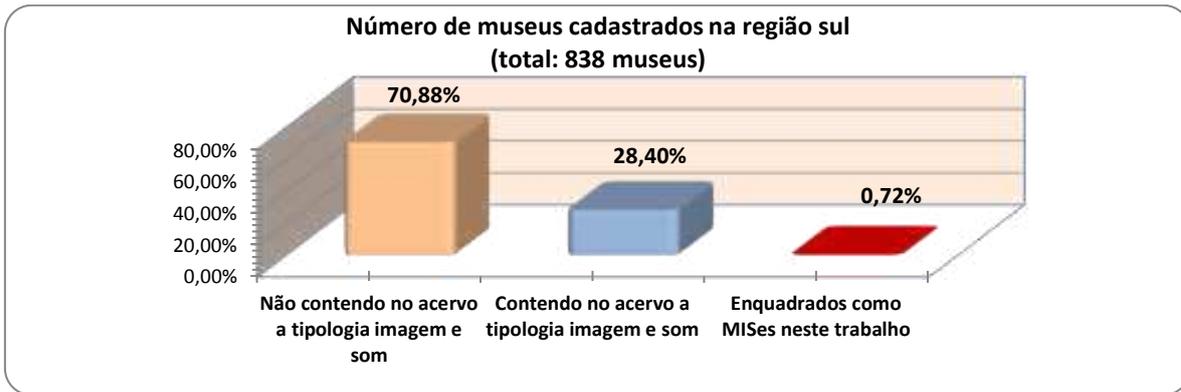
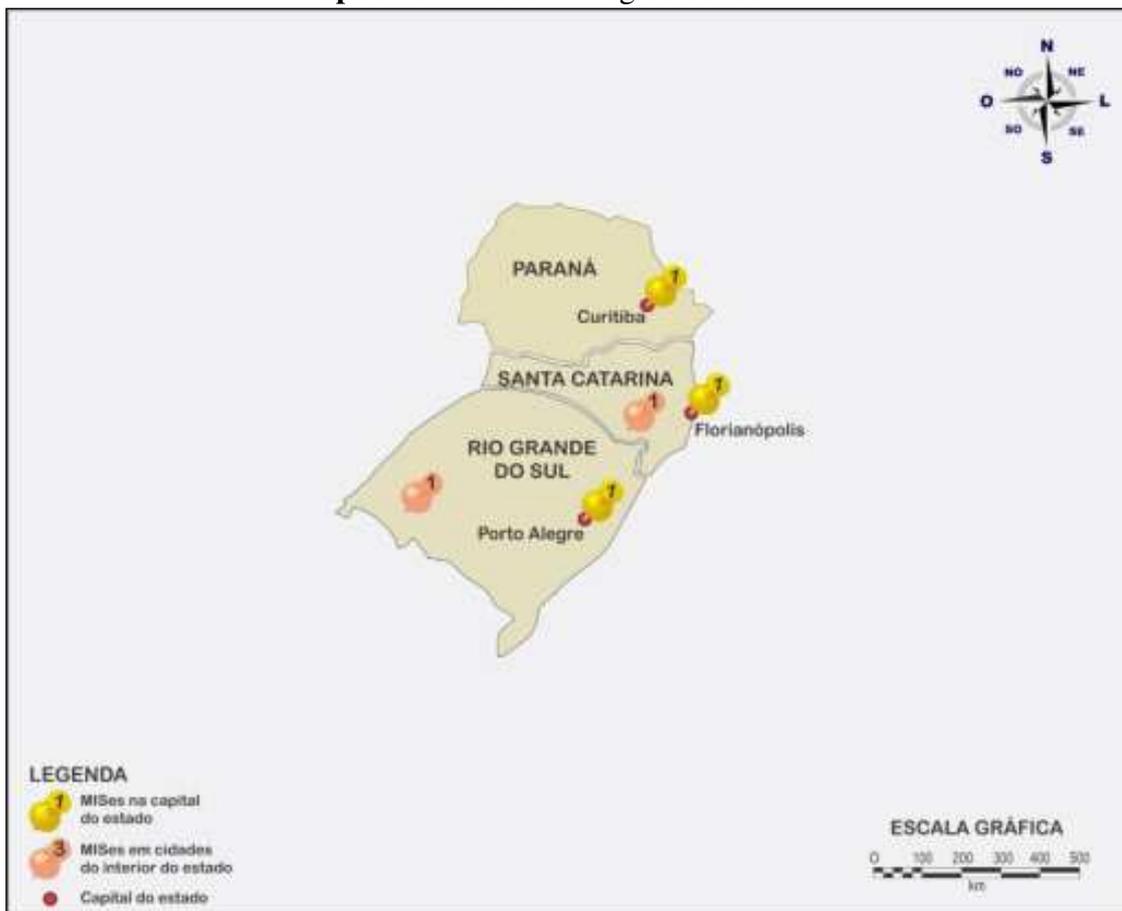


Gráfico 8. Número de museus na Região Sul. Fonte: Pesquisa empírica e documental da autora.

Mapa 3. Os Mises na Região Sul do Brasil



Dos 838 museus cadastrados, 231 são instituições que tem acervos audiovisuais como tipologia imagem e som. Mas os selecionados como objeto de estudo da tese são apenas seis - dois estão no Estado do Paraná, sendo que o MIS Paraná, instalado na capital Curitiba é o segundo Museu da Imagem e do Som mais antigo do Brasil, criado em 1969, quatro anos depois do pioneiro MIS Rio de Janeiro. Destacamos abaixo a configuração de museus e de Mises na Região Sul:

No Rio Grande do Sul, Estado que concentra mais museus na Região Sul, estão duas instituições selecionadas como objeto de estudo, a Associação da Imagem e do Som de Porto Alegre [AMISPA], instituição privada que realiza ações de musealização dos acervos audiovisuais da cidade de Porto Alegre e da região. A outra instituição do Rio Grande do Sul considerada na pesquisa é o Museu de Comunicação Social Hipólito José da Costa, situado também na capital Porto Alegre.

Ainda na capital e em municípios do Rio Grande do Sul, como Bento Gonçalves, Bom Jesus, Canoas, Dois Irmãos, Gramado, Passo Fundo, Sant'anna do Livramento, Dom Pedrito, dentre outros, encontram-se museus com acervos audiovisuais, especialmente fotográficos, que são representativos da história das cidades e da região.

No Estado de Santa Catarina, dos 198 museus cadastrados, 65 possuem acervos audiovisuais e dois foram selecionados – o Museu da Imagem e do Som situado na capital Florianópolis e o Museu da Imagem e do Som de Lages, interior do Estado. Santa Catarina também possui outros museus que não são Mises, mas preservam acervos fotográficos importantes da memória da colonização da região, tais como, o Museu Comunitário na cidade de Itapiranga, o Museu Histórico na cidade de São Francisco do Sul, o Museu do Vinho, na cidade de Videira, dentre outros.

A Região Nordeste é a região brasileira que possui o maior número de estados: Alagoas, Bahia, Ceará, Maranhão, Paraíba, Piauí, Pernambuco, Rio Grande do Norte e Sergipe. Berço da colonização portuguesa no período de 1500 a 1532, a região abriga o maior número de Patrimônios Culturais da Humanidade, título concedido pela UNESCO para as cidades de Olinda/PE, São Luís/MA e o Centro Histórico do Pelourinho, em Salvador/BA.

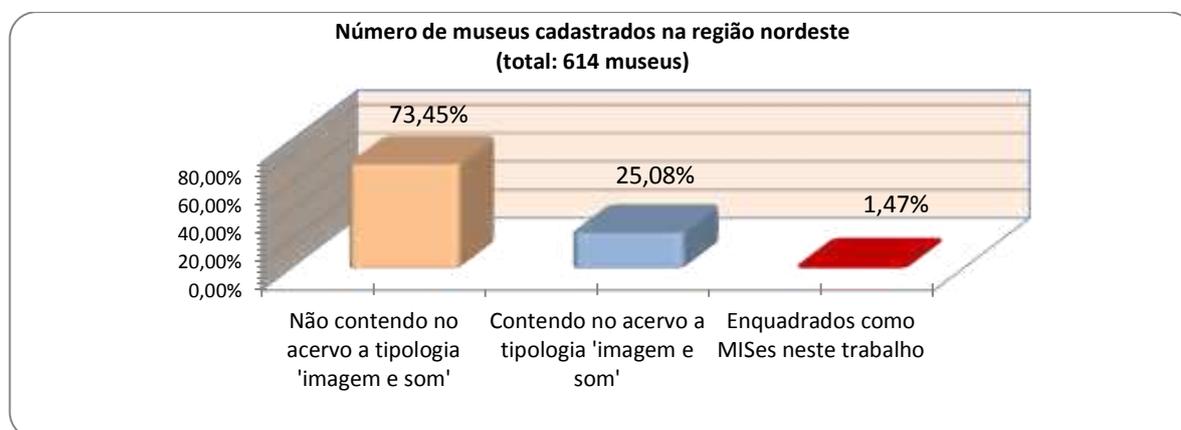
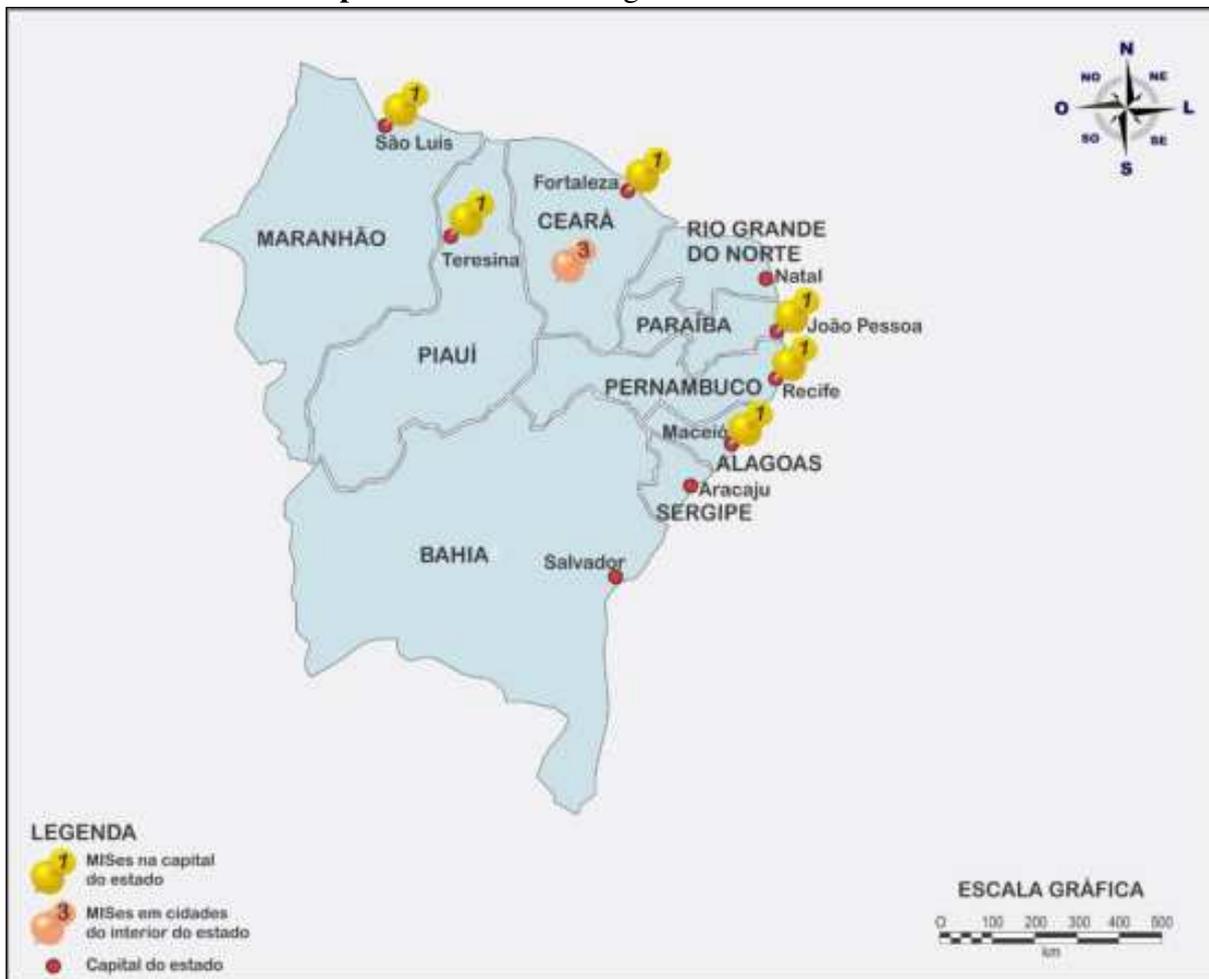


Gráfico 9. Número de museus na Região Nordeste. Fonte: Pesquisa empírica e documental da autora.

Apesar de ser a região mais pobre do país, do ponto de vista social e econômico, é a terceira em número de instituições museológicas em geral e, em particular, instituições

museológicas que tem acervos audiovisuais sob sua guarda – são 620 museus cadastrados, sendo que 154 apresentam tipologia imagem e som, e, desses, nove são MISEs.

Mapa 4. Os MISEs na Região Nordeste do Brasil



A Bahia é o Estado da Região Nordeste que possui mais museus: são 148 cadastrados, sendo 36 com tipologia imagem e som. O Estado não tem instituição pública estadual denominada Museu da Imagem e do Som, mas na capital Salvador tem a Diretoria de Artes Visuais e Multimeios da Fundação Cultural do Estado da Bahia. Desde 1974, a Fundação preserva acervos de áudio e de vídeo compostos por discos, filmes, fitas de áudio e de vídeo, depoimentos e registros da história oral, partituras, fotografias, documentos e equipamentos fotográficos e de som. Além da preservação dos acervos, proporciona acesso a estudantes, pesquisadores e visitantes.

Outra instituição baiana que não é MIS, mas tem importante acervo de fotografias e cartões postais sobre a história baiana entre 1900 e 1950 é o Museu Tempostal, instituição pública estadual localizada em Salvador.

Outros dois estados nordestinos que não têm instituição pública estadual denominada Museu da Imagem e do Som são o Rio Grande do Norte e Sergipe. No Rio Grande do Norte, foram identificadas 64 instituições museológicas, 11 com tipologia imagem e som, sendo duas na capital, Natal, e as outras nove em municípios do Estado.

Em Sergipe, das 25 instituições museológicas cadastradas, sete tem acervos audiovisuais, dentre elas, o Museu Afro-Brasileiro de Sergipe, localizado na cidade de Laranjeiras a 23 quilômetros da capital Aracaju. O museu é uma instituição estadual que tem acervo fotográfico e realiza ações de pesquisa sobre os negros e o período escravocrata brasileiro.

Assim como Bahia, Rio Grande do Norte e Sergipe, a Paraíba não tem instituição governamental denominada Museu da Imagem e do Som, mas na capital João Pessoa existe um Museu da Imagem e do Som de caráter privado, o Museu da Imagem e do Som do Conselho Regional de Medicina, além outras nove instituições cadastradas com a tipologia imagem e som.

Nos levantamentos realizados pela pesquisa foi identificado ainda no Estado da Paraíba, na cidade de Campina Grande, a 130 quilômetros da capital, João Pessoa, um grupo de jornalistas, escritores e cineastas trabalhando na criação de um Museu da Imagem e do Som. O grupo defende a preservação do acervo cinematográfico do cineasta Odilon Felisberto da Silva¹⁵⁹, que reuniu em sua trajetória coleção de filmes com registros de cidades, eventos culturais e acontecimentos históricos e políticos do Estado da Paraíba.

No Estado do Ceará, além do MIS Ceará, instituição pública estadual na capital Fortaleza, e dos três Museus da Imagem e do Som públicos municipais localizados nas cidades de Limoeiro do Norte, Cruz e Iguatu; existe também em Fortaleza, o Arquivo Nirez, responsável pela preservação dos acervos audiovisuais do Estado. O Arquivo Nirez é uma instituição privada, criada em 1958 com o nome de Museu Cearense da Comunicação. Possui acervo audiovisual com cerca de 140 mil itens, dentre 22 mil discos de cera, 78 rotações; fotografias, rótulos, jornais e revistas; equipamentos de imagem e som – fonógrafos, gramofones, rádios, vitrolas e máquinas fotográficas. Há mais de 30 anos mantém no ar o programa de rádio **Arquivo de Cera** que homenageia músicos brasileiros.

¹⁵⁹ Odilon Felisberto da Silva. 1910 -1988. Ficou conhecido como Odicine, nome da sua empresa de filmagens, criada em 1966, na cidade de Campina Grande, Paraíba. Foi um dos cineastas que mais registrou a história de Campina Grande, desde eventos políticos, sociais, culturais, além de cidades históricas da Paraíba e de outros Estados do nordeste. Seu acervo ficou sob os cuidados da filha, que procura apoio junto a instituições estaduais e federais. Odicine morreu em 1988, com 78 anos. Fonte: Retalhos Históricos de Campina Grande. Um Museu da Imagem e do Som para Campina. Acedido a 23 de agosto, 2010 em <http://cgretalhos.blogspot.com/2009/08/um-museu-da-imagem-e-do-som-para.html>.

A Região Centro-Oeste, formada pelos estados de Goiás, Mato Grosso, Mato Grosso do Sul e Distrito Federal é a penúltima na classificação de número de museus cadastrados, são 222 instituições, 48 com tipologia imagem e som, e três que foram enquadradas nesta pesquisa como Museus da Imagem e do Som. São eles: o MIS Goiás, na capital Goiânia; o MIS Cuiabá, na capital do Mato Grosso; e o MIS Mato Grosso do Sul, na capital Campo Grande.

Mapa 5. Os MISEs na Região Centro-Oeste do Brasil

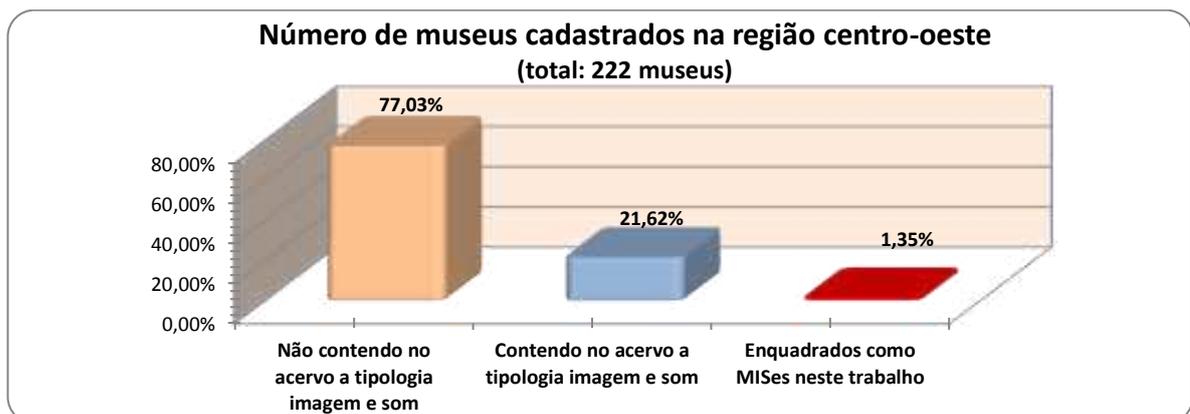
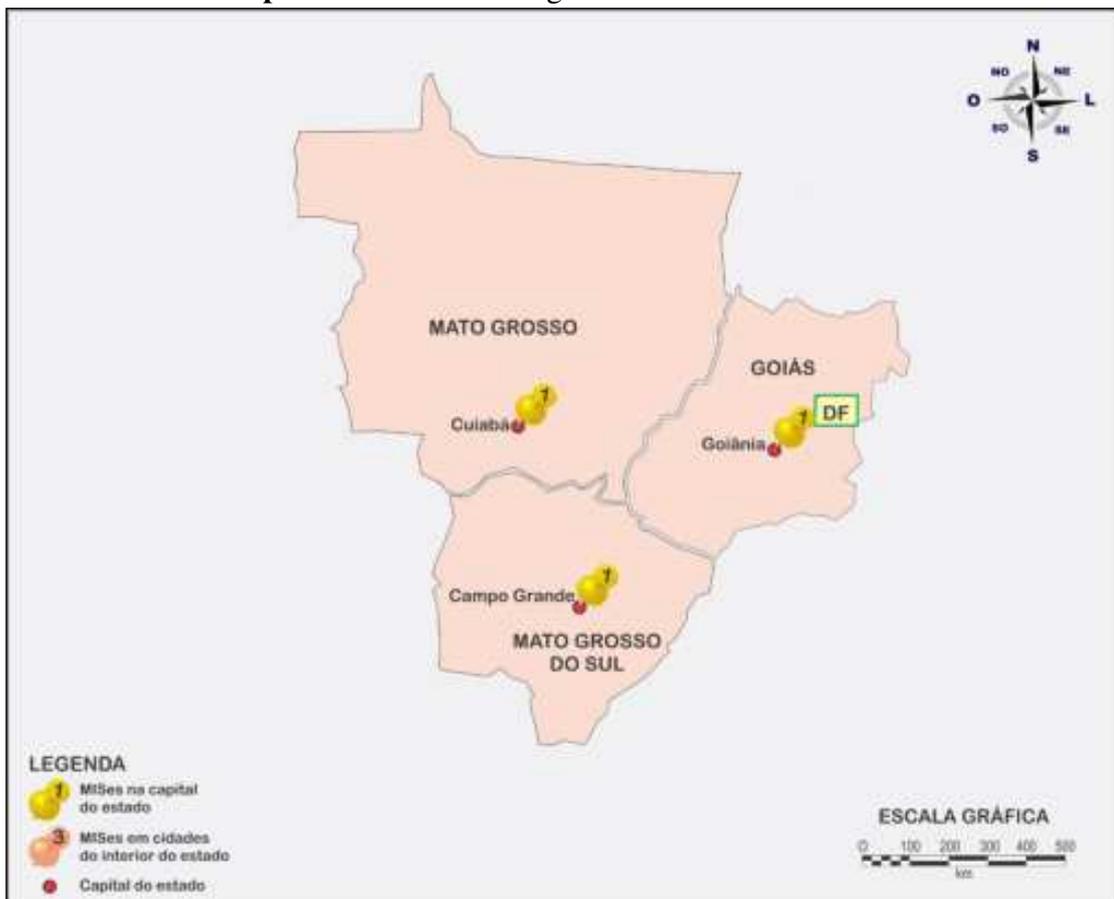


Gráfico 10. Número de museus na Região Centro-Oeste. Fonte: Pesquisa empírica e documental da autora.

Dos quatro estados do Centro-Oeste, apenas o Distrito Federal não possui Museu da Imagem e do Som. A produção audiovisual de Brasília está dispersa, apesar de a capital federal ter sido documentada em som e imagem, desde o início de sua construção, em 1956, pelos mais diversos profissionais e nos mais diversos suportes tecnológicos. Segundo estimativas da cineasta Berê Bahia,¹⁶⁰ a produção cinematográfica sobre a capital federal soma mais de 400 filmes. Desse total, mais de 20 filmes do paraibano Vladimir Carvalho¹⁶¹ estão preservados na Fundação Cinememória, criada pelo cineasta, em Brasília, em 1994. A Cinememória não se restringe ao cinema, mas também abrange acervos de fotografia e de documentos textuais produzidos pelo cineasta nos mais de 50 anos de atividade.

No Distrito Federal, são 58 instituições cadastradas no IBRAM, sendo que 11 museus, entre públicos e privados, possuem tipologia imagem e som. É nos museus de Brasília onde estão a maior parte dos acervos audiovisuais, especialmente acervos fotográficos, videográficos e cinematográficos com imagens e sons da memória da construção da cidade e de seus fundadores.

Dentre os museus brasilienses que musealizam acervos audiovisuais, destacam-se o Memorial JK com fotografias, filmes, fitas cassete e discos sobre a vida e a obra do criador de Brasília, ex-presidente Juscelino Kubitschek¹⁶²; o Espaço Lúcio Costa¹⁶³ com a coleção de fotografia sobre a obra do urbanista, autor do Plano Piloto de Brasília; o Museu Histórico da Cidade e o Museu Vivo da Memória Candanga, que também preservam fotografias e objetos tridimensionais de imagem e som.

¹⁶⁰ Berê Bahia é pesquisadora do cinema brasileiro. Escreveu *Trinta Anos de Cinema e Festival - A História do Festival de Brasília do Cinema Brasileiro*. Atualmente, trabalha na produção do livro *Brasília no Cinema - 1960 a 1999*, que tem o objetivo de catalogar os filmes realizados na Capital Federal nos últimos 39 anos. Fonte: *Artigos-Cinema-Theca-4-Bere Bahia: Pesquisadora do cinema brasileiro*. Acedido a 23 de agosto, 2010 em <http://www.abn.com.br/cineartigo6trajetoria.htm>.

¹⁶¹ Vladimir Carvalho. 1935. É cineasta e documentarista. Começou o curso universitário em João Pessoa, Paraíba, transferiu-se para Salvador onde participou dos núcleos do Centro Popular de Cultura [CPC] da União Nacional dos Estudantes [UNE]. Integrou o chamado Movimento do Cinema Novo. Mora em Brasília desde 1969. Foi professor de cinema na UnB. Realizou curtas e longas metragens. Em 1994, criou a Fundação Cinememória em sua casa na avenida W3 Sul, em Brasília, para onde levou todo o seu acervo. Fonte: Vladimir Carvalho - Fundação Cinememória. Acedido a 23 de agosto, 2010 em <http://www.fundacaocinememoria.com.br/>.

¹⁶² Juscelino Kubitschek. 1902 – 1976. Foi prefeito de Belo Horizonte, governador de Minas Gerais e presidente do Brasil entre 1956 e 1961. Foi o responsável pela construção da nova capital federal, Brasília, colocando em prática um antigo projeto, previsto em três constituições brasileiras, de promover o desenvolvimento do interior do Brasil e a integração do país. Fonte: Juscelino Kubitschek. *Biografia do presidente brasileiro História Brasileira*. Acedido a 23 de agosto, 2010 em <http://www.historiabrasileira.com/biografias/juscelino-kubitschek/>.

¹⁶³ Lúcio Marçal Ferreira Ribeiro Lima Costa. 1902 -1998. A arquiteto, urbanista e professor. Pioneiro da arquitetura modernista no Brasil, ficou conhecido mundialmente pelo projeto do Plano Piloto de Brasília e como autor de grande parte dos prédios públicos da nova capital. Foi colaborador e diretor do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional [IPHAN]. Fonte: Lucio Costa. *Biografia do Arquiteto*. InfoEscola. Acedido a 23 de agosto, 2010 em <http://www.infoescola.com/biografias/lucio-costa/>.

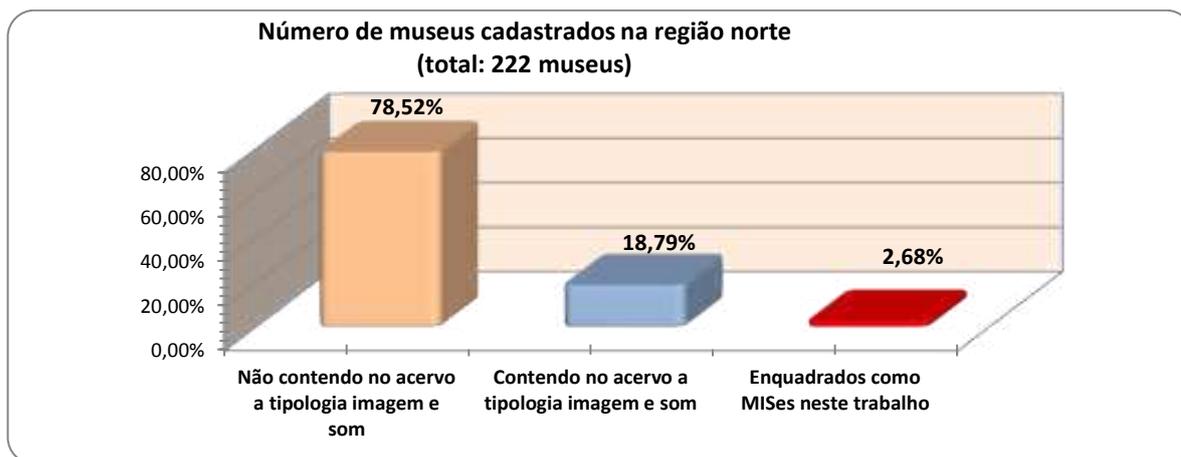
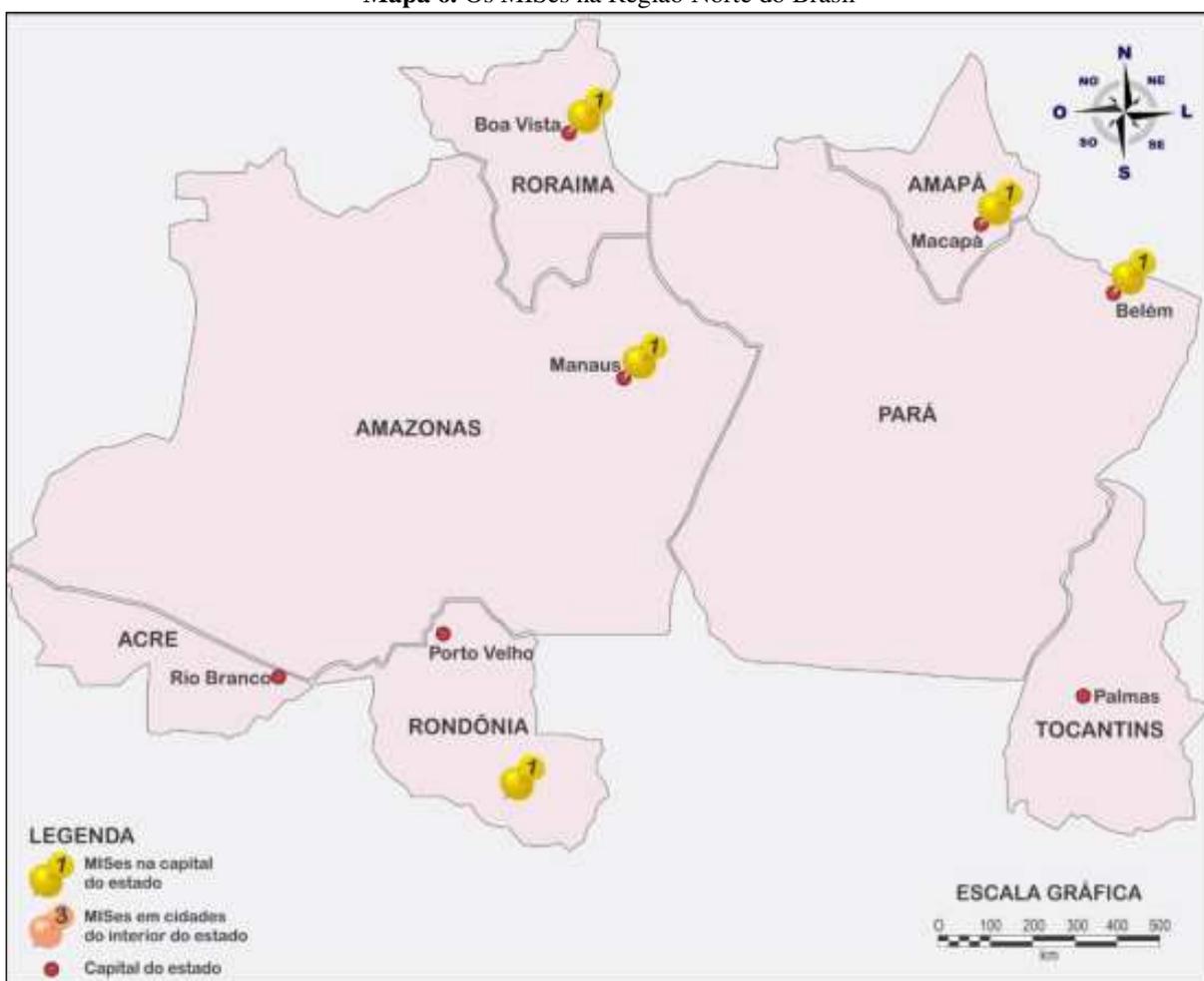


Gráfico 11. Número de museus na Região Norte. Fonte: Pesquisa empírica e documental da autora.

Mapa 6. Os Mises na Região Norte do Brasil



A Região Norte, formada pelos estados do Acre, Amapá, Amazonas, Pará, Rondônia, Roraima e Tocantins, é a maior região do Brasil em extensão territorial, corresponde a aproximadamente 42% do território nacional e, ao mesmo tempo, uma das mais pobres social e economicamente.

O número de museus na Região Norte é pequeno diante da extensão territorial e do número de habitantes: são 149 museus cadastrados. Desses, somente 28 apresentam a tipologia imagem e som e quatro foram identificados como MISes: o Museu da Imagem e do Som de Cacoal, no Estado de Rondônia; o Museu da Imagem e do Som de Macapá, na capital do Estado do Amapá; o Museu da Imagem e do Som do Pará, na capital Belém e o Museu da Imagem e do Som do Amazonas, na capital Manaus.

Três estados da Região Norte – Tocantins, Acre e Roraima - não têm Museu da Imagem e do Som. Em Roraima, os acervos fotográficos estão preservados no Museu Integrado de Roraima, na capital Boa Vista e nos espaços culturais privados da cidade.

No Acre, os acervos audiovisuais, a maioria fotografias, estão preservados no Museu da Borracha, criado em 1978, na capital Rio Branco. Além do acervo fotográfico expressivo, o Museu da Borracha abriga também o acervo fonográfico, composto de sete mil discos de vinil doados pela Rádio Difusora acreana.

No Estado do Tocantins, são dez instituições museológicas cadastradas. Das dez, duas preservam acervos audiovisuais e uma instituição privada, a Agência Memória do Tocantins, defende a criação de um Museu da Imagem e do Som em Palmas, a capital do Estado.

Em 2008, um requerimento foi apresentado à Câmara Municipal de Palmas para a criação do MIS Tocantins. Em 2009, um representante da Agência participou do I Fórum Brasileiro de Museus do Rio de Janeiro, divulgou a necessidade de criação do MIS, mas até o final desta pesquisa não foi confirmada a implantação do museu na cidade.

4.3.2. Os MISes quanto à data de publicação das fontes de pesquisa

A data da publicação de cada uma das fontes de consulta foi um dado considerado, pois contribuiu para o entendimento da realidade dos MISes naqueles momentos em que as fontes foram elaboradas. Vejamos o levantamento do Guia de Museus Brasileiros publicado pela USP, em 2000: embora naquele ano, já existissem 23 MISes em funcionamento em diversos estados, nele foram cadastrados somente dez Museus da Imagem e do Som. O MIS Rio de Janeiro está entre os que não aparecem na publicação, apesar de ter sido o primeiro MIS criado no Brasil.

A diferença entre os MISes existentes e os publicados pode ser explicada pela data de entrega do cadastro preenchido pelas instituições. Segundo os coordenadores do Guia USP,

dos 1000 questionários enviados, 529 foram respondidos em tempo hábil e participaram da publicação, sendo que dentre esses, dez eram Museus da Imagem e do Som. Portanto, é importante considerar que os outros MISEs existentes, ou não responderam o questionário em tempo hábil, ou pelas mesmas razões que também não responderam ao questionário encaminhado pela autora.

Os diferentes momentos de realização de cada uma das fontes utilizadas nesta tese revelam um crescimento expressivo do número de Museus da Imagem e do Som entre o período de 2000 e 2010. Se em 2000, o Guia/USP registrou a existência de dez MISEs; em 2010, o Cadastro do IBRAM apresentou 32 MISEs cadastrados, o que representa um índice de crescimento de 220% no período de dez anos, compreendido entre a publicação do Guia/USP e do Cadastro do IBRAM.

Comparando a pesquisa da autora com relação ao número de MISEs registrados pelo Guia/USP, o índice de crescimento é ainda maior: 340%, ou seja, enquanto o Guia/USP apresentou 10 MISEs, a pesquisa identificou 44 instituições dessa natureza. Avaliando os quantitativos apresentados pelo Cadastro do IBRAM e pela nossa pesquisa, realizados praticamente no mesmo período, o crescimento foi de 37,5%.

4.3.3. Os MISEs quanto à estrutura administrativa

Nas 44 instituições pesquisadas, foram encontradas quatro formas de constituição jurídico-administrativa: instituições públicas estaduais; instituições públicas municipais; instituições privadas e instituições público-privadas.

A pesquisa quantitativa revelou a fragilidade das estruturas organizacionais dos MISEs brasileiros: apenas 38,46% possuem plano de ação e regimento interno e a maioria são instituições vinculadas às secretarias estaduais ou municipais de cultura, e, não possuem dotação orçamentária própria.

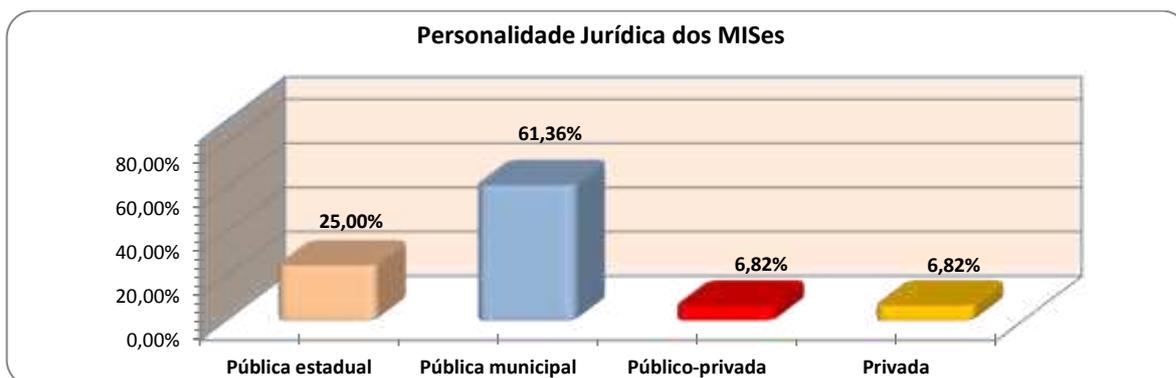


Gráfico 12. Personalidade jurídica dos MISEs. Fonte: Pesquisa da autora.

Alguns MISes nasceram do ideal de uma pessoa ou grupo de pessoas, como é o caso do MIS Pará, que foi idealizado pela escritora paraense Eneida de Moraes e encampado pela administração pública estadual. No MIS Campinas, Estado de São Paulo, o acervo começou com a coleção do fotógrafo oficial da Prefeitura e um dos idealizadores do museu, Henrique de Oliveira Júnior,¹⁶⁴ que registrou entre 1949 a 1979 os atos solenes, através de fotografia e filme, e as manifestações culturais e educativas da cidade.

Mas não são todos os projetos que nasceram de sonhos de indivíduos, que conseguiram ser concretizados. Há casos de organizações da comunidade que não avançaram, embora tenham acervos audiovisuais expressivos sob sua guarda. Muitas funcionam precariamente, quase de forma doméstica ou familiar, impossibilitadas de efetivar projetos, pleitear recursos ou patrocínios oficiais.

Nesse cenário, encontram-se o MIS da cidade de Resende no Estado do Rio de Janeiro, que aguarda a oficialização de convênio com a prefeitura municipal, e o MIS Itapetininga, instituição privada, criada em 1997 e mantida por um grupo formado de filósofo, escritor, jornalista e radialista da cidade.

O MIS Resende funciona em espaço da prefeitura municipal, a Fundação Casa de Cultura Macedo Miranda, mas não é juridicamente vinculado ao município. Foi criado pelo historiador Claudionor Rosa¹⁶⁵ em 1990, e desde 2003, seu acervo foi doado à Fundação, mas o ato não foi oficializado.

Outros museus nasceram de discussões conjuntas entre representantes de governos, comunidades e área museológica, como é o caso do MIS Goiás, cujo projeto foi pensado por um grupo de profissionais liderado pela museóloga Edna Taveira, sugerido como programa de governo e discutido e implantado em 1988, a partir de uma política governamental de incentivo à cultura, estimulada pelo Sistema Nacional de Museus instituído pelo Ministério da Cultura em 1986, que incentivava a criação de instituições museológicas e a organização dos

¹⁶⁴ Henrique de Oliveira Júnior. 1920. Fotógrafo, técnico de cinema, diretor de filmes e agitador cultural. Autodidata, projetou e construiu um projetor 35 mm e câmeras de diversas bitolas. Na década de 1940, foi funcionário da Prefeitura de Campinas/SP, onde criou o Serviço de Cinema Educativo, com sessões de cinema no Teatro Municipal e em bairros, iniciativa pioneira na descentralização da cultura da cidade. Participou da criação do Foto-Cine-Clube de Campinas, em 1955. Aposentou-se em 1979, como coordenador do Museu da Imagem e do Som de Campinas. É responsável direto pela preservação da maioria das imagens remanescentes dos primeiros anos do cinema em Campinas/SP. Fonte: Panorama Cinema e Vídeo, Itaú Cultural. Acedido a 23 de agosto, 2010 em http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/cinema/index.cfm?fuseaction=Detalhe&CD_Verbete.

¹⁶⁵ Claudionor Rosa. É historiador e pesquisador do Arquivo Histórico Municipal de Resende/RJ. Organizador do acervo sobre a trajetória política da cidade desde o século XVIII. Fonte: Claudionor Rosa: um grande conhecedor da história resendense. Acedido a 20 de agosto, 2010 em <http://visaodepolitica.wordpress.com/2008/11/02/claudionor-rosa-um-grande-conhecedor-da-historia-resendense/>.

sistemas de museus nos estados.

Outros dois MISEs nasceram na década de 1980: o MIS Ceará, na capital Fortaleza e o MIS Alagoas, na capital Maceió criados pelos governos estaduais em 1980 e 1981 respectivamente.

Na década de 1990, foram implantados oito MISEs de caráter público municipal: em Belo Horizonte, capital de Minas Gerais; em Cuiabá, capital do Mato Grosso e em seis cidades paulistas: Franca, Taubaté, Bauru, Santos, Itapetininga e Cristais Paulista; e três MISEs de caráter público estadual: na capital do Mato Grosso do Sul, de Santa Catarina e do Amazonas; e, duas instituições privadas: o MIS Resende, no Estado do Rio de Janeiro e a Associação da Imagem e do Som de Porto Alegre, no Rio Grande do Sul.

A década de 2000 registrou a criação de dez instituições públicas municipais identificadas como MISEs: nas cidades paulistas de Campos do Jordão, Catanduva, Sorocaba e Araraquara; nos municípios mineiros de Varginha, Araxá e Congonhas, e, nos municípios de São Mateus, no Espírito Santo; e Lages, em Santa Catarina.

Nesse mesmo período, foi criado um Museu da Imagem e do Som de caráter privado, na cidade de João Pessoa, capital do Estado da Paraíba; e dois MISEs de caráter público-privado: na cidade de Limoeiro do Norte, no Ceará e na cidade de São Luís, capital do Estado do Maranhão.

Em janeiro de 2010, ano do fechamento desta pesquisa, o MIS Teresina na capital do Estado do Piauí estava em fase de implantação, pela Fundação Municipal de Cultura Monsenhor Chaves. O cineasta Douglas Machado¹⁶⁶ havia doado a sua coleção de filmes que retrata a cultura do Piauí e da região nordeste para dar início ao museu, que seria instalado no prédio onde funcionou a Câmara Municipal de Teresina.

4.3.3.1. Os MISEs quanto à administração compartilhada

A gestão compartilhada entre o poder público e as instituições privadas - prática crescente adotada pelos diversos setores da administração pública brasileira - chegou também às instituições museológicas, que se viram diante de uma promissora alternativa para diminuir a burocracia e a inércia que, na maioria das vezes, impedem a captação de recursos, a

¹⁶⁶ Douglas Machado. É cineasta do Piauí. Diretor, produtor e roteirista de documentários que narram a trajetória de poetas brasileiros, foi o primeiro cineasta teresinense cuja produção obteve repercussão internacional. Fonte: Portalaz - Entrevista Douglas Machado: cinema e literatura, duas paixões. Acedido a 20 de maio, 2010 em http://www.portalaz.com.br/noticia/arte_e_cultura/220435_entrevista_douglas_machado_cinema_e_literatura_duas_paixoes.html.

realização de projetos e a contratação de pessoal qualificado.

Nessa prática de gestão compartilhada, detectamos apenas três instituições, o que representa o percentual de 6,82%, no universo de 44 Museus da Imagem e do Som: o MIS Limoeiro do Norte, na cidade de Limoeiro do Norte, no Estado do Ceará; o Museu da Memória Audiovisual do Maranhão, na capital São Luís e o Museu da Imagem e do Som de São Paulo, na capital do Estado de São Paulo.

O MIS Limoeiro do Norte é uma instituição público-privada, criada em 2003, resultante da parceria entre a Prefeitura Municipal de Limoeiro do Norte, a Secretaria de Cultura do Ceará [SECULT/CE], por meio do MIS Ceará e o Núcleo de Informação Tecnológica [NIT], do Centro de Tecnologia [CENTEC].

No Maranhão, o Museu da Imagem e do Som é outro exemplo de resultado da parceria público-privada. O MIS Maranhão, inaugurado na capital, São Luis, em abril de 2010 uniu o sonho do idealizador, Joaquim Nagib Haickel¹⁶⁷, através da Fundação Nagib Haickel, que alocou os recursos e o IPHAN, através da Superintendência do Maranhão, que foi a responsável pelo projeto museológico. Até o final desta pesquisa, o museu estava em fase de implantação.

O Museu da Imagem e do Som de São Paulo, criado em 1970, foi remodelado conceitualmente e administrativamente após mudança de gestão. O gerenciamento que, até 2006, era sob a responsabilidade da Secretaria de Cultura do Estado, foi transferido em 2007, para a Associação dos Amigos do Paço das Artes, que é uma Organização Social¹⁶⁸ de Cultura. O MIS São Paulo reabriu em 2008, com a proposta de “ser o primeiro museu público no país dotado de conceituação institucional, equipe, infra-estrutura e equipamentos de ponta para dialogar com a arte do século 21, sem esquecer a rica história acumulada desde os anos 70” (MIS São Paulo, 2008).¹⁶⁹

A gerente de acervos do MIS São Paulo Márcia Ribeiro (2011), ouvida pela pesquisa, considera positiva a nova concepção de gestão através da Organização Social, pois

¹⁶⁷ Joaquim Nagib Haickel. Advogado, poeta, contista e cronista. É secretário de esportes do Estado do Maranhão. Foi eleito deputado estadual pela primeira vez de 1982. Em 1987, foi deputado federal constituinte. Cinéfilo, é autor dos filmes Pelo Ouvido, produzido em 2008 e A Ponte. Fonte: Joaquim Nagib Haickel. Acedido a 20 de outubro, 2011 em <http://colunas.imirante.com/platb/joaquimhaickel/>.

¹⁶⁸ Organização Social é uma qualificação dada às entidades privadas sem fins lucrativos - associações, fundações ou sociedades civis - que exercem atividades de interesse público. Esse título permite que a organização receba recursos orçamentários e administre serviços, instalações e equipamentos do poder público, após ser firmado um contrato de gestão com o governo federal. Fonte: Organização Social. Acedido a 20 de maio, 2010 em http://arquivos.unama.br/nead/gol/gol.../dhc_impreso_aula07.pdf.

¹⁶⁹ Museu da Imagem e do Som de São Paulo [MIS São Paulo]. (2008). Acedido a 31 de março, 2011 em <http://mis-sp.org.br/>.

segundo eles, possibilita maior agilidade e menos burocracia para os procedimentos de compras, contratações, desenvolvimento de projetos e qualificação das ações.

4.3.3.2. Os MISes quanto ao quadro de funcionários

A ausência de profissionais qualificados é uma das questões que influenciam no funcionamento dos Museus da Imagem e do Som do Brasil. Na maioria dos museus, o quadro de funcionários se resume ao quantitativo de dois, e no máximo seis profissionais, sendo que nenhum é da área de museologia.

Em apenas três dos museus que responderam ao questionário existem profissionais museólogos ou especialistas em museologia contratados e lotados, além de historiadores, conservadores, dentre outras profissões afins. É o caso do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro que tem pelo menos um museólogo e/ou técnico especializado em cada setor – audiovisual, sonoro, iconográfico, textual, dentre outros. Mas essa realidade é nova no museu, pois até 2006, a instituição convivia com um quadro insuficiente de funcionários. Segundo a gerente de acervos, Maria Thereza Kahl Fonseca, a nova equipe começou a ser constituída a partir de 2007.

“Então, a gente conseguiu formar um quadro que ainda é muito precário para o número de acervo que a gente tem, mas que atende minimamente as nossas necessidades. Isso é um primeiro passo. E sem esse grupo de trabalhadores a gente não consegue fazer nada no Museu, a peça não se musealiza de jeito nenhum. (M. T. K. Fonseca, entrevista pessoal, fevereiro, 11, 2011).

Há casos de Museus da Imagem e do Som vinculados aos governos estaduais que tem especialista em museologia, no entanto, o profissional não está lotado no MIS e atende a mais de uma instituição museológica. Essa situação foi verificada em 76,92% dos museus pesquisados, conforme ilustrado no gráfico a seguir:



Gráfico 13. MISes que possuem em seu quadro de funcionários museólogo ou especialista.
Fonte: Pesquisa da autora.

Exemplo dessa situação foi encontrado no Museu da Imagem e do Som de Goiás: até o final de 2010, a especialista em museologia e a conservadora que coordenavam os projetos museológicos e as ações de conservação eram também responsáveis por outros cinco museus estaduais e não eram lotadas no MIS, mas sim na diretoria de patrimônio da Agência Goiana de Cultura [AGEPEL], a instituição responsável pela gestão da cultura no Estado.

Para minimizar os problemas resultantes dessa carência de pessoal e racionalizar a utilização dos recursos financeiros e instrumentais, a diretoria de patrimônio criou em 2007, o Grupo de Revitalização de Museus para desenvolver projetos e ações de preservação simultâneas nos seis museus públicos estaduais. Detalharemos um pouco mais sobre essa experiência goiana, pois evidencia a importância da ação compartilhada, aqui entendida não somente com a comunidade externa, mas com as diversas unidades vinculadas à instituição, ou seja, entre os seis museus e os seus respectivos profissionais.

De 2007 a 2010, o Grupo de Revitalização de Museus prestou assessoramento, capacitação, elaboração de projetos museológicos e intercâmbio de informações para os seis museus, sendo quatro instalados em Goiânia, Museu Pedro Ludovico, Museu Zoroastro Artiaga, Museu da Imagem e do Som e Museu de Arte Contemporânea, e dois no interior do Estado, Museu Palácio Conde dos Arcos, na cidade de Goiás e Museu Ferroviário de Pires do Rio, na cidade de Pires do Rio.

Dentre os projetos realizados, destacaram-se os de aquisição de equipamentos e de mobiliário, realizados através de edital de patrocínio do IBRAM¹⁷⁰ e os de revitalização das exposições de longa duração dos museus Pedro Ludovico e Museu Ferroviário de Pires do Rio, executados com recursos da própria AGEPEL.¹⁷¹ Os projetos abrangeram a pesquisa, a preservação e a comunicação, através de ações de higienização, acondicionamento, levantamento histórico e revitalização das exposições de longa duração.

4.2.4. Os MISes quanto à produção de acervos

Além de serem constituídos através de doações e aquisições, como nos outros museus, o grande diferencial dos Museus da Imagem e do Som é a produção de acervos

¹⁷⁰ Projetos Aquisição e Instalação de Aparelhos de Controle Ambiental e Climatização do MIS Goiás e A Modernização dos Museus Estaduais Goianos, aprovados nos Editais do IBRAM de 2005 e 2007 respectivamente e executados em 2006, 2007 e 2008.

¹⁷¹ Projetos A Revitalização da Exposição de Longa Duração do Museu Pedro Ludovico e a A Revitalização da Exposição de Longa Duração do Museu Ferroviário de Pires do Rio executados em 2010.

audiovisuais. 92,31% investem nessa área especialmente na produção e gravação de depoimentos e de manifestações históricas e artísticas do Estado.

Desse total, 38,46% realizam gravações em vídeo, mas ficam restritos a esse processo, ou seja, as informações gravadas são disponibilizadas para a consulta de forma original, sem edição. Outros 38,46% realizam a edição e finalização do material gravado, preservando o original e disponibilizando o editado para a consulta, mostras e outros eventos.

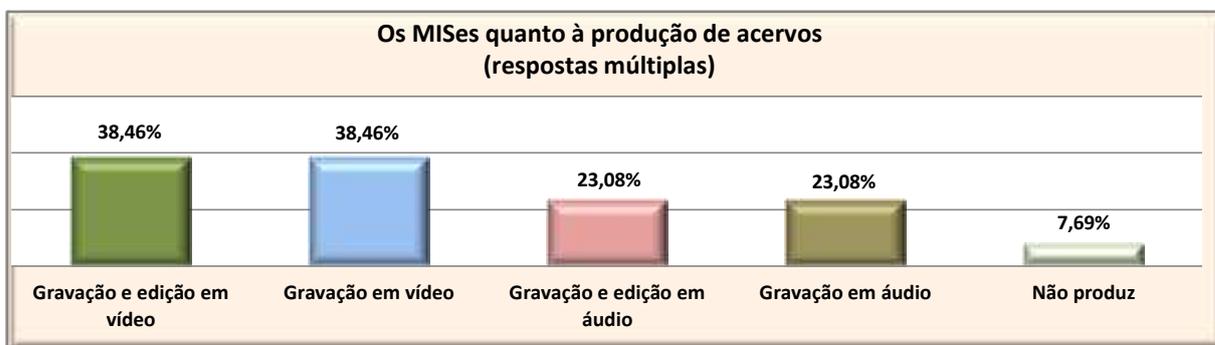


Gráfico 14. Os Mises quanto à produção de acervos. Respostas múltiplas. Fonte: Pesquisa da autora.

No caso dos museus que trabalham na edição do material gravado, 25% o fazem através dos profissionais e equipamentos dos próprios museus e 33% realizam a edição em parceria com emissoras de televisão, produtoras ou outras instituições. Portanto, o índice dos acervos videográfico e sonoro nos Mises é o mais elevado, 84,62% e se constituem em elementos decisivos de preservação do patrimônio imaterial brasileiro. O gráfico abaixo confirma a situação analisada:

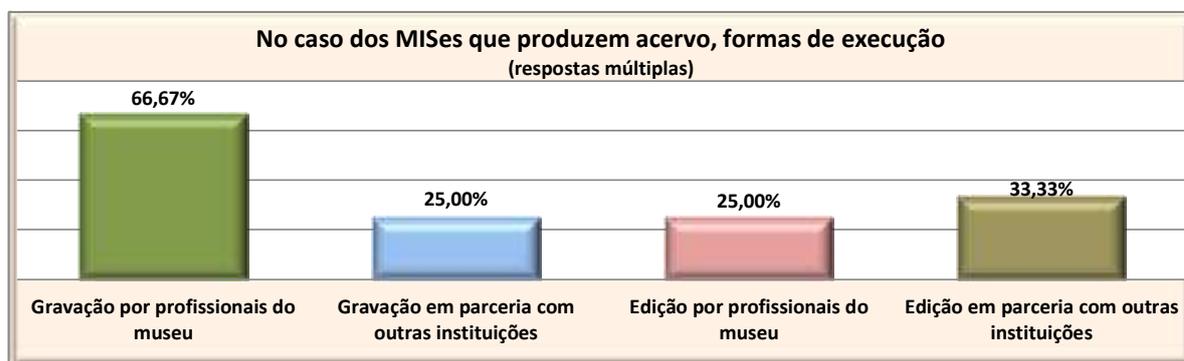


Gráfico 15. Os Mises quanto à forma de produção de acervos. Respostas múltiplas. Fonte: Pesquisa da autora.

O acervo fotográfico ocupa o segundo lugar em quantidade nos Museus da Imagem e do Som: 76,92%. As demais tipologias – tridimensional, iconográfica, bibliográfica, dentre outras -, ocorrem numa quantidade comparativamente menor em relação aos demais museus, o que confirma a especificidade dos Mises como espaços predominantemente de acervos audiovisuais.

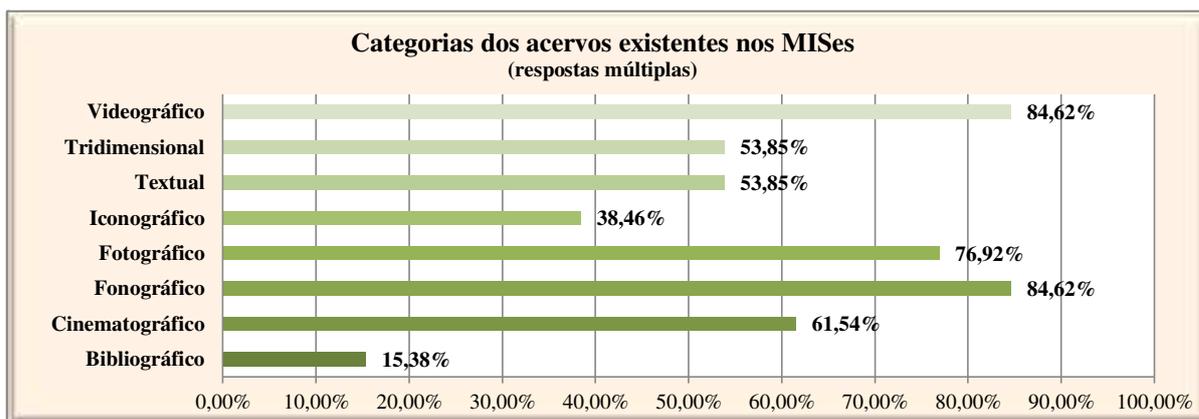


Gráfico 16. Categorias dos acervos existentes nos MISEs. Respostas múltiplas. Fonte: Pesquisa da autora.

No caso do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, além de ter sido o primeiro museu criado com as tipologias imagem e som, foi o precursor na produção de acervos, através do **Programa Depoimentos para a Posteridade** idealizado em 1966 como forma de legitimar a ação do museu no meio cultural do Rio de Janeiro.

O programa consiste na gravação de depoimentos de indivíduos ou de grupos representativos da memória da cidade, do estado do Rio de Janeiro e do país. As gravações dos primeiros depoentes, dentre eles, os compositores João da Baiana¹⁷² e Pixinguinha¹⁷³, constituíram-se em acontecimento na vida cultural da cidade e notícia no Brasil inteiro, conferindo ao MIS Rio credibilidade e notoriedade.

Além da riqueza do acervo gerado, outra característica importante do programa é o ineditismo da coleta de depoimentos. Segundo o ex-diretor do MIS Rio, Ricardo Cravo Albin, “o Museu passou de alocador de acervos para a postura vanguardista de criador de nova técnica e produtor de acervos. Esta vocação, mantida até hoje, conferiu ao museu uma identidade ímpar no cenário cultural brasileiro.” (Albin, 2000, p. 44).

O programa continua em andamento. Hoje são mais de mil depoimentos, em quatro

¹⁷² João da Baiana, nome artístico de João Machado Guedes. 1887 - 1974. Era o mais novo de uma família baiana de 12 irmãos. Na infância frequentou as rodas de samba e macumba que aconteciam clandestinamente nos terreiros cariocas. Participou de blocos carnavalescos e é tido como o introdutor do pandeiro no samba. Teve por muito tempo um emprego fixo não relacionado à música, o posto de fiscal da Marinha. A partir de 1923, passou a compor e a gravar em programas de rádio e em 1928 foi contratado como ritmista. Na década de 1950, apresentou-se nos shows do grupo da Velha Guarda, organizados por Almirante, e continuou compondo até a década de 1970. Fonte: Cliquemusic: artista: João da Baiana. Acedido a 20 de maio, 2010 em <http://cliquemusic.uol.com.br/artistas/ver/joao-da-baiana>.

¹⁷³ Alfredo da Rocha Viana Filho, conhecido como Pixinguinha. 1897 - 1973. Foi flautista, saxofonista, compositor e arranjador. É considerado um dos maiores compositores da música popular brasileira, contribuiu para que o choro encontrasse uma forma musical definitiva. Pixinguinha integrou o grupo Caxangá, com Donga e João Pernambuco. Na década de 1930 foi contratado como arranjador pela gravadora RCA Victor. Compôs Carinhoso entre 1916 e 1917, e Lamentos em 1928, dentre outras composições. Fonte: Pixinguinha. Acedido a 20 de maio, 2010 em <http://www.mpbnet.com.br/musicos/pixinguinha/index.html>.

mil horas de material gravado em áudio e vídeo, abrangendo os mais diversos segmentos da cultura carioca. Além de serem disponibilizados para consulta na sala de pesquisa do Museu, alguns depoimentos integram publicações de livros, catálogos e folhetos editados pela instituição.

O MIS Paraná, na capital Curitiba, começou com a gravação de depoimentos em fitas de áudio de pessoas da cidade, projeto que foi realizado durante mais de 30 anos. Entre 2008 e 2010, o museu realizou outro projeto intitulado **Série Depoimentos: Áudio Visual do Paraná** que resultou em uma coleção gravada em DVD com depoimentos de radialistas, de pioneiros da televisão e de artistas populares do Paraná.

A maioria dos outros MISes que foram criados posteriormente ao MIS Rio e ao MIS Paraná, também nasceram com o objetivo de produzir acervos, através de gravações de depoimentos com pessoas da comunidade.

O MIS São Paulo foi um desses museus. De 1970 até 1981, produziu acervo de registros sonoros, tornando-se, junto com o MIS Rio de Janeiro, uma das primeiras instituições museológicas do país a ter como atividade permanente a documentação através da história oral. Foram gravados depoimentos de personalidades do meio artístico, além de outros registros relacionados à memória política do país como os depoimentos de veteranos da Revolução de 1932.

Paralelo à gravação de depoimentos, o MIS São Paulo realizou até o início da década de 1980, um projeto de registro de som e imagem de caráter antropológico no Vale do Ribeira, registrando a organização social e as manifestações culturais locais, o que resultou em um acervo composto de 'slides' e negativos, rolos de fita magnética, relatórios de pesquisa e filmes curtas-metragens. Desde os meados da década de 1990, o MIS não realiza os projetos de produção de acervos de história oral.

O MIS Alagoas, no período de 2004 a 2005, produziu acervo de áudio composto por gravações realizadas no auditório do museu durante o projeto **Misa Acústico**. O projeto constituiu-se de 53 edições gravadas por músicos alagoanos de diversos estilos. Além dos arquivos do **Misa Acústico**, o acervo possui registros de áudio de mestres do folclore alagoano.

O MIS Ceará iniciou em 1980, quando foi criado, a coleta de depoimentos em áudio divididos em duas modalidades: os depoimentos de vida, abrangendo a vida e obra do entrevistado e os depoimentos de profissionais sobre temas específicos, tais como, esporte, folclore, meio ambiente, literatura, movimentos políticos e sociais. Os depoimentos foram

gravados até a década de 1990.

O MIS do Conselho Regional de Medicina da Paraíba foi criado em 2008, com a produção de entrevistas gravadas com representantes da área médica do Estado da Paraíba.

Uma das bases de formação do acervo do Museu da Imagem e do Som de Itapetininga, Estado de São Paulo, foram os depoimentos inicialmente gravados em fitas cassete e posteriormente em vídeo. Esses últimos integram o projeto **Depoimentos de Personalidades em Vídeo**, que já produziu gravações com dezenas de pessoas da cidade.

O MIS Pará nasceu, especialmente, para registrar a memória dos indivíduos que construíram a história do Estado. A idealizadora do museu, escritora Eneida de Moraes, pensava numa instituição para registrar depoimentos de personalidades da política e das artes e as manifestações culturais paraenses. Nesse sentido, desenvolveu os projetos **Depoimento e Encontro Marcado** constituídos por entrevistas de história oral, debates, palestras, festas religiosas e espetáculos de dança, música e teatro.

O Museu da Imagem e do Som do Amapá realiza o projeto **Histórias Daqui**, que consiste em gravar depoimentos de artistas e moradores de Macapá e outras cidades do Estado.

Na cidade de Araraquara, Estado de São Paulo, o Museu da Imagem e do Som iniciou em 2007, ano de sua criação, a reedição do **Projeto Memória**, que foi realizado entre 1983 e 1995, e reuniu depoimentos de personagens da cidade em fitas de áudio e de vídeo.

O MIS Campinas/SP realiza a gravação de depoimentos através do **Programa de História Oral em Vídeo** compreendendo os eixos investigativos sobre a vida e a obra de personalidades e as manifestações da memória cultural da cidade.

O acervo do Museu da Imagem e do Som de Ribeirão Preto/SP também tem sua origem na gravação de depoimentos. O projeto **Memória Oral – MIS** produz depoimentos em vídeo de personagens da cidade e disponibiliza trechos das gravações no sítio do museu na internet.

O Museu da Imagem e do Som de Santos/SP realiza o projeto **Depoimentos**, que é constituído da gravação de entrevistas em vídeo digital. Os depoimentos são gravados no estúdio do museu com a participação da comunidade.

Na cidade paulista de Taubaté, o Museu da Imagem e do Som realiza ações de preservação da memória da região do Vale do Paraíba, através da produção de registros audiovisuais de depoimentos de história oral e de manifestações sociais, religiosas, políticas e culturais da região.

Na cidade mineira de Juiz de Fora, o Museu da Imagem e do Som iniciou em 1976, o primeiro depoimento oral para a constituição do acervo. O projeto de gravação prosseguiu e na data desta pesquisa já somavam 80 depoimentos gravados com representantes da comunidade.

O Centro de Referência Audiovisual [CRAV] de Belo Horizonte/MG, embora funcione mais como uma cinemateca, com foco nos acervos cinematográficos, realiza projetos de produção de acervos importantes para a preservação da memória da cidade. Dentro dessa proposta, realizou o projeto **Memória da Religiosidade Afro-Brasileira**, voltado para gravação, catalogação e edição das principais manifestações da religiosidade mineira, e o projeto **Memória da Música Erudita**, voltado para a pesquisa, gravação, produção e edição de documentário sobre a história e as peculiaridades da música erudita na cidade de Belo Horizonte, dentre outros.

O MIS Goiás realiza ações de produção de acervos desde o ano de sua criação, em 1988. Começou com o **Projeto Memória**, que consistia na gravação de depoimentos, sem edição, de pioneiros da cidade de Goiânia e de personalidades das áreas da literatura, da educação, das artes plásticas. A partir da década de 1990, depois de quase cinco anos desativado, o MIS Goiás reiniciou a produção de acervos de história oral com o **Projeto Memória** redimensionado. Além de abranger as ações de gravação, foram instituídos os processos de roteirização, edição e finalização realizados em parceria com a emissora de televisão pública do Estado.

O projeto também foi reestruturado em três séries: as séries **Pioneiros** e **Perfil Personalidades**, que prosseguiram com a metodologia de gravações implantada em 1988 e a série **Documentários**, que introduziu a gravação e edição de imagens e sons das manifestações históricas, artísticas e culturais do Estado.

Outros Museus da Imagem e do Som também realizam ou já realizaram projetos de produção e gravação de depoimentos através da história oral. Dentre eles, estão os museus de Resende no Estado do Rio de Janeiro; Itapetininga no Estado de São Paulo; Cacoal em Rondônia; Cascavel no Paraná; e o MIS Pernambuco na capital Recife.

4.3.4.1. Os MISEs quanto à preservação dos acervos

A preocupação com os suportes que armazenam os acervos audiovisuais é um assunto tão emergente que entrou na pauta de discussões do Conselho Internacional de Museus [ICOM]. Em 2004, o Conselho formou um grupo de discussão sobre o assunto.

Nesse aspecto, Lira (2005), considera que os suportes audiovisuais são tão importantes para o registro da memória quanto os documentos escritos. No entanto, o autor lembra que a preservação desses acervos audiovisuais se tornou uma preocupação a mais para os museus, especialmente diante dos incessantes avanços tecnológicos:

“Quando os museus começaram a empreender registos sistemáticos de imaterialidades sob essas formas, os registos faziam-se principalmente em suportes analógicos (fossem as películas fotográficas ou de filme, fossem os registos em fita magnética para áudio ou vídeo). A rápida evolução tecnológica e o desenvolvimento das técnicas de registo e dos suportes digitais vieram alterar de forma significativa as preocupações e as políticas dos museus no que respeita à salvaguarda do património imaterial, tanto no que se refere a novos objectos a preservar quanto no que respeita à salvaguarda de objetos imateriais registados em suportes clássicos (com o papel, por exemplo).” (Lira, 2005, p. 11-12).

O dilema é como preservar o suporte físico. Os especialistas investem no aperfeiçoamento dos processos de tratamento das informações e alertam para providências imediatas de preservação, dentre elas a digitalização e a reformatação dos conteúdos e das mídias, pois evitam o manuseio do suporte original e preservam os dados, antes que sejam perdidos, deteriorados ou corrompidos.

Se os acervos audiovisuais dos Museus da Imagem e do Som são constituídos essencialmente de registos audiovisuais gravados em diferentes mídias, especialmente fotografias, fitas de vídeo e de áudio e mídias digitais, há uma política de preservação específica para essa área?

A criação de uma política unificada de preservação dos acervos audiovisuais foi um dos desafios assumidos pelos MISes brasileiros durante o I Fórum Brasileiro de Museus da Imagem e do Som realizado no Rio de Janeiro, em junho de 2009.

Um dos instrumentos de articulação dessa política era o portal **MIS em Rede** aprovado pelos participantes do I Fórum. O portal seria composto dos sítios desses museus, que possibilitaria o intercâmbio técnico, a capacitação, gestão e integração em rede virtual dos conteúdos de cada instituição. O propósito era a elaboração de protocolos de conduta museológica como, por exemplo, a unificação de um glossário de descritores para uso na documentação dos acervos e nos processos de informatização de bases de dados.

A rede virtual de MISes foi criada imediatamente ao término do I Fórum, no entanto, o diálogo não avançou. Quanto ao II Fórum, há uma proposta apresentada em 2009, para a realização do próximo fórum em Goiás ou em São Paulo, mas até o fechamento desta pesquisa, o local do encontro ainda havia sido definido.



Figura 7 e Figura 8. I Fórum de MISEs. Rio de Janeiro. Foto: Myreika Falcão. Fonte: Arquivo Myreika Falcão.

Essa ação compartilhada de preservação foi tema das discussões entre os representantes dos MISEs presentes nos fóruns nacionais de museus promovidos pelo DEMU e IBRAM entre 2004 e 2010. Os MISEs apresentaram também ao IBRAM, dentre outras propostas, a necessidade de ampliação das oficinas de capacitação, a definição de uma política de armazenamento de materiais com suportes de nitrato e acetato, e o incremento da política de editais de financiamento de projetos específicos para a preservação e difusão dos acervos e modernização dos espaços dessa tipologia de museus.

Os resultados práticos dessas discussões começaram a ser verificados especialmente com relação aos editais de financiamento: os MISEs que avançaram nas questões de preservação foram justamente aqueles que realizaram projetos de modernização aprovados e financiados pelo IBRAM e por outras instituições nacionais.

Analisando a higienização, a catalogação, o acondicionamento e guarda, dentre os demais aspectos que compreendem as ações de preservação, verificamos as seguintes situações: no caso da higienização, ela acontece precariamente em quase 77% dos MISEs. Ou seja, a higienização não é uma prática cotidiana, acontece eventualmente em algumas coleções e depende das condições de cada museu: onde tem projetos que possibilitam a constatação de profissionais capacitados e a compra de instrumentais, a higienização ocorre sistematicamente. Mas essa condição ideal é vivenciada somente em 20% dos MISEs, conforme demonstrado nos gráficos 17 e 18.

Além da higienização, as ações de conservação compreendem ainda a catalogação dos acervos e, nesse aspecto, os Museus da Imagem e do Som têm muito a avançar, pois somente 53% estão trabalhando com a catalogação informatizada e, mesmo assim, o processo é lento, pois envolve um trabalho minucioso e detalhado de revisão das informações descritas

em fichas manuais.

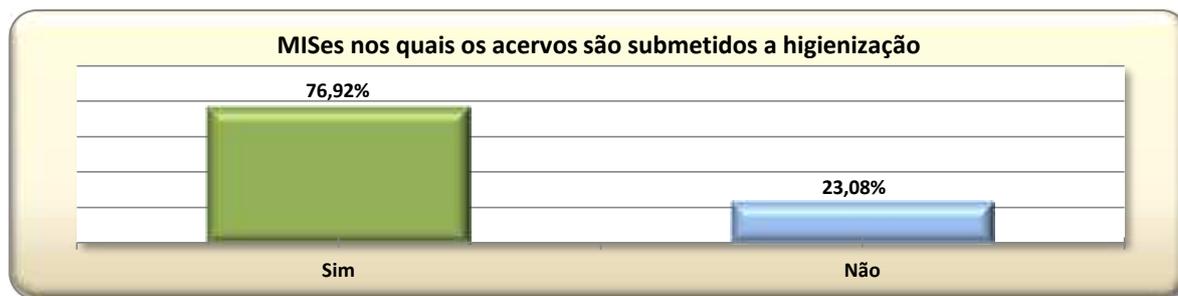


Gráfico 17. Os MISes e as ações de higienização. Fonte: Pesquisa da autora.

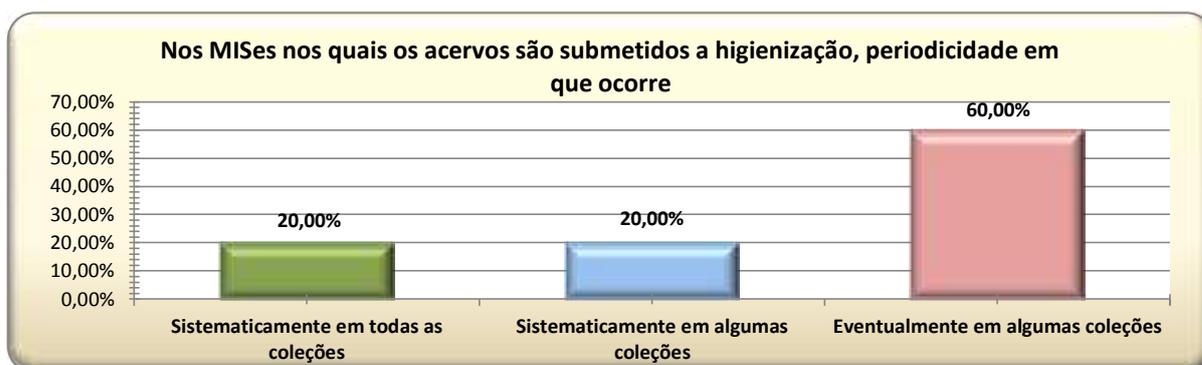


Gráfico 18. Os MISes e a periodicidade das ações de higienização. Fonte: Pesquisa da Autora.

A migração ou transposição das informações das antigas fichas para os novos modelos de formulários produzidos em banco de dados é um desafio para os museus diante do número elevado de itens dos acervos e da carência de profissionais para a documentação. Mas, alguns MISes, como os do Rio de Janeiro, São Paulo, Goiás e Santa Catarina estão investindo na organização de seus acervos, através de projetos de criação e implantação de banco de dados e de catalogação informatizada.

Enquanto os investimentos não chegam a outros museus, eles permanecem somente com os trabalhos de catalogação manual, quais sejam, o preenchimento do livro de registros – 46,15% -, seguido do arrolamento – 38,46%.

Quanto ao acondicionamento e guarda dos acervos, alguns MISes – 38,46% - avançaram e modernizaram suas reservas técnicas, através de recursos patrocinados por editais do IBRAM e de outras instituições nacionais. Os MISes do Rio de Janeiro, São Paulo, Mato Grosso do Sul e Goiás, são exemplos de instituições que, nos últimos quatro anos implementaram projetos nessa área.

Vejam, por exemplo, as coleções **Televisão e Rádio Brasil Central** do MIS Goiás, constituídas de discos e fitas magnéticas com gravações de reportagens, programas, depoimentos e imagens de fatos e manifestações históricas e culturais do Estado de Goiás,

ocorridos entre as décadas de 1970 e 1990. Se os discos e as fitas não tivessem sido submetidos aos processos de higienização, acondicionamento, catalogação e digitalização, os conteúdos gravados estariam ameaçados de desaparecimento, devido ao estado avançado de deterioração que já se encontravam.

Com dois projetos abrangendo a preservação, guarda e digitalização, realizados pelo museu no período de 2007 a 2009, através do patrocínio da Petrobras, o MIS Goiás conseguiu preservar o aspecto material – os suportes em fitas e discos - e o aspecto imaterial – os sons, depoimentos e manifestações culturais neles gravados.

Nos procedimentos de musealização realizados pelo MIS Goiás, confirmamos a afirmativa de que o material e o imaterial se complementam, ou seja, a preservação do imaterial, através da digitalização, depende da integridade física do material, através do tratamento de conservação dos suportes.

A realidade dos espaços de guarda da maioria dos Museus da Imagem e do Som é a inexistência de armários adequados, somente 38,46% dos museus possuem tais mobiliários. O acondicionamento dos acervos nas condições técnicas ideais é feito somente por 30,77% dos museus, enquanto o monitoramento de temperatura e luminosidade é efetuado em apenas 7,69%.

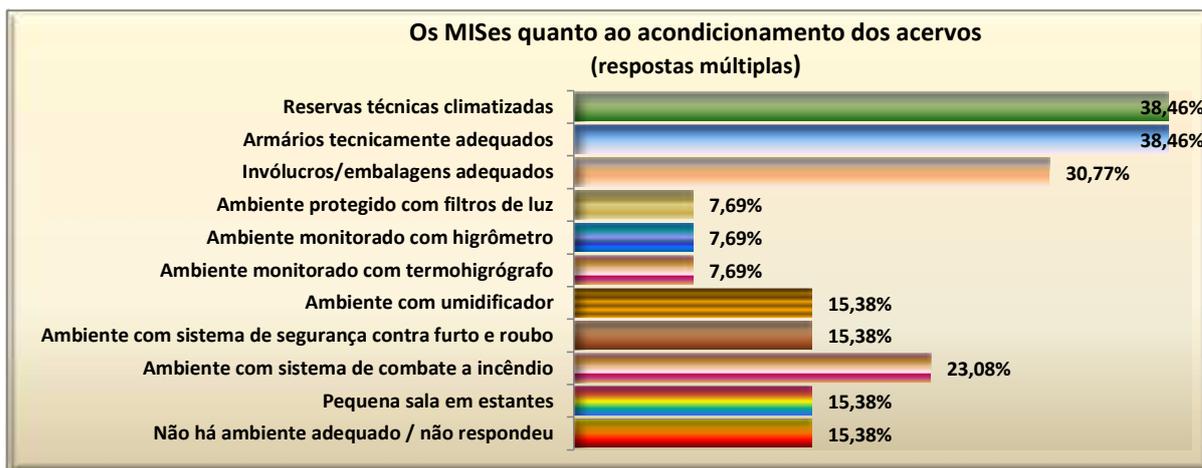


Gráfico 19. Os Mises quanto ao acondicionamento e guarda dos acervos. Fonte: Pesquisa da autora.

4.3.5. Os Mises e a comunidade: um processo em construção

Durante a etapa da pesquisa desta tese recolhemos depoimentos de visitantes dos Mises de Goiás e do Rio de Janeiro considerando esses museus monótonos e desinteressantes. No MIS Rio, uma turista de Cuiabá/Mato Grosso fez o seguinte desabafo depois de sua visita ao museu:

“Foi uma dificuldade chegar até aqui. O Museu não tem estacionamento, o acesso é difícil, fiquei perdida procurando o portão de entrada, e, finalmente, quando consegui entrar, não encontro nada de interessante. Pensei que tivesse peças e objetos diferentes, mas só vejo esses poucos instrumentos musicais. A recepcionista me informou que o Museu tem gravações importantes da música popular brasileira, partituras para pesquisa, mas não era esse o meu interesse.” (trecho do depoimento da turista na sede do MIS Rio na Praça XV, Rio de Janeiro 2010, maio 7).

No MIS Goiás, o comentário de uma visitante não foi diferente. Estimulada pelas notícias sobre as atividades do MIS para a Semana Nacional de Museus, ela procurou a instituição no dia 17 de maio de 2010. Depois de percorrer os espaços, acompanhada da funcionária do museu, perguntou intrigada: “Mas afinal onde está o tal Museu da Imagem e do Som?” (trecho de depoimento coletado e transcrito na sede do MIS Goiás na Praça Cívica, Goiânia, 2010, maio 17).

A estranheza e a decepção das duas visitantes representam bem o sentimento de dezenas de outros que procuram os MISes do Brasil diariamente. E conduzem a uma certeza: a necessidade de promover ajustes especialmente na relação desses museus com a comunidade.

Outro exemplo que nos leva à certeza de que o diálogo nos MISes ainda precisa ser melhorado, aconteceu no Museu da Imagem e do Som de São Paulo em agosto de 2008, durante o evento de reinauguração do museu. O acontecimento que vamos comentar foi noticiado no blog do jornalista Maurício Stycer¹⁷⁴ e comentado por ele um ano depois. Não é um fato novo, mas consideramos que é ilustrativo para a reflexão museu-comunidade.

A notícia de Stycer em 2009, comentava uma matéria publicada no Jornal Folha de São Paulo sobre o “fracasso” do Museu da Imagem e do Som de atrair público para suas exposições após um ano de sua reinauguração. O jornalista citava a média mensal de visitantes, orçamento anual, fazia comparações que evidenciavam a baixa frequência de público. E nesse momento, sugeria “uma pista para as dificuldades de público”, lembrando o problema que aconteceu no ano de 2008, durante a visita do governador de São Paulo ao espaço de exposição.

“Um pequeno problema ocorreu diante de “Espelho”, obra dos artistas Rejane Cantoni e Leonardo Crescenti. Serra parou, se

¹⁷⁴Maurício Stycer. É carioca, mora há 22 anos em São Paulo. É repórter especial do iG. Jornalista desde 1986, começou no Jornal do Brasil, passou pelo Jornal Estado de São Paulo, trabalhou dez anos na Folha de São Paulo, onde foi editor, repórter especial e correspondente internacional. Foi redator-chefe da CartaCapital e diretor editorial da Glamorama Editora. Fonte: O fracasso anunciado do Museu da Imagem e do Som|Maurício Stycer. Acedido a 30 de setembro de 2010 em <http://colunistas.ig.com.br/mauriciostycer/2009/08/06/o-fracasso-anunciado-do-museu-da-imagem-e-do-som/>.

aproximou, olhou, andou de lado, andou pra trás, voltou – e não entendeu. (...) A diretora começou a falar, gaguejou e pediu ajuda a uma assistente (...) Até que a autora da obra chegou e esclareceu que “Espelho” é um espelho acrescido de um dispositivo que o altera à medida que as pessoas se aproximam ou afastam dele, provocando distorções na percepção que temos de nós mesmos.” (Stycer, 2009, para. 5).

Significativos foram os comentários postados no blog sobre a matéria: uns concordaram com as dúvidas do governador e sugeriram que os problemas estão na inacessibilidade do museu para o grande público, no excesso de “modernidade, que você não sabe nem por onde entrar”. Outro internauta criticou a exposição considerando-a “muito cabeça (...) portanto, elitista demais (...)”. Outro discordou que a arte fosse elitista e analisou que o que falta é o público se acostumar a frequentar exposições e se habituar “a criar paralelos entre a arte e nossa própria vida”.

Os comentários prosseguiram com sugestões para que o MIS São Paulo fizesse palestras dirigidas para as escolas, de forma que os alunos pudessem aprender sobre as “obras de caráter audiovisual”. E finalmente um último comentário que se converge para o mesmo ponto de interrogação daquela intrigada visitante do MIS Goiás: “um museu que se propõe a cultivar/expor/divulgar a “imagem e o som”? O que isso quer dizer?”.

Diante de tantos questionamentos e tantas sugestões, arriscamos dizer que todas as alternativas estão corretas, copiando a frase tão comumente utilizada nos questionários de múltipla escolha. É verdade que o museu é elitista e inacessível para o grande público; que há exposições com excesso de tecnologia; que o público não está habituado a frequentar museu e que o museu precisa ser mais divulgado.

O reconhecimento dessas ‘verdades’ não é novidade para o mundo dos museus e da museologia, mas torna-se mais visível a partir do momento que nos aprofundamos na análise dessas instituições. E foi o que fizemos.

Iniciamos esta reflexão com um dado sobre um dos aspectos do processo de comunicação constatado na pesquisa realizada nos Museus da Imagem e do Som do Brasil: os 44 MISes utilizam os recursos da internet para se comunicar virtualmente, mas são poucos – 15,38% - que mantêm programas com vínculos diretos e pessoais com a comunidade. Outros 15,38% não têm nenhuma forma de ação nesse sentido.

Quanto às ações expositivas, verificou-se que esses museus quase não investem em projetos de exposição de longa duração envolvendo recortes temáticos de seus acervos – apenas 30,77%. Em alguns MISes, como é o caso do Museu da Imagem e do Som de Alagoas localizado na capital Maceió, rádios, vitrolas, televisores, telefones, computadores e outros

equipamentos de som e imagem, alguns necessitando de restauro, permanecem expostos por longos períodos em vitrines, sem legenda ou qualquer proposta de contextualização ou revitalização. Em outros MISEs, as exposições de longa duração se resumem a poucos objetos tridimensionais dispostos aleatoriamente nos espaços expositivos.

As exposições que mais merecem atenção dos MISEs são as exposições temporárias produzidas com recortes de coleções do próprio museu em parceria com outras instituições ou com o apoio da comunidade. No entanto, a grande maioria das exposições temporárias dos MISEs acontece com acervos não pertencentes a eles e promovidas, quase sempre, por artistas e produtores de outras instituições públicas ou particulares. Nesse caso, estão incluídos 69,23% dos MISEs.

Identificamos também na pesquisa, que um dos pontos fortes de interação dos MISEs com a comunidade são os projetos de produção de acervos especialmente os acervos de história oral. 76,92% investem nesse processo. Os projetos envolvem números representativos de pessoas da comunidade, que participam desde o momento da definição dos nomes de pioneiros ou personagens escolhidos para prestarem depoimento até o momento das gravações, que em geral são realizadas em auditórios ou locais abertos ao público.

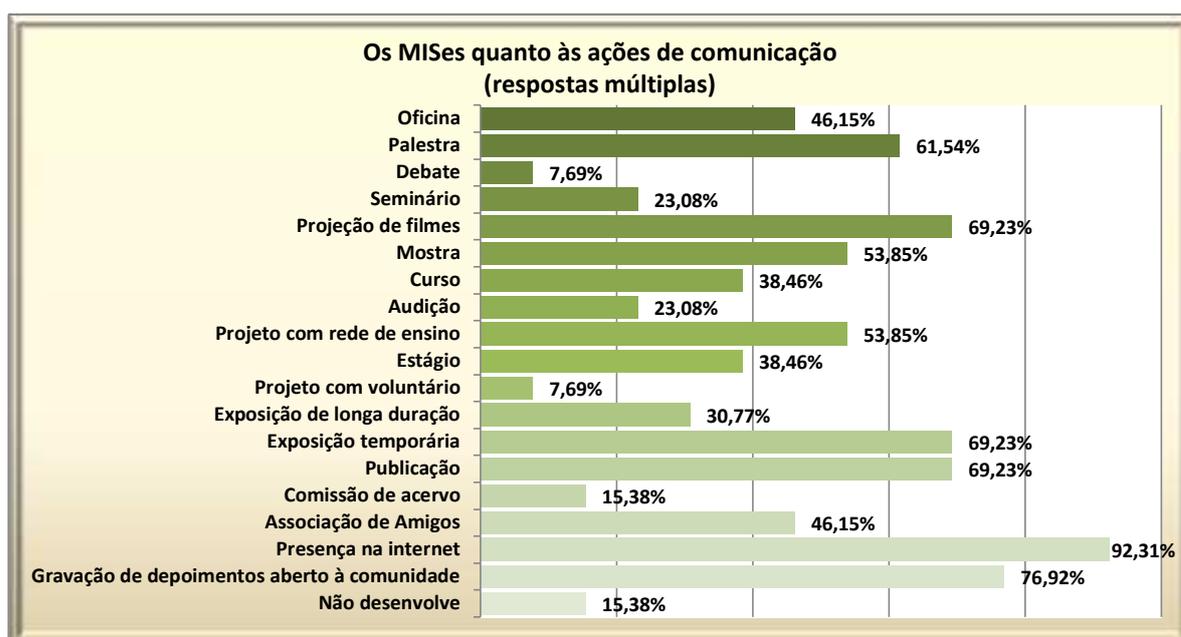


Gráfico 20. Os MISEs quanto às ações de comunicação. Respostas múltiplas. Fonte: Pesquisa da autora

Ainda tratando da relação museu-comunidade, abordamos na pesquisa como os MISEs realizam o atendimento a pesquisadores. Embora os índices não ultrapassem à média de 100 atendimentos mensais, em 53,85% das instituições, as consultas aos acervos e as visitas guiadas são ações sistemáticas, seja através de consulta às imagens e sons nos bancos

de dados informatizados e acessíveis nos computadores dos museus, seja através do manuseio direto do pesquisador, seja através do atendimento monitorado.

As oficinas também acontecem em 61,54% dos Museus da Imagem e do Som. Desde 2004, com a instituição da Política Nacional de Museus houve um investimento expressivo nas ações de capacitação, e as oficinas se multiplicaram nos MISEs do Brasil. Através da parceria com os museus cadastrados, o IBRAM se responsabiliza pelo envio dos ministrantes e os museus cuidam do envolvimento dos profissionais e da infraestrutura local.

Paralelamente, os MISEs também realizam suas atividades de capacitação integrando a comunidade em torno de assuntos de interesse até mesmo doméstico e familiar, mas de grande alcance preservacionista. Um exemplo dessas atividades foram as oficinas ministradas pelo MIS Goiás entre 2008-2010. Elas orientaram a comunidade sobre cuidados básicos de conservação de fotografias e álbuns fotográficos, que geralmente permanecem guardados em invólucros inadequados nos cantos ou nos depósitos das casas.



Figura 9. Visita de estudantes ao MIS Goiás. Fonte: Acervo MIS Goiás.



Figura 10. Oficina de fotografia realizada no MIS Goiás. Fonte: Acervo MIS Goiás.

No caso do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, que funciona em duas sedes, o atendimento ao pesquisador é realizado desde 2008, tanto na sede da Praça XV como na sede da Lapa. Apesar de abrigar grande parte das coleções, a sede da Lapa funcionava essencialmente como espaço administrativo, de guarda e conservação dos acervos. Há três anos, foi criada uma sala para atendimento, com terminais de computadores para acesso aos itens digitalizados e aos documentos textuais.

O MIS Rio não investe em exposições. O espaço expositivo é reduzido nas duas sedes e se resume a vitrolas, reproduções fotográficas e a outros objetos tridimensionais, tais

como, o piano do compositor Ernesto Nazareth¹⁷⁵ e o violão de Jacob do Bandolim¹⁷⁶ instalados na recepção dos prédios da Lapa e da Praça XV. É na sede da Praça XV onde o MIS Rio realiza a sua ação mais efetiva ação de comunicação com a comunidade: as gravações mensais do **Programa Depoimentos para Posteridade**.



Figura 11 e Figura 12. Sala de recepção do MIS Rio de Janeiro: Sede Praça XV, acima, e sede Lapa, abaixo. Fotos: Paulo Mendonça. Fonte: Arquivo da autora.



¹⁷⁵ Ernesto Júlio Nazareth. 1863 - 1934. Aos 14 anos, compôs no piano, a sua primeira música. Em 1886, fez sua primeira apresentação em público no Club Rossini, em São Cristóvão, no Rio de Janeiro. Trabalhou como pianista da sala de espera do cinema Odeon e na Casa Carlos Gomes; se apresentou em diversas cidades do Brasil. Uma das primeiras composições que classificou como 'choro' é a Apanhei-te Cavaquinho. Os abalos que sofreu com as mortes da filha e da esposa contribuíram para a deterioração de seu estado mental. Foi internado na clínica psiquiátrica em 1933. No dia 1º de fevereiro de 1934, Nazareth fugiu da clínica e se perdeu nas matas de Jacarepaguá. Três dias depois foi encontrado morto. Fonte: Ernesto Nazareth-Biografia. Acedido a 26 de outubro, 2011 em <http://educacao.uol.com.br/biografias/ernesto-nazareth.jhtm>.

¹⁷⁶ Jacob Pick Bittencourt. 1918 - 1969. Conhecido como Jacob do Bandolim. Ganhou seu primeiro bandolim na adolescência e, apesar de ter tocado em diversos conjuntos instrumentais, nunca se profissionalizou, tendo sempre outros empregos não relacionados à música. Considerado um dos mais puros solistas da Música Popular Brasileira, é autor de chorinhos clássicos como Remelexo, Doce de coco, Treme-treme e Bole-bole. A coleção Jacob do Bandolim foi comprada pela Companhia Sousa Cruz e doada ao Museu da Imagem e do Som dório de Janeiro em 1974. É composta de 6.979 documentos textuais, entre partituras, 'scripts' e correspondência pessoal; 1.094 discos; 531 fotografias; 17 itens tridimensionais, entre os quais sua máquina de escrever e sua indumentária de casamento; além de livros, catálogos, revistas e centenas de recortes de jornais. Fonte: MIS|Museu da Imagem e do Som. Acedido a 20 de maio, 2010 em http://www.mis.rj.gov.br/acervo_al.asp.

Apesar de possuir um dos maiores acervos audiovisuais do país sobre a história da música, do rádio, da evolução urbana da cidade do Rio de Janeiro, as ações de comunicação são precárias. O museu passa por processo de reestruturação, catalogação informatizada e digitalização de seus acervos na perspectiva de mudança para a nova sede em fase de construção no tradicional bairro de Copacabana. O projeto do Novo MIS, seus objetivos e alcances integram o capítulo 5 desta tese.

A comunicação virtual, através dos sítios eletrônicos – portais, ‘blogs’, dentre outros - e as redes sociais de relacionamento na internet – ‘facebook’, ‘orkut’, ‘twitter’, dentre outros, atualmente estão entre os instrumentos de comunicação mais utilizados pelos Museus da Imagem e do Som.

Embora somente 13 MISes mantenham sítios institucionais próprios elaborados com o objetivo de divulgar os objetivos e ações da instituição, todas as 44 instituições pesquisadas possuem alguma forma de comunicação virtual, seja em página incluída nos sítios das prefeituras e secretarias municipais e estaduais de cultura, seja em redes de relacionamento.

Alguns têm sítios estruturados, ilustrados com imagens, figuras e gráficos e disponibilizam opções de pesquisa e outros recursos sonoros e audiovisuais como os sítios dos MISes de São Paulo, Rio de Janeiro, Itapetininga, Santos, Franca e Paraná. Outros são interativos e investem na produção de acervos pela internet, através de projetos que estimulam a participação da comunidade como é o caso do sítio do Museu da Imagem e do Som de Franca no Estado de São Paulo.

O MIS Franca tem dois projetos nessa linha de comunicação e produção de acervos. O primeiro é o projeto **Minha Biografia**, no qual o morador da cidade faz o cadastro no sítio do museu com dados e contatos pessoais, escreve sua história de vida e encaminha via internet. A equipe do museu analisa a história e disponibiliza, ou não, a biografia cadastrada. Outro projeto denominado **Minha História** consiste na gravação e transcrição de depoimentos de história oral e divulgação das transcrições pela internet.

O MIS de Itapetininga/SP, não só possui sítio eletrônico, como também disponibiliza pela internet o áudio dos depoimentos gravados – o pesquisador entra na página do programa **Depoimentos Gravados** e acessa o áudio do depoimento selecionado.

Nesse universo tecnológico, a criatividade é um dos recursos para garantir a eficácia da comunicação e da interatividade. E alguns MISes inovaram em opções para os pesquisadores. No Museu da Imagem e do Som de São Paulo, o discurso contemporâneo de programas e ações de comunicação apresentado no sítio e nas publicações do museu está

também evidente no ‘design’ das estações de trabalho, nos estúdios de som, nos laboratórios, nas reservas técnicas e nos projetos museográficos arrojados das exposições temporárias que fazem parte da movimentada agenda do museu.

Ao contrário dos MISEs que enfrentam problemas com relação ao espaço físico, o MIS São Paulo está instalado desde 1975, em edificação moderna, ampla, com salas para exposições temporárias, auditório, e a reserva técnica, que foi reformada e modernizada em 2010 com climatização, mobiliário e equipamentos adequados, conforme registrado nas figuras abaixo:



Figura 13, Figura 14, Figura 15, Figura 16, Figura17, Figura 18. Espaços expositivos e salas de consulta do MIS São Paulo. Fotos: Natália Quinta. Fonte: Arquivo da autora.

Mas o que se constata no MIS São Paulo é que a riqueza dos acervos não está bem representada. O espaço reservado às ações de comunicação dos acervos se resume ao programa **Acervo Vivo**, que consiste em mostras programadas, com recortes das coleções selecionados por curadores convidados. Outro espaço é a midiateca, instalada no térreo e destinada ao atendimento do Centro de Memória e Informação do MIS São Paulo [CEMIS] setor responsável pelas ações de pesquisa e preservação do acervo do Museu. Na Midiateca, estão disponibilizados para a consulta alguns itens das coleções que compõem os acervos.

O CEMIS desenvolve desde 2008, um projeto de documentação que inclui o inventário e a catalogação em banco de dados informatizado dos mais de 200 mil itens do acervo. A previsão é que até 2012, os acervos estejam organizados e disponíveis para consulta digital e para a realização de exposições de longa duração e de ações educativas.

Dentre as coleções significativas do MIS São Paulo, estão os depoimentos de história oral realizados nas duas primeiras décadas de existência do museu, além de gravações de entrevistas, debates, palestras, apresentações musicais, recitais, coleções de filmes, vídeos, fotografias, discos de vinil, áudios, cartazes, equipamentos e coleções em novas mídias.

As ações de comunicação do MIS Cascavel no Estado do Paraná, envolvem a participação dos pioneiros nas atividades do museu, tais como, nos trabalhos de identificação das imagens do acervo fotográfico e na gravação de entrevistas. Os pioneiros são cadastrados pelo MIS e agem como parceiros da instituição desde que ela foi criada, em 1988.

No Museu da Imagem e do Som do Amapá, o destaque é o projeto **Clube de Cinema do MIS**, que acontece quinzenalmente em parceria com o Serviço Social do Comércio [SESC/AP] e consiste na exibição de filmes seguida de debates. Essa ação visa estimular o estudo e a profissionalização dos produtores independentes do Estado.

O Museu da Imagem e do Som de Campinas/SP é um dos MISes que tem mais projetos de ação educativa e de comunicação. Além das duas exposições de longa duração e de salas para a realização de exposições temporárias, destacam-se as seguintes ações: o **Circuito MIS de Cinema**, que promove anualmente exposições e debates de filmes selecionados de forma compartilhada entre o público e os organizadores; as ações de formação de professores, através do curso **Pedagogia da Imagem**, promovido em parceria com o Centro de Formação do Magistério, e também do projeto de produção e comunicação científica **Pedagogia da Imagem**, constituído de seminários regionais e nacionais para divulgar divulgando as pesquisas realizadas nessa área; o projeto **Gestão Comunicativa em Espaços Educativos**, que promove orientação para a utilização dos recursos audiovisuais nas

escolas e centros comunitários; além de ações de inclusão social, através da exibição de filmes seguidos de debates.

A ação de comunicação do MIS Santos/SP abrange quatro projetos: o **Cinema no MISS**, com programação temática e mensal; a **Sessão Retrô** com a programação voltada para clássicos da filmografia mundial, exibidos em película; o **Ópera no MISS** com apresentação de filmes dessa temática musical; e a **Música no MISS** com projeções em multimídia a partir da concepção do cinema mudo. O museu possui um sítio na internet bem estruturado com imagens de itens das coleções e disponibilidade de acesso aos títulos do acervo.

Dentre as ações de comunicação desenvolvidas, o MIS Ceará destacou o programa de exposições itinerantes constituído de cópias de fotografias do acervo do museu. Outra ação de comunicação é o **MISTuras Culturais**, que acontece no dia 18 de cada mês com palestras, mesas redondas, contação de histórias, sessões de cinema, shows musicais, roda de poesia, intervenções de artistas plásticos, mostras multimídias, apresentações folclóricas, dentre outros.

O MIS Mato Grosso do Sul implantou em 2006 os seguintes projetos de ação comunicativa: **Amplificadores de Cultura** com a proposição de cursos, seminários e ‘workshops’; **Cultura em Situação**, série de palestras, em parceria com o Mestrado Estudos de Linguagens da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul; **Cinema no Museu** com projeção de filmes seguidos de debates e **Os Sons do Museu** com apresentações de música de câmara.

De 2008 a 2010, com a inauguração dos espaços expositivos e de atendimento multimídia, o MIS Goiás realizou mostras de vídeo, oficinas, seminários, exposições temporárias e promoveu sistematicamente o atendimento individualizado ou a pequenos grupos no banco de dados informatizado. Em 2008, o museu passou a contar também com sistema próprio de comunicação virtual, o sítio institucional na internet, criado através de projeto patrocinado pela Petrobras.

4.3.5.1. Os MISEs e as redes de ensino

Quanto às ações de comunicação envolvendo as redes de ensino, a pesquisa quantitativa nos apresenta uma contradição: mais da metade dos MISEs afirmam que realizam ações sistemáticas com a rede de ensino. A afirmativa corresponde a 53,85% dos que responderam ao questionário da pesquisa, conforme apresentado no gráfico a seguir:

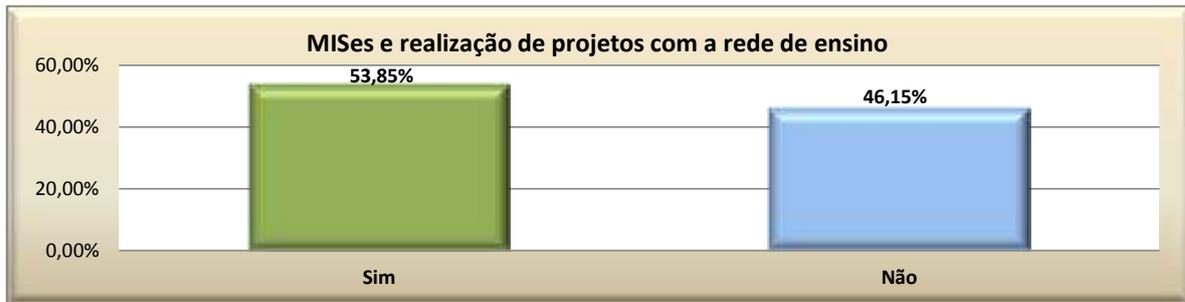


Gráfico 21. Os MISes quanto à realização de projetos com a rede de ensino. Fonte: Pesquisa da autora.

Mas, em outra pergunta sobre a existência de projetos pedagógicos, 76,92% dos museus reconhecem que não tem projetos nesse sentido em andamento. Vejamos o gráfico:

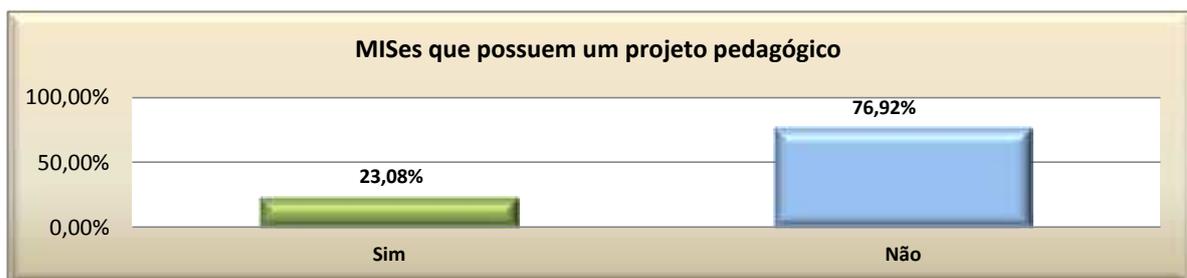


Gráfico 22. Os MISes que possuem projeto pedagógico. Fonte: Pesquisa da autora.

Quando o assunto é a ação educativa, a metade, 53,85% dos museus, também respondeu que não tem essas ações sistematizadas e nos museus onde as ações existem, elas não são avaliadas.

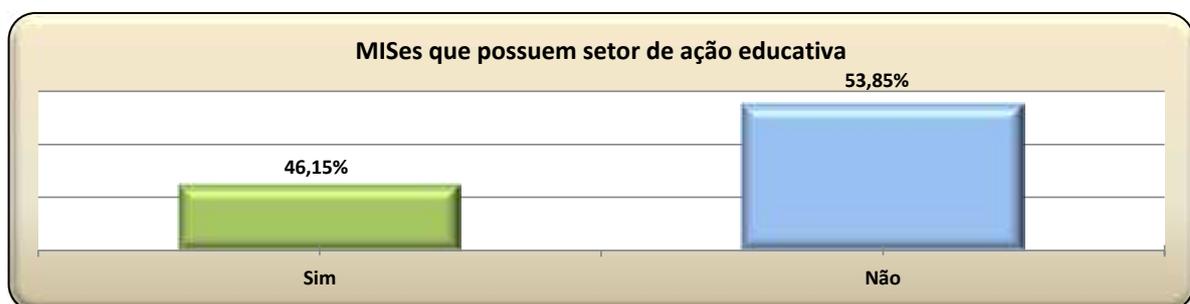


Gráfico 23. Os MISes quanto à ação educativa. Fonte: Pesquisa da autora.

Os números indicam, portanto, ações pontuais e dispersas, tais como: visitas guiadas em salas de exposição acontecem em 85,71%; visitas de estudo programadas por escolas e professores também acontecem em 57,14% dos museus pesquisados. O mesmo percentual de museus realiza eventos em datas comemorativas movimentando os espaços não somente no dia do evento, mas geralmente nos dias anteriores e posteriores. Mas, é muito pequeno o número de museus que realizam projetos para e com as escolas, apenas 28,57%, como está demonstrado

no gráfico abaixo.



Gráfico 24. Atividades declaradas pelos MISEs que realizam projetos com a rede de ensino.
Fonte: Pesquisa da autora.

A pesquisa quantitativa indicou também que a participação da comunidade nos projetos e decisões dos museus é inexpressiva. Vejamos, por exemplo, no caso das associações de amigos: apenas 46,15% dos MISEs possuem associação de amigos.

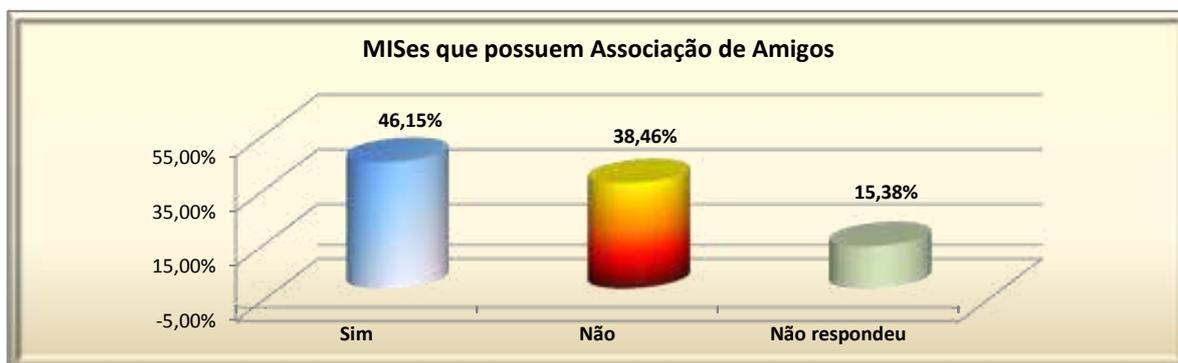


Gráfico 25. Os MISEs quanto à Associação de Amigos. Fonte: Pesquisa da autora.

Quanto às comissões de acervos, a situação não é diferente: apenas 15,38% dos museus pesquisados possuem esse mecanismo de interação com a comunidade. A falta de participação de representantes dos diversos segmentos gera situações de conflito na tomada de decisões. Nos museus onde os profissionais compartilham questões como o que fazer com a entrada indiscriminada de acervos, onde buscar recursos e para quais fins serão destinados, as soluções são, na maioria das vezes, positivas, mais técnicas e menos políticas, mais duradoras e menos imediatistas.

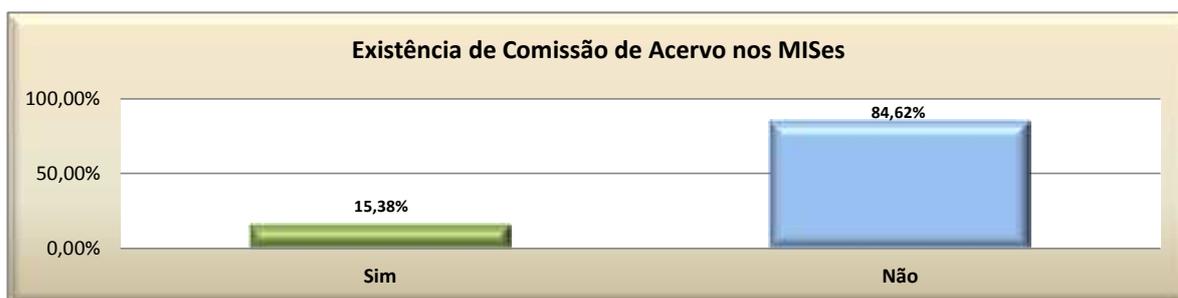


Gráfico 26. Os MISEs quanto à Comissão de Acervos. Fonte: Pesquisa da autora.

As associações de amigos e as comissões de acervo são duas formas importantes de fortalecimento da instituição na hora da tomada de decisões, da obtenção de recursos e da legitimação de suas ações.

Nesse sentido, vejamos a experiência colocada em prática no Museu da Imagem e do Som de Goiás: a necessidade do apoio e do respaldo da comunidade na seleção do que preservar levou o MIS Goiás a criar em 2008, a **Comissão de Acervo** integrada pelos técnicos e pelo diretor do museu e por profissionais convidados das diversas áreas do conhecimento.

A questão da doação de coleções já era preocupação dos profissionais do MIS Goiás desde quando ele foi reaberto, em 1997. Além dos problemas da falta de espaço físico, o museu vinha se deparando com o aumento crescente das doações - discos, fitas, fotografias, livros - que chegavam indiscriminadamente sem qualquer critério de seleção.

Em três anos de existência, a comissão solucionou problemas que se prolongavam há anos, como a definição de critérios de recebimento de doações e o destino de coleções que se encontram com pendências de regularização. A Comissão de Acervo do MIS Goiás nos revela também a importância do entendimento de que a relação museu-comunidade é, como definiu M. C. T. M. Santos (2000), um processo e, como tal, em permanente transformação:

“Não há receitas prontas para o desenvolvimento de projetos com a comunidade, mesmo porque as nossas concepções de museu e de Museologia são o resultado de um processo, em permanente construção e reconstrução. Entretanto, considero que a iniciativa e a participação, embasadas em nossas concepções de museu e Museologia, serão a mola mestra para o desenvolvimento da ação e da reflexão, essenciais, no sentido de transformar a realidade.”
(M. C. T. M. Santos, 2000, p.15).

Neste contexto, ao invés de a comunidade ser colocada como recebedora do conhecimento, é considerada como parceira do museu e os resultados, na maioria das vezes, são estimulantes para os dois lados.

O Museu da Imagem e do Som de Goiás também está entre os 46,15% dos MISEs pesquisados que possuem associação de amigos. A Associação de Amigos do Museu da Imagem e do Som de Goiás [AMISGO] foi criada em 2006 por jornalistas, escritores, fotógrafos, historiadores e pesquisadores para apoiar e dar suporte às realizações do museu.

De 2006 a 2010, a AMISGO viabilizou projetos museológicos de pesquisa, preservação e comunicação, que beneficiaram não somente o MIS Goiás como as outras instituições museológicas do Estado. A parceria AMISGO/MIS/AGEPEL possibilitou a realização de oficinas e palestras que envolveram representantes de museus estaduais, municipais, federais e privados. A AMISGO também foi parceira no mapeamento e o

cadastramento das instituições museológicas goianas, trabalho inédito promovido em 2006, pelo Ministério da Cultura, através do Departamento de Museus do IPHAN.

4.3.5.2. A experiência do MIS Rio de Janeiro

Ainda sobre as experiências da relação museu-comunidade, é interessante retornarmos ao passado e observar que esse novo olhar museológico – pluridisciplinar e participativo – exercitado nas instituições brasileiras a partir da década de 1980, havia sido o olhar inspirador das ações do primeiro Museu da Imagem e do Som do Brasil, o MIS Rio de Janeiro. Na década de 1960, enquanto a maioria dos museus tradicionais ainda estava inerte às mudanças, o Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro já nascia com os princípios de interação com a comunidade.

Além de provocar um impacto no universo museológico pela sua proposta inédita de tipologia de acervo - era o primeiro museu do Brasil criado para preservar o patrimônio imaterial registrado em suportes audiovisuais -, o MIS Rio ousava levar para dentro dos seus espaços toda uma geração de homens e mulheres de diferentes ‘tribos’ e diferentes linguagens, transformando-o num dos únicos espaços democráticos de reflexão e de mobilização política e cultural do Rio de Janeiro entre os anos de 1960 e 1970, marcados pelo Regime Militar.

Naquele período, a representação da comunidade nas ações do MIS Rio era exercitada através de sete conselhos criados juntamente com o museu: os conselhos de música popular, música erudita, artes plásticas, esporte, teatro, cinema e literatura. Cada conselho era composto de 25 membros responsáveis pelo assessoramento ao processo de constituição do acervo e pela proposição de ações educativas e de comunicação, tais como, cursos, mostras de cinema, shows e outros eventos.

As participações mais importantes dos membros dos conselhos se deram nas produções e gravações do **Programa Depoimentos para a Posteridade** criado em 1965 e em andamento até hoje. Nos 46 anos de existência do MIS Rio foram gravados mais de 1000 depoimentos de história oral dos mais diferentes saberes e fazeres artísticos e culturais da história e da memória da cidade do Rio de Janeiro.



Figura 19 e Figura 20. Seminário Memória MIS 30 Anos. Depoimento Hermínio Belo de Carvalho, ex-conselheiro de Música Popular Brasileira. Rio de Janeiro: Auditório MIS Rio de Janeiro, 1995, 12 de setembro. Fonte: Acervo MIS Rio de Janeiro.



Os conselhos eram conhecidos e respeitados também pela influência que exerciam na cultura carioca. O Conselho de Música Popular Brasileira, o mais atuante dos sete conselhos, era o responsável pela realização de dois dos maiores eventos promovidos pelo MIS Rio: os prêmios **Golfinho de Ouro** e **Estácio de Sá**, realizados anualmente.

Desativados pelo Regime Militar no final da década de 1970, a retomada dos conselhos chegou a fazer parte do plano de muitos gestores que passaram pelo museu no decorrer de sua trajetória. Algumas tentativas prevaleceram por curtos períodos e outras nem saíram do papel.

Conselho de Cinema pronto para dizer ao Museu da Imagem o que deve arquivar

Com apenas um dos seus 40 integrantes, foi instalado ontem, no Museu da Imagem e do Som, o Conselho Superior de Cultura Cinematográfica, reunindo críticos e estudiosos de cinema que terão a incumbência de informar ao Museu o que deve ser arquivado para a posteridade.

A sessão inaugural, presidida pelo Secretário de Turismo, Sr. Carlos de Laet, serviu para que o Presidente do Conselho e Diretor do Museu, Sr. Ricardo Cravo Albin, expusesse as suas finalidades, que serão, entre outras, as de promover festivais e organizar cursos e campanhas em favor do cinema nacional.

UMA IDEIA ANTIGA

Nos mesmos moldes do Conselho Superior de Música Popular, o de cinema vinha sendo acalentado há 10 meses e, segundo seu idealizador, o Sr. Ricardo Cravo Albin, só foi estruturado após a comprovação do fortalecimento do primeiro.

Em reuniões mensais, possivelmente nas primeiras sextas-feiras de cada mês, os 40 membros do Conselho informarão ao Museu da Imagem e do Som o que deve ser aproveitado para seus arquivos, que conterão fotografias e depoimentos, em fitas magnéticas, dos pioneiros do cinema nacional.

— O depoimento de Humberto Mauro foi o balão de ensaio para a criação do Conselho — lembrou o Sr. Ricardo Cravo Albin.

O Conselho, constituído de críticos e de pessoas ligadas à cultura cinematográfica, terá dois cineastas: Gláuber Rocha, representando o cinema novo, e Humberto Mauro, o cinema clássico.

Como os convites foram feitos à última hora, apenas Miriam Alencar, Alberto Shatowski, Elf Azeredo, Luís Alípio de Barros, Geraldo Santos Pe-

reira, Sérgio Augusto, Ademar Gonzaga e Davi Neves estiveram presentes à solenidade de instalação.

O CONSELHO

Com reunião marcada para a sexta-feira da próxima semana, o Conselho Superior de Cultura Cinematográfica é constituído dos seguintes membros: Miriam Alencar, Elf Azeredo, Maurício Gomes Leite, José Carlos Avelar, Wilson Cunha, Antônio Moniz Viana, Salviano Cavalcanti de Paiva, José Lino Grunewald, Ronald Monteiro, George Gurjon, Alex Viany, Tati de Moraes, Luís Alípio de Barros, José Wolf, Geraldo Santos Pereira, Fernando Ferreira, Pedro Lima, Sérgio Augusto, Alberto Shatowski, Cláudio Melo e Sousa, Paulo Perdigão, Flávio Tambellini, Valério Andrade, Cosme Alves Neto, Fabiano Canosa, Otávio de Faria, Humberto Mauro, Gláuber Rocha, Ademar Gonzaga, Davi Neves, José Sanz (Rio), Paulo Emílio Sales Gomes, Rogério Ganzleria, Rudá de Andrade, Maurício Rittner (São Paulo), Válder da Silveira (Bahia), Ronaldo Brandão (Minas), P. F. Gastal (Rio Grande do Sul), Joaquim Marinho (Amazonas) e Darci Costa (Ceará).

Figura 21. Jornal do Brasil. Rio de Janeiro: 1967, 15 de março. Fonte: Acervo MIS Rio de Janeiro.

Nesse cenário de transformações, em que a museologia contemporânea constata o esgotamento do modelo tradicional de museu, distante da comunidade, a prática pioneira do MIS Rio, de organização democrática e participativa, é um dado fundamental para análise crítica e reflexão dos agentes e das instituições. Os conselhos refletiam o museu moderno e avançado, e cumpriam a missão de apropriação e reapropriação compartilhada do patrimônio local e regional. A seleção dos bens culturais a serem preservados era assumida pelos

conselhos, representantes da comunidade, que se apropriavam daqueles bens e conferiam a eles a qualificação de patrimônio cultural.

Ao estimular a comunidade a participar do fazer museológico, o museu estabelecia uma relação de aproximação, confiança e de fortalecimento da instituição. Além de gerar acervo e dar visibilidade à instituição, exemplos de projetos como os do MIS Rio de Janeiro transformam os museus em espaços de desenvolvimento e de cidadania.

4.3.5.3. A experiência do MIS São Paulo

A experiência dos conselhos como cogestores da administração do MIS Rio, serviu de modelo para o Museu da Imagem e do Som de São Paulo, que foi criado em maio de 1970 no contexto das mudanças e inovações culturais ocorridas nos anos 1960/1970. Insistimos em evidenciar as experiências dessa forma de gestão por entendermos que é uma das práticas que garante o desenvolvimento de instituições sólidas, estruturadas e não vulneráveis às mudanças de governo e aos interesses políticos.

O Conselho do MIS São Paulo, com mandato de cinco anos, foi eleito em 1970, juntamente com a indicação do primeiro diretor do museu, o cineasta Rudá de Andrade.¹⁷⁷ Andrade era o presidente – permaneceu de 1970 a 1981–, Luis Ernesto Kawall¹⁷⁸ e Francisco Luís de Almeida Salles¹⁷⁹ eram representantes do governo do Estado; Paulo Emílio Salles Gomes,¹⁸⁰ representante da Cinemateca Brasileira; Sérgio de Oliveira Correa,¹⁸¹ representante

¹⁷⁷ Rudá Poronominare Galvão de Andrade. 1930 – 2009. Formou-se em cinema na Itália. Foi um dos criadores do MIS São Paulo, que dirigiu entre 1970 e 1981. Na década de 1960, participou da fundação do curso de cinema da Universidade de São Paulo, onde lecionou durante dez anos. Foi conservador e conselheiro da Cinemateca Brasileira. Na literatura, destacou-se em 1983, ao receber o Prêmio Jabuti, na categoria Biografia e Memórias. Fonte: Rudá de Andrade [1930-2009] Cinema é Magia. Acedido a 16 de setembro, 2011 em <http://cinemagia.wordpress.com/2009/01/29/ruda-de-andrade-1930-2009/>.

¹⁷⁸ Luiz Ernesto Machado Kawall - 1927. Formado em jornalismo, em 1951, iniciou nos anos 1970, na Folha de São Paulo. Foi um dos fundadores do MIS de São Paulo e do Museu Caçara de Ubatuba. Colecionador de arte popular e de cordéis, reuniu durante décadas os registros sonoros de cerca de 4.000 vozes de personalidades nacionais e estrangeiras. A Vozoteca, o seu museu da voz, nasceu em 1989. Fonte: Museu da Voz – Vídeo Vozoteca. Acedido a 16 de setembro, 2011 em <http://vejasp.abril.com.br/noticias/museu-da-voz-video-vozoteca-lek-tem-mais-de-3500-itens>.

¹⁷⁹ Francisco Luiz de Almeida Salles. 1912 - 1996. Crítico de cinema, ex-presidente da Cinemateca Brasileira e da Filмотeca do Museu de Arte Moderna de São Paulo. Autor de Cinema e Verdade e Estrela da Sedução. Ao lado de Paulo Emílio Salles Gomes e de Rubem Biáfara foi um dos pioneiros da crítica cinematográfica no Brasil. Fonte: O Explorador. Acedido a 16 de setembro, 2011 em <http://www.oexplorador.com.br/site/ver.php?codigo=10953>.

¹⁸⁰ Paulo Emílio Salles Gomes. 1916-1977. Cineasta, fundador da Cinemateca Brasileira em São Paulo. Bacharel em Filosofia pela Faculdade de Filosofia da Universidade de São Paulo e Doutor pela Escola de Comunicações e Artes. Fonte: Cinemateca Brasileira. Acedido a 16 de setembro, 2011, em: <http://www.cinemateca.com.br/>.

¹⁸¹ Sérgio Oliveira de Vasconcellos Corrêa. Diplomou-se pelo Conservatório Dramático e Musical de São Paulo. Entre 1953 e 1956, participou de diversos cursos de interpretação musical. Em 1955, iniciou seus estudos de Harmonia e Composição com o Maestro Martin Braunwieser, prosseguindo-os a partir de 1956 (até 1968) com o Maestro Camargo Guarnieri. Tem obras editadas nos Estados Unidos, Alemanha, Bélgica e cinco editoras

da Ordem dos Músicos; e Avelino Ginjo,¹⁸² da Associação de Repórteres Fotográficos do Estado de São Paulo. Ao listar alguns dos conselheiros do MIS São Paulo, Rudá de Andrade (1993), lembrou também do nome do ex-diretor do MIS Rio de Janeiro, Ricardo Cravo Albin, que segundo Andrade, havia sido empossado, não participou da gestão, mas contribuiu com sugestões especialmente nas áreas de música e nas formas de repercussão do MIS na imprensa.

A administração através de conselhos era uma fórmula diferenciada de gestão para a época e foi adaptada para todos os museus públicos de São Paulo, que na opinião de Andrade (1993), “funcionou brilhantemente”.

Em 1969, estimulado pela repercussão que o MIS Rio de Janeiro havia alcançado na imprensa carioca e nacional, o jornalista Luis Ernesto Kawall assessor de imprensa do governador do Estado de São Paulo Abreu Sodré, formulou a ideia de criar um Museu da Imagem e do Som nos mesmos moldes do Rio de Janeiro.

À ideia de Kawall, juntou-se o interesse de um grupo de intelectuais – Paulo Emílio Salles Gomes, Francisco Luiz de Almeida Salles e Rudá de Andrade - que já trabalhava desde 1954, pela preservação dos acervos cinematográficos e pela consolidação da Cinemateca de São Paulo. Eles foram também os responsáveis pela criação da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo.

De acordo com Rudá de Andrade¹⁸³ (1993), o grupo se voltou para o projeto de criação do MIS, baseado em diretrizes básicas enumeradas na **Carta de Princípios**, que apresentamos na figura 22. Dentre as diretrizes do Museu, estava o registro antropológico, sociológico, artístico e cultural da memória da cidade. Nesse aspecto, o projeto do MIS São Paulo pretendia se diferenciar conceitualmente do MIS Rio, pois na visão do grupo paulista, o museu carioca se voltava para o registro somente de personalidades consagradas, conforme Andrade (1993), assim considerou:

brasileiras. Como jornalista, atuou nos jornais Folha de São Paulo, Folha da Tarde e O Estado de São Paulo e colaborou em periódicos e revistas. Produziu e apresentou pela Rádio Cultura de São Paulo os programas: Câmara Lúcida - a Música Câmara do Brasil e As notas são da Música Brasileira. Foi pioneiro do ensino de música pela TV (1961 - 1962). A partir de 1975, foi professor de composição na UNICAMP e da UNESP (SP). É membro da Academia Brasileira de Música. Fonte: Sérgio Corrêa. Biografias. Acedido a 20 de maio, 2010 em <http://www.google.com.br/#sclient=psy-ab&hl=pt->.

¹⁸² Avelino Ginjo. 1918 - 1978. Repórter fotográfico. A partir de 1959, chefiou o departamento fotográfico do serviço de imprensa do governo do Estado de São Paulo. Foi conselheiro do Museu de Imagem e Som. A prefeitura de São Paulo, na gestão do prefeito Olavo Setúbal, deu seu nome à Rua 3, do Jardim Marisa, em Pirituba. A Câmara Brasileira do Livro instituiu o prêmio Avelino Ginjo, atribuído à melhor fotografia publicada sobre a V Bienal Internacional do Livro. Fonte: Biografias. Acedido a 16 de setembro, 2011 em <http://dc218.4shared.com/doc/3NQwGSEd/preview.html>.

¹⁸³ Depoimento do cineasta Rudá de Andrade concedido em 23 de março de 1993 ao **Programa Depoimento com os ex-diretores do MIS São Paulo**. São Paulo: Museu da Imagem e do Som de São Paulo.

“Porque aquele negócio de fazer depoimento de, de gente famosa era uma coisa que não nos interessava né. Interessava sim, a formação de um acervo documento (...) é claro que, é, conceitualmente não é, nas primeiras reuniões nós já começamos a perceber o alcance da possibilidade do MIS, num momento em que ninguém registrava nada, né.” (Andrade, 1993, trecho transcrito do depoimento concedido ao MIS São Paulo).

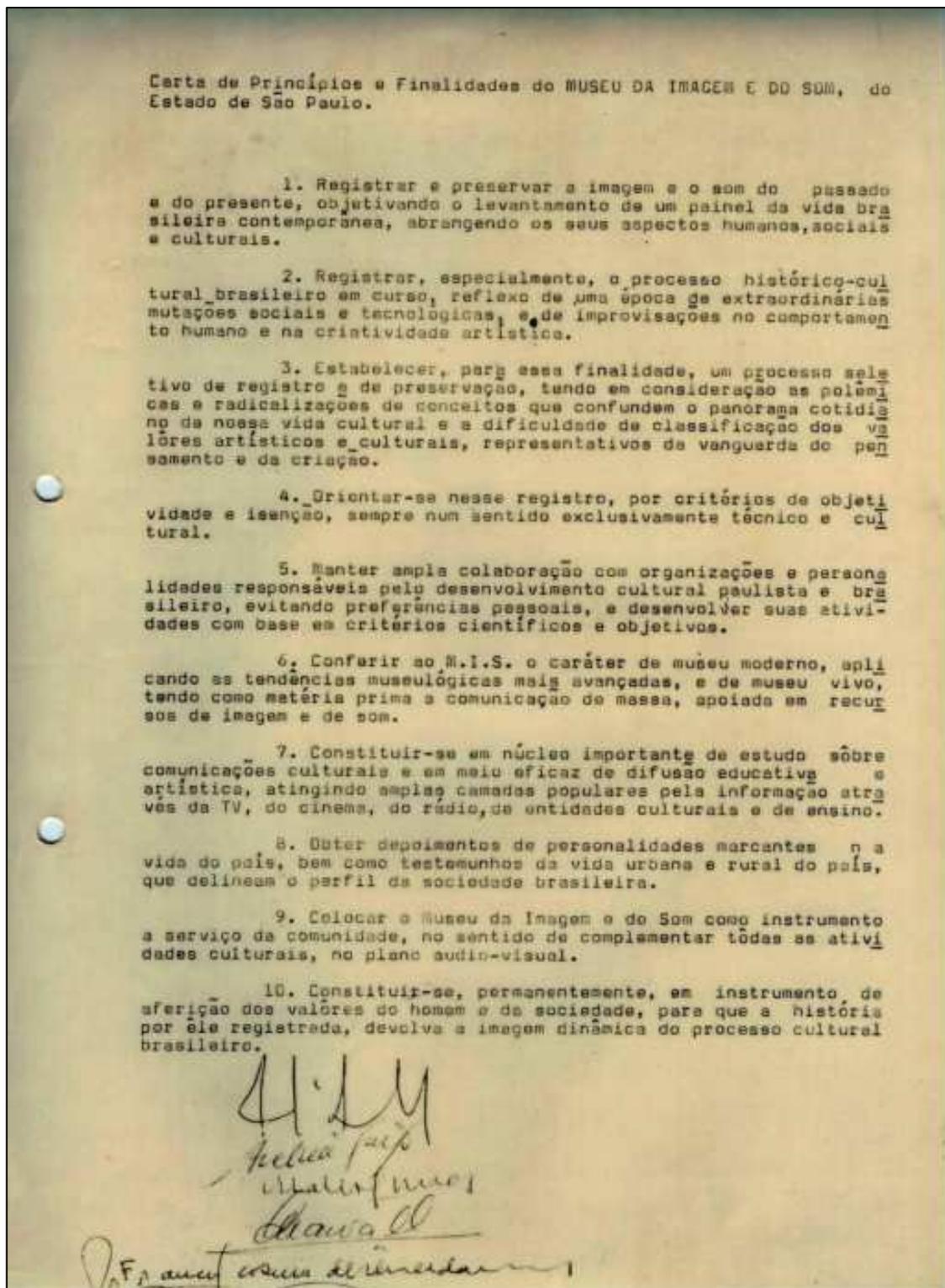


Figura 22. Carta de Princípios do MIS São Paulo. São Paulo: (196-). Fonte: MIS São Paulo.

Mas o pensamento de Andrade (1993), sobre o caráter elitista do MIS Rio não é assim entendido pelos criadores do museu carioca. O ex-diretor e criador do **Programa Depoimentos para a Posteridade**, Ricardo Cravo Albin (1995), ressalta que o propósito era sinalizar o processo da cultura popular, sem preconceito, preservando, sobretudo, aqueles que eram respeitados pelos seus talentos.

Em depoimentos prestados ao museu, os ex-conselheiros cariocas também evidenciam que o **Programa Depoimentos para a Posteridade** foi criado para preservar a história urbana do Rio de Janeiro na visão de seus moradores. Eles garantem que os depoentes tinham expressiva representatividade em seus meios e eram selecionados depois de acaloradas discussões dos conselheiros. “Antes do MIS, não tinha casa que se debruçasse sobre a cultura popular, a vida da rua, do Estácio, do samba (...)”. (Fernandes, 1995, trecho do depoimento ao MIS Rio de Janeiro).

Nessa linha de raciocínio, o MIS São Paulo também realizou, durante quase 20 anos, até 1990, programas de registro das manifestações sociais, políticas e culturais do Estado e programas de história oral. Embora Andrade (1993), tenha afirmado sobre a intenção de registrar somente as vozes do povo, os depoimentos gravados - inicialmente em áudio e posteriormente em vídeo - também privilegiavam, assim como no MIS Rio, personalidades consagradas da música, da literatura e do cinema como Tarsila do Amaral¹⁸⁴, Tom Jobim¹⁸⁵, Sergio Buarque de Holanda¹⁸⁶, Nelson Pereira dos Santos¹⁸⁷, Camargo Guarnieri¹⁸⁸, dentre outros.

¹⁸⁴Tarsila do Amaral. 1886-1973. Estudou em São Paulo e completou seus estudos em Barcelona, na Espanha. Em 1920, ingressou na Académie Julian em Paris. Em 1922 teve uma tela sua admitida no Salão Oficial dos Artistas Franceses. Nesse mesmo ano regressou ao Brasil e se integrou com os intelectuais do grupo modernista. Fez parte do Grupo dos Cinco juntamente com Anita Malfatti, Oswald de Andrade, Mário de Andrade e Menotti del Picchia. Voltou à Europa em 1923. Neste mesmo ano, casou-se com Oswald de Andrade. Em 1928, pintou o Abaporu, que significa homem que come carne humana, o antropófago. A partir da pintura, Oswald de Andrade e Tarsila fundaram o Movimento Antropofágico. A figura do Abaporu simbolizou o movimento que pretendia engolir a cultura europeia e transformá-la em algo bem brasileiro. Fonte: Tarsila do Amaral - Sítio eletrônico Oficial. Acedido a 26 de outubro, 2011 em http://www.tarsiladoamaral.com.br/biografia_resumida.html.

¹⁸⁵Antônio Carlos Brasileiro de Almeida Jobim. 1927-1994. Compositor. Arranjador. Instrumentista. No início de sua carreira, trabalhou como pianista em casas noturnas cariocas. Iniciou seus estudos de música em 1941. Cursou a Faculdade de Arquitetura, chegando a trabalhar em um escritório, por um curto período. O seu primeiro registro fonográfico é de 1953. Em 1956, foi apresentado a Vinicius de Moraes, que viria a se tornar seu parceiro mais importante. Em 1958, compôs, com Vinicius de Moraes, a canção Chega de saudade, um dos marcos da criação do movimento da Bossa Nova. Ainda com Vinicius de Moraes, compôs, em 1962, uma das músicas mais gravadas em todo o mundo: Garota de Ipanema. Fonte: Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Acedido a 25 de outubro, 2011 em <http://www.dicionariompb.com.br/tom-jobim/biografia>.

¹⁸⁶Sérgio Buarque de Hollanda. 1902-1982. Participou do movimento Modernista de 1922. Bacharelou-se em direito pela Universidade do Brasil, em 1925. Foi professor na Universidade do Distrito Federal. Em 1939, dirigiu a seção de publicações do Instituto Nacional do Livro. Em 1944, foi diretor da Divisão de Consulta da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. Em 1945, participou da fundação da Esquerda Democrática. Em 1946, foi diretor do Museu Paulista. Em 1958, foi professor da USP; em 1962, o primeiro diretor do Instituto de Estudos

Mesmo assim, o propósito original de perfil antropológico e popular foi mantido pelos profissionais do museu, que idealizaram e executaram na década de 1970, dentre outros projetos, a documentação sonora, cinematográfica e fotográfica do Vale do Ribeira, que resultou no acervo de manifestações folclóricas, aspectos da arquitetura, agricultura, comércio e artesanato da região.

Embora não constasse da **Carta de Princípios**, havia também a preocupação de se incorporar o acervo da Cinemateca Brasileira ao Museu da Imagem e do Som, mas esse propósito não foi oficializado. Segundo Andrade (1993), “colocar a Cinemateca dentro de uma instituição sólida” era uma forma de resolver o problema da instituição, que convivia com falta de pessoal e de recursos para o tratamento dos seus acervos. Essa ideia não foi concretizada, mas o apoio do grupo à Cinemateca no decorrer de sua história foi fundamental para a sua consolidação como instituição de preservação do patrimônio cinematográfico brasileiro.

Além da produção de fontes orais e do registro de manifestações do presente, que diferenciava os MISes dos museus tradicionais, outra ação inovadora do MIS São Paulo na época de sua criação era a prestação de serviços, através da reprodução de fotografias, filmes, vídeos, partituras e sons. Apesar de esses projetos terem sido interrompidos em vários momentos da trajetória do museu, eles voltaram a fazer parte das práticas e da dinâmica de gestão público-privada em vigor no MIS São Paulo desde 2008.

O Museu da Imagem e do Som de Goiás também seguiu, a exemplo dos MISes do Rio de Janeiro e de São Paulo, a experiência de produção de fontes orais, através da gravação de depoimentos. E começou já nos primeiros dias de sua criação em 1988, com o **Projeto Memória**. Na trajetória da instituição, houve momentos em que as produções do projeto foram quase inexistentes devido à precariedade dos equipamentos ou à falta de técnicos

Brasileiros (IEB). Fonte: Sérgio Buarque de Hollanda – Biografia. Acedido a 25 de outubro, 2011 em <http://educacao.uol.com.br/biografias/sergio-buarque-de-hollanda.jhtm>.

¹⁸⁷Nelson Pereira dos Santos. 1928. Formou-se pela Faculdade de Direito do Largo São Francisco, de São Paulo. Iniciou sua trajetória como cineasta no Rio de Janeiro, foi um dos precursores do movimento do Cinema Novo. Em 1955, lançou Rio 40 Graus, o primeiro filme de uma trilogia idealizada sobre a cidade. Foi professor fundador do curso de cinema da Universidade de Brasília, o primeiro do Brasil. Foi o primeiro cineasta a se tornar membro da Academia Brasileira de Letras. Fonte: Nelson Pereira dos Santos – Biografia. Acedido a 25 de outubro, 2011 em <http://educacao.uol.com.br/biografias/nelson-pereira-dos-santos.jhtm>.

¹⁸⁸Mozart Camargo Guarnieri. 1907-1993. Compositor, pianista e maestro paulista. Aos 21 anos, conheceu o escritor Mário de Andrade, seu mestre intelectual e amigo, principal influência do nacionalismo que caracterizou sua obra. Compôs mais de 700 peças, sendo um dos autores nacionais mais interpretados no exterior. Em 1959, fundou a Academia Brasileira de Música e dirigiu, a partir de 1975, a Orquestra Sinfônica da Universidade de São Paulo [USP]. Fonte: Camargo Guarnieri - Biografia. Acedido a 25 de outubro, 2011 em <http://www.algosobre.com.br/biografias/camargo-guarnieri.html>.

qualificados, mas, mesmo assim, eram realizadas com o apoio da Televisão Brasil Central, a emissora pública de televisão do Governo do Estado de Goiás.

4.3.6. Os MISEs e seus espaços

Das 44 instituições pesquisadas, apenas 10% tem sede própria. A maioria dos MISEs divide espaços com outras instituições públicas, sujeitando-se a pequenas e inadequadas salas, às condições improvisadas de guarda e de exposição e, o que é pior, a perdas irreparáveis dos acervos, devido aos equívocos no manuseio, nas embalagens e no transporte a que são submetidos a cada transferência de sede. Quase todos os MISEs enfrentaram períodos de crise, desativação, ameaças de fechamento e sucessivas mudanças de sede.

O espaço físico é, portanto, uma questão desafiadora. Há MISEs que perambularam por diversos edifícios, em diferentes regiões da cidade até se instalarem em sedes definitivas. É o caso do MIS São Paulo que começou a funcionar em 1970, em duas salas no prédio do Conselho Estadual de Cultura e teve que ser transferido para mais de cinco endereços no decorrer de sua trajetória.

Rudá de Andrade (1993), primeiro diretor do museu, relembra que “a expectativa era que alguma família tradicional doasse um casarão para construir a primeira sede do Museu”. Isso não aconteceu. Como o processo de instalação foi se consolidando e os acervos foram se avolumando com a chegada de doações, as duas salas tornaram-se insuficientes e o museu teve que ser transferido para uma sede improvisada no Palácio Campos Elísios, antiga sede do governo paulista, que passava por obras de restauração, depois de um incêndio que destruiu parte do edifício.



Figura 23 e Figura 24. Espaços expositivos e salas de consulta do MIS São Paulo. Fotos: Natália Quinta. Fonte: Arquivo da autora.



Figura 25. Área externa do MIS São Paulo. Foto: sítio eletrônico MIS São Paulo. Acedido a 10 de maio, 2010 em <http://www.mis-sp.org.br/>.

Em seguida, o MIS São Paulo teve que se mudar para a Alameda Nothmann, região central da cidade. Mesmo assim, o espaço não foi suficiente, o que motivou mais uma mudança, dessa vez, para um andar inteiro na Avenida Paulista, onde funcionava a Secretaria de Cultura. Da Avenida Paulista, o MIS foi transferido para o bairro do Itaim, zona oeste da cidade e, finalmente, em 1975, para a sede definitiva na Avenida Europa, onde está até hoje.

Ao contrário do MIS São Paulo, que nasceu sem sede, o MIS Rio de Janeiro foi inaugurado em 1965, em sede própria na Praça XV, centro histórico da cidade, no prédio que havia sido construído em 1922, para abrigar a **Exposição Comemorativa do Centenário da Independência**. Os espaços foram reformados e adaptados com salas de exposição, auditório e estúdio de gravação específicos para as atividades de produção e preservação de acervos audiovisuais e sonoros.

Em 1981, um incêndio obrigou a direção do MIS Rio de Janeiro a deslocar os acervos para um espaço provisório em Niterói, no Museu do Ingá, onde ficou por dois anos.



Figura 26: Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, na capital Rio de Janeiro. Sede Praça XV. Foto: Paulo Mendonça. Fonte: Arquivo da autora.



Figura 27. MIS Rio de Janeiro - sede Lapa. Fonte: sítio eletrônico da Secretaria de Cultura do Rio de Janeiro. Espaços Culturais. Acedido a 4 de junho, 2010 em <http://www.cultura.rj.gov.br/fotos-espaco/museu-da-imagem-e-do-som-mis>.

Em 1983, os acervos retornaram ao museu e ali permaneceram até 1989, quando novamente tiveram que ser transferidos, enquanto a sede passava por reformas. Uma parte do museu, o setor administrativo, foi levada para um edifício no bairro da Lapa, e a outra parte, constituída dos acervos, foi para um espaço cedido pelo Museu de Arte Moderna, localizado no Aterro do Flamengo.

A instalação na Lapa era para ser provisória, até que a reforma e a construção de um anexo na sede na Praça XV terminasse. Mas não foi o que aconteceu. A sede da Lapa permanece até hoje, abrigando a administração e também parte dos acervos que, depois da reforma da Praça XV, ficaram distribuídos nas duas sedes.

Uma grande transformação está prevista para o MIS Rio de Janeiro com a transferência para a nova sede, que está sendo construída no bairro de Copacabana, zona sul da cidade, com previsão para ser inaugurada em 2013. O projeto arquitetônico do Novo MIS chamou a atenção desde 2009, quando foi selecionado através de um concurso, que envolveu escritórios de arquitetura brasileiros e de outros países.

O projeto do Novo MIS, assinado pelo escritório americano Diller Scofidio + Renfro, vai se tornar um ícone na paisagem cultural do Rio de Janeiro. Inspirado no calçadão de Copacabana terá 9,8 mil m² de área construída em oito andares, com salas de exposição permanentes e temporárias, espaços destinados à pesquisa e à guarda temporária de acervos, salas administrativas, salas para atividades didáticas, um teatro/cinema com 300 lugares, loja, cafeteria; restaurante panorâmico, bar/ terraço e um mirante no topo do edifício.

Mesmo com a mudança para Copacabana, o museu deverá continuar ocupando duas sedes, pois os acervos não serão transferidos para o Novo MIS. O espaço de guarda ainda está sendo estudado e planejado conforme os padrões de segurança e climatização.

Para viabilizar o projeto, orçado em R\$ 65 milhões, o governo do Rio de Janeiro buscou diversas parcerias, tais como, a Fundação Roberto Marinho e o Ministério da Cultura, por meio da Lei Federal de Incentivo à Cultura, a Companhia Vale, a Empresa de Informática

IBM, a Companhia de Bebidas das Américas [AmBev] e a Light Companhia de Energia Elétrica do Rio de Janeiro, e o apoio do Grupo Votorantim. O financiamento para infraestrutura é do Banco Interamericano de Desenvolvimento [BID] e os patronos são a Rede Globo, o Banco Itaú e a Natura.



Figura 28. Projeto da nova sede do MIS Rio de Janeiro. Fonte: Skyscrapercity. Acedido a 10 de março, 2012 <http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=929718>.

O MIS Goiás também passou por espaços provisórios no decorrer de seus 24 anos de existência. Começou a funcionar no Centro Cultural Gustav Ritter em 1988, no prédio da antiga sede do Seminário Redentorista, no bairro de Campinas. Em 1994, foi parcialmente desativado e os acervos transferidos para uma sala do Museu Zoroastro Artiaga, onde permaneceu até 1997. Naquele ano, mudou-se para duas salas no prédio do Centro Cultural Marieta Teles Machado, no centro histórico da cidade, onde está instalado.



Figura 29. Primeira sede do MIS Goiás no Centro Cultural Gustav Ritter, bairro de Campinas. Foto: Eudaldo Guimarães. Fonte: Acervo MIS Goiás.



Figura 30. Sede atual do MIS Goiás na Praça Cívica. Fonte: sítio eletrônico do MIS Goiás. Acedido a 20 de agosto, 2010 em <http://www.mis.go.gov.br/mis/index.php?id=1>.

A partir de 2008, o museu passou por um processo de crescimento significativo com a reforma, ampliação e adaptação de espaços para abrigar equipamentos, mobiliários e instrumentais adquiridos através de projetos patrocinados pela Petrobras, BNDES e IBRAM. Com a reforma, ganhou salas para laboratório, reservas técnicas, sala multimeios, sala de exposições, salas para documentação e diretoria, ocupando dois andares do Centro Cultural.

Nos outros Museus da Imagem e do Som que ilustramos a seguir, as trajetórias também foram marcadas por mudanças de sedes e instalações provisórias.

O Museu da Imagem e do Som de Campinas/SP começou a funcionar em 1975, a partir do Serviço do Cinema Educativo da Diretoria de Ensino e Difusão Cultural da Prefeitura de Campinas. Em 2004, foi transferido para a sede própria no Palácio dos Azulejos.

O prédio foi construído no século XIX para residência do Barão de Itatiba. Em 1908, foi adquirido pela Prefeitura de Campinas para abrigar a sede do governo e outras secretarias que lá permaneceram até a instalação do MIS, em 2004.



Figura 31 e Figura 32. Museu da Imagem e do Som de Campinas/São Paulo. Fonte: sítio eletrônico do MIS Campinas. Acedido a 10 de maio, 2011 em <http://www.miscampinas.com.br/fotos-mis.php>.



O Museu da Imagem e do Som de Cuiabá ocupou três sedes desde que foi criado em 1991. Foi instalado primeiramente no Centro Cultural Silva Freire, onde permaneceu até 1998, quando foi transferido para uma sala do Museu do Rio. Em 2000, passou a ocupar um espaço no prédio da Secretaria Municipal de Cultura. E finalmente, em 2006, foi instalado na Casa dos Alferes Joaquim Moura, construída no final do século XIX.



Figura 33. Museu da Imagem e do Som de Cuiabá/Mato Grosso. Fonte: sítio eletrônico MIS Cuiabá. Acedido a 20 de agosto, 2010 em <http://miscuiaba.ning.com/>.

O Museu da Imagem e do Som de Alagoas, criado em 1987, encontra-se instalado no prédio histórico da Rua Sá e Albuquerque no bairro de Jaraguá, em Maceió. O prédio foi construído em 1869, abriga no térreo o salão de exposição, a reserva técnica e a sala de conservação e, no piso superior, o auditório e a cabine de projeção.



Figura 34. Museu da Imagem e do Som de Alagoas na capital Maceió. Fonte: sítio eletrônico Governo de Alagoas. Acedido a 20 de março, 2010 em www.cultura.al.gov.br/...alagoano...museus/...museus...alagoas/museu-da-imagem-e-do-som-de-alagoas-misa/.

O Museu da Imagem e do Som do Amazonas está instalado no Palacete Provincial, na Praça Heliodoro Balbi, no centro de Manaus, onde divide o espaço com os outros museus do Estado: Museu de Numismática, Pinacoteca do Estado, Museu de Arqueologia e Museu Tiradentes e com os Ateliês de Restauro de Obras de Arte e de Papel.

O prédio foi construído em 1874, para abrigar a Assembleia Provincial, a Repartição de Obras Públicas, a Biblioteca Pública e o Liceu Provincial, atual Colégio Amazonense D. Pedro II.



Figura 35. Museu da Imagem e do Som do Amazonas na capital Manaus. Fonte: sítio eletrônico Governo do Amazonas. Acedido a 31 de março, 2010 em http://www.culturamazonas.am.gov.br/programas_02.php?cod=5859664.

O Museu da Imagem e do Som de Araraquara/SP foi inaugurado em 2007, na Casa de Cultura Luiz Antônio Corrêa, espaço da prefeitura municipal, que reúne acervos da discoteca Jofre David, da filmoteca, e do acervo fotográfico.



Figura 36. Museu da Imagem e do Som de Araraquara/São Paulo. Fonte: sítio eletrônico Prefeitura Municipal de Araraquara. Acedido a 20 de agosto, 2010 em <http://www.araraquara.sp.gov.br/Noticia/Noticia.aspx?IDNoticia=2123>.

O Museu da Imagem e do Som de Araxá funciona no prédio histórico da Fundação Cultural Calmon Barreto, onde divide o espaço com a Casa de Cultura do município. A sede é na principal rua da cidade, a Rua Olegário Maciel, na Praça Artur Bernardes, no centro de Araxá.



Figura 37. Museu da Imagem e do Som de Araxá/Minas Gerais. Fonte: sítio eletrônico Férias.tur.br. Acedido a 20 de maio, 2010 em <http://www.ferias.tur.br/empresa/11306/museudaimagemedosom/>.

O Museu da Imagem e do Som do Ceará começou a funcionar em 1980, no prédio da Biblioteca Pública do Estado, onde permaneceu até 1986. Depois de quase dez anos desativado, instalou-se em 1996, na sede da Avenida Barão de Studart, bairro tradicional de Fortaleza onde permanece até hoje.

A casa que abriga o museu foi construída em 1951, para ser residência do senador Fausto Augusto Borges Cabral. De 1963 a 1971, transformou-se em sede do governo do Estado. De 1971 a 1990, foi sede do Museu Antropológico do Ceará e, a partir de 1996, passou a abrigar o Museu da Imagem e do Som.



Figura 38 e Figura 39. Museu da Imagem e do Som do Ceará, na capital Fortaleza. Fonte: sítio eletrônico Secretaria de Cultura. Acedido a 12 de junho, 2010 em <http://www.secult.ce.gov.br/equipamentos-culturais/museu-da-imagem-e-do-som>.

O Museu da Imagem e do Som de Franca/SP foi criado em 1992 e instalado no Espaço Cultural da Fundação do Esporte, Arte e Cultura da Prefeitura de Franca, na Rua Campos Salles, no centro da cidade. Possui salas de exposição, laboratório de imagem e som e sala de digitalização e documentação do acervo.



Figura 40. Museu da Imagem e do Som de Franca/São Paulo. Fonte: Museu da Imagem e do Som de Franca. Acedido a 16 de junho, 2011 em <http://www.misfranca.com.br>.

O Museu da Imagem e do Som de Mato Grosso do Sul começou a funcionar em 1998, no subsolo do Palácio Popular da Cultura [atual Centro de Convenções Rubens Gil de Camilo], no Parque dos Poderes de Campo Grande, onde permaneceu até 2000. Em 2001, foi transferido para a Avenida Afonso Pena, no centro da cidade, e em 2008, ganhou nova sede no Memorial da Cultura e Cidadania, na Avenida Fernando Correa da Costa, região central da cidade.



Figura 41 e Figura 42. MIS de Mato Grosso do Sul, na capital Campo Grande. Fonte: sítio eletrônico Fundação de Cultura do Mato Grosso do Sul. Acedido a 12 de maio, 2010 em <http://www.fundacaodecultura.ms.gov.br/>.

O Museu da Imagem e do Som do Paraná foi instalado em Curitiba em 1969, numa sala da Biblioteca Pública do Paraná. Em 1972, foi transferido para o prédio da Secretaria de

Educação e Cultura e, em 1974, para um anexo do Museu de Arte Contemporânea. Depois de ficar três anos desativado, o museu reabriu em novo espaço, no Casarão da Rua Martim Afonso. Em 1989, transferiu-se para o Palácio da Liberdade, prédio construído no final do século XIX, na Rua Barão do Rio Branco, no centro de Curitiba.



Figura 43. Museu da Imagem e do Som do Paraná, na capital Curitiba. Fonte: MIS Paraná. Acedido a 9 de maio, 2011 em <http://www.mis.pr.gov.br/>.

O Museu da Imagem e do Som de Resende funciona desde 1990, quando foi criado, na sede da Fundação Casa de Cultura Macedo Miranda, à Rua Luis da Rocha Miranda no centro de Resende. O prédio pertence à prefeitura municipal e abriga também o Centro Cultural da cidade.



Figura 44. Museu da Imagem e do Som de Resende/Rio de Janeiro. Fonte: sítio eletrônico MIS Resende. Acedido a 30 de maio, 2010 em <http://misderevende.blogspot.com/>.

O Museu da Imagem e do Som de Santa Catarina funciona no Centro Integrado de Cultura, à Avenida Governador Irine Borhausen em Florianópolis. Foi criado em 1998, a partir do Núcleo de Documentação Audiovisual [NDA] da Fundação Catarinense de Cultura [FCC].



Figura 45. Museu da Imagem e do Som de Santa Catarina, na capital Florianópolis. Fonte: sítio eletrônico MIS Santa Catarina. Foto: Márcio H Martins. Acedido a 20 de agosto, 2010 em <http://www.mis.sc.gov.br/index.php?mod=galerias>.

O Estado de Santa Catarina possui, ainda, outro Museu da Imagem e do Som, localizado na cidade de Lages e instalado na Câmara Municipal desde 2010.



Figura 46. Museu da Imagem e do Som de Lages/Santa Catarina. Fonte: Sítio eletrônico Câmara Municipal de Lages. Acedido a 29 de setembro, 2010 em <http://www.cameralages.sc.gov.br/noticia.php?id=726>.

O Museu da Imagem e do Som de Bauru/SP foi criado em 1993, no prédio da antiga Estrada de Ferro Paulista, região central da cidade. Integra o complexo de espaços culturais de Bauru formado pelo Museu Histórico Municipal, Museu Ferroviário de Bauru e o MIS.



Figura 47. Museu da Imagem e do Som de Bauru/São Paulo. Fonte: Secretaria Municipal de Bauru. Acedido a 20 de agosto, 2010 em http://www.bauru.sp.gov.br/secretarias/sec_cultura/patrimonio.aspx.

CAPÍTULO 5:
OS MUSEUS DA IMAGEM E DO SOM DO RIO DE
JANEIRO E DE GOIÁS

Portanto, é claro que a preservação do patrimônio cultural é um ato e um fato político e temos de assumi-lo como tal, mesmo nas nossas áreas específicas de atuação profissional. No caso do museólogo, trabalhador social, significa não recusar a dimensão e o risco político do seu trabalho. (Rússio, 1990, p.11)

5.1. Estudo de Caso: MIS Rio de Janeiro e MIS Goiás

Este capítulo reúne informações, documentos, imagens e ocorrências resultantes do processo de três anos de investigação nos Museus da Imagem e do Som do Rio de Janeiro e de Goiás. Reúne ainda, a nossa vivência nesses dois museus, marcada por descobertas, aprendizado, emoções, conquistas e frustrações. Como referenciamos no início da tese, entramos num caminho sem volta e, nos apropriamos dos conceitos de Rússio (1990), quando se refere à atuação profissional do museólogo, para definir nossa posição de enfrentamento dos “riscos políticos” e da “dimensão” do nosso trabalho.

A tese foi tomando dimensão à medida que a pesquisa ganhava fôlego e as informações obtidas iam se avolumando. Diante da riqueza de dados reunidos no “caminho das pedras” [expressão utilizada pela professora doutora Maria Cristina Bruno, arguente desta tese na etapa do Júri Prévio, realizado em Lisboa, em fevereiro deste ano], percebemos que deveríamos encerrar os levantamentos e pontuar o que era relevante para ser citado e/ou referenciado. E assim procedemos, com o entendimento de que foi somente uma etapa concluída. A perspectiva é de que se estabeleçam novas investigações, a partir dos horizontes que se descortinaram nessa direção.

Neste capítulo, como também no anterior, registramos o passo a passo desse processo exercitado: desde os levantamentos nas fontes primárias - ofícios, relatórios, cartas, recortes de jornais, projetos, planos de ação, roteiros de gravação - à produção, teste, aplicação, tabulação e análise dos questionários, a pesquisa exaustiva nas fontes digitais e verificando a existência de MISes na internet, e os contatos telefônicos para a checagem das informações obtidas.

O processo de investigação incluiu ainda as entrevistas esclarecedoras com os profissionais dos dois museus, ex-secretário de cultura, ex-diretores, ex-conselheiro, e as transcrições de cada uma delas; e o cruzamento entre fontes documentais, bibliográficas, digitais, orais e audiovisuais, tomando como referência o Guia de Museus Brasileiros produzido pelo IBRAM para a fundamentação dos dados.

Durante esse percurso, três momentos decisivos: no caso do MIS Rio de Janeiro, a transcrição dos depoimentos gravados em 1995, no **Seminário Memória MIS 30 Anos**, e a pesquisa nos recortes de jornais do arquivo do jornalista e escritor Sérgio Cabral Santos e, no caso do MIS Goiás, as consequências da troca de gestão no museu em função das eleições de 2010.

O **Seminário Memória MIS 30 Anos**, e a linha do tempo histórico do MIS Rio traçada a partir das informações obtidas no arquivo de Cabral, nos possibilitaram o conhecimento da realidade do Museu sob dois pontos de vista relevantes: do ponto de vista externo, através da visão dos jornalistas e dos jornais que noticiavam os acontecimentos do MIS Rio de Janeiro, e do ponto de vista interno, através dos relatos dos seus protagonistas nos depoimentos gravados durante o seminário.

No caso do MIS Goiás, a pesquisa foi conduzida numa posição privilegiada, pois nos últimos dez anos, estivemos envolvida com as ações do museu, ora como chefe da instituição, ora como diretora de patrimônio do Estado, diretoria [hoje superintendência] a qual o MIS é vinculado. Privilegiada, também, porque tínhamos conhecimento da trajetória do museu, não somente pelo compromisso e envolvimento profissional, como pela pesquisa histórica que havíamos realizado dez anos antes, por ocasião da monografia do Curso de Especialização em Museologia, cujo tema foi o MIS de Goiás.

Com as eleições de 2010 e a troca de governantes, o MIS de Goiás envolveu-se em uma fase de transição delicada, com a saída de profissionais e a consequente paralisação de processos museológicos que estavam em andamento. Diante da situação criada em 2011, na qual o museu ainda se encontra, o nosso desafio era submergir desse ‘mergulho’ do estudo de caso tendo o cuidado de não deixar que o envolvimento emocional sobrepujasse o compromisso da análise do objeto pesquisado.

Foi na perspectiva de trilhar o “caminho das pedras” com equilíbrio entre razão e emoção, ciência e experimentação, que assumimos este processo de investigação. Reconhecendo e nos comprometendo com a dimensão e o risco político do nosso trabalho.

5.2. MIS Rio de Janeiro

“**uma bossa nova que acabou dando certo.**”¹⁸⁹

“Este museu visa documentar em som e imagem esse esforço do homem brasileiro, do homem carioca, dos homens de todas as nações que para aqui vieram convergentes, formar, ampliar, reformar, desenvolver, tornar viva, humana, colorida, variada, multiforme, infinitamente alegre, mas infinitamente sofrida a gloriosa e valorosa cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro.” (Mesquita, 2009, p. 189. Trecho do discurso do governador Carlos Lacerda na inauguração do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro).

Entre a irreverência carioca do jornalista Stanislaw Ponte Preta e o formalismo do

¹⁸⁹ Fonte: Preta, S.P. (1967, novembro 3). Stanislaw Ponte Preta. Museu do Som Imagem da Polícia. *Jornal Última Hora*, para. 1. [Arquivo MIS Rio de Janeiro].

discurso do governador Carlos Lacerda¹⁹⁰, nasceu “com muita bossa”, no dia 3 de setembro de 1965, o Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, “dentro do mais rigoroso e moderno critério da técnica chamada de museologia” (Lacerda, 1965, setembro 3).

O MIS Rio começou sua história pautada, por um lado, pela estratégia política do governador Carlos Lacerda [candidato à presidência do Brasil nas eleições de 1966], e por outro lado, pela ousadia dos intelectuais cariocas que deram voz a compositores e sambistas populares, fortalecendo o perfil de **museu da música popular brasileira**, através da atuação decisiva dos integrantes do Conselho de Música Popular Brasileira, o primeiro dos sete conselhos criados nos primeiros meses de formação do museu.

As intenções de Lacerda eram, dentre outras, dar uma identidade cultural ao Rio de Janeiro que acabara de perder a condição de capital do Brasil para Brasília. Nesse sentido, ele buscava meios institucionais e “lugares de memória” para que se preservasse a memória da cidade-capital nas suas diversas fases.

Lacerda procurava criar espaços regionais que identificasse o Rio de Janeiro como capital cultural e encontrou inspiração numa reportagem do jornal **O Globo**. No discurso de inauguração do MIS em 3 de setembro de 1965, o governador conta que “um senhor chamado Maurício Quádrio tinha uma coleção de gravações, algumas delas inéditas” de pessoas e de fatos importantes do Brasil. A reportagem dizia que o colecionador era crítico musical de origem italiana que pretendia doar a coleção para o Estado.

Quádrio [que veio a ser o primeiro diretor do MIS] foi então convidado para um encontro com Lacerda no Palácio do Governo. De acordo com depoimento do colecionador concedido à historiadora Cláudia Mesquita (2009), naquele encontro o governador não só falou de sua intenção de criar um museu, como também, convidou Maurício Quádrio para conduzir o processo de compra pelo Estado das coleções que viriam a constituir o acervo do MIS.

“Maurício não sabe se Carlos Lacerda já tinha o projeto de um museu audiovisual antes desse primeiro encontro – “pelo menos não expressou publicamente” -, mas se recorda que no decorrer da reunião falou da sua intenção em criar um Museu da Imagem e da Luz, algo parecido com o ‘Son et lumière’ parisiense, “talvez entendendo como ‘luz’ a TV e o cinema”. O fato é que desse contato inicial, a conversa evoluiu para a necessidade de criação de um centro de documentação para o Estado da Guanabara, ideia embrionária do que viria a se constituir no Museu da Imagem e do Som – nome sugerido por Maurício Quádrio na fase de restauração

¹⁹⁰ Lacerda, C. (1965, 3 de setembro). *Inauguração do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro*. [Discurso]. Em Setor de Fitas de Áudio da Fundação MIS Rio de Janeiro.

do prédio da qual ele era encarregado em 1964". (Mesquita, 2009, p. 101).

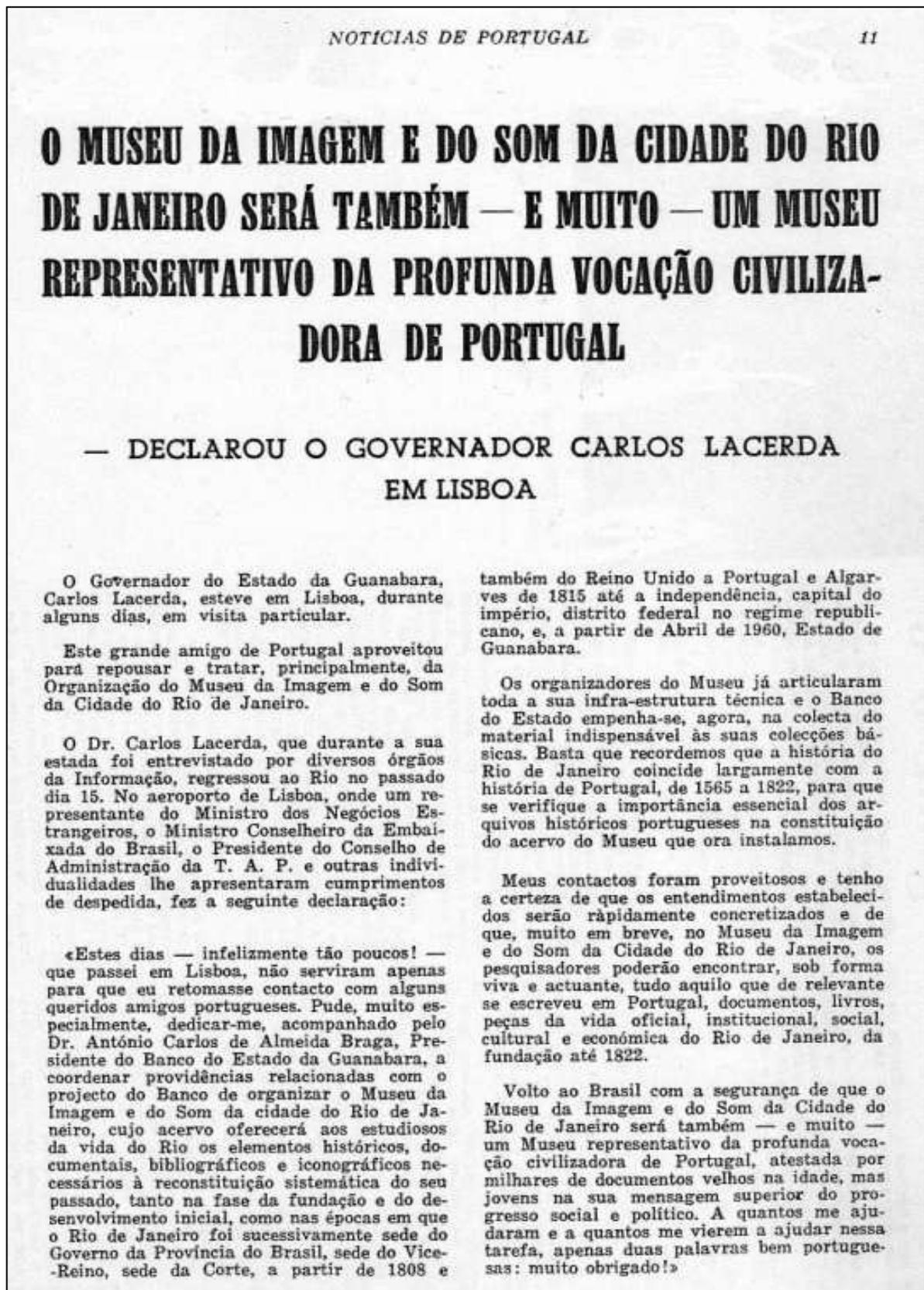


Figura 48. Jornal Notícias de Portugal, p. 11. Rio de Janeiro: 1965. Fonte: Acervo MIS Rio de Janeiro.

As negociações iniciaram em 1963, com a participação direta de Lacerda. O fato foi noticiado pelos jornais do Rio de Janeiro e também de Portugal, durante uma visita que o governador fez a Lisboa para tratar, dentre outros assuntos, da organização do Museu da Imagem e do Som. As coleções adquiridas em Lisboa eram constituídas de documentos sobre a formação do Rio de Janeiro sob a guarda do Arquivo Ultramarino e de retratos a óleo, gravuras do Rio de Janeiro e de outros estados do Brasil, adquiridos de um colecionador português. No jornal **Notícias de Portugal**,¹⁹¹ Lacerda (196-) assim declarou sobre sua viagem:

“Estes dias - infelizmente tão poucos! – que passei em Lisboa, não serviram apenas para que eu retomasse contacto com alguns queridos amigos portugueses. Pude, muito especialmente, dedicar-me, acompanhado pelo Dr. Antônio Carlos de Almeida Braga, Presidente do Banco do Estado da Guanabara, a coordenar providências relacionadas com o projecto do Banco de organizar o Museu da Imagem e do Som da cidade do Rio de Janeiro, cujo acervo oferecerá aos estudiosos da vida do Rio os elementos históricos, documentais, bibliográficos e iconográficos necessários à reconstituição sistemática do seu passado (...)” (Jornal Notícias de Portugal, 196-, p.11).

Nessa mesma declaração, Lacerda (196-), se referiu à importância dos arquivos históricos portugueses para a constituição do MIS que, segundo ele, teriam papel representativo da vocação civilizadora de Portugal:

“(...) o Museu da Imagem e do Som da Cidade do Rio de Janeiro será também – e muito – um Museu representativo da profunda vocação civilizadora de Portugal, atestada por milhares de documentos velhos na idade, mas jovens na sua mensagem superior do progresso social e político.” (Jornal Notícias de Portugal, 196-, p.11).

5.2.1. Arquivo Almirante: a história da vida musical do Rio e do Brasil

A aquisição do **Arquivo Almirante** foi um fato histórico e de grande repercussão na cidade do Rio de Janeiro, não só pela riqueza do acervo, como pelo significado político-cultural reconhecido até pelos adversários de Lacerda.

A compra efetuada pessoalmente pelo governador e o convite para que Almirante continuasse à frente de sua obra de pesquisa e organização, foram considerados dois grandes atos do governo, pois refletiam a política cultural definida por aquela administração, de

¹⁹¹Fonte: O Museu da Imagem e do Som da cidade do Rio de Janeiro será também – e muito – um museu representativo da profunda vocação civilizadora de Portugal. (196-). *Jornal Notícias de Portugal*, p. 11.

investimento na preservação da memória da música popular e de valorização e de incentivo às ações de pesquisa.

O **Arquivo Almirante** pertencia ao radialista, compositor, cantor e instrumentista Henrique Foreis Domingues, conhecido como Almirante. Durante mais de trinta anos, ele reuniu em sua casa, que funcionava como centro de pesquisa, mais de 100 mil documentos dentre partituras musicais, livros, dicionários e enciclopédias, cadernos, coleções de jornais de modinhas, revistas, almanaques, guias, folhetos de revistas teatrais, cartas, fotografias e discos, tudo rigorosamente catalogado e arquivado por assunto, autor e/ou por título.

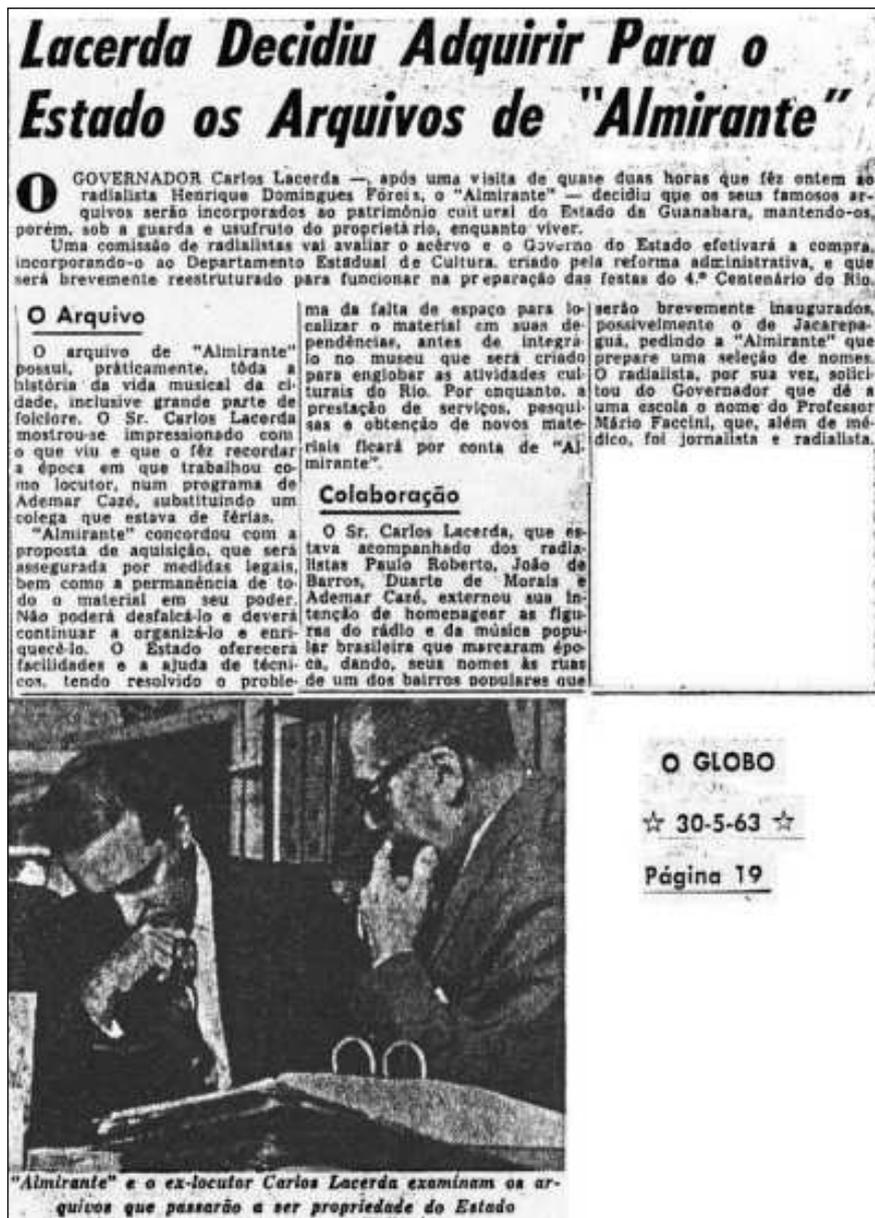


Figura 49. Revista do Rádio. Rio de Janeiro: 1963, 6 de julho. Fonte: Acervo MIS Rio de Janeiro.

Em 29 de maio de 1963, o governador foi à casa do radialista e instituiu uma comissão para avaliar o acervo e efetivar a compra, viabilizada através do Banco do Estado da

Guanabara, instituição que viria a ser a mantenedora do Museu da Imagem e do Som, inaugurado dois anos depois.

No ato da compra ficou acertado que Almirante continuaria com a guarda, o usufruto e a responsabilidade do tratamento da coleção dentro do museu. E assim foi feito. Os funcionários que trabalharam com ele contam que Almirante era uma pessoa muito rígida e organizada. “(...) ele não gostava que mexesse no arquivo dele. O arquivo era organizado exatamente da forma que ele queria (...) padrão Almirante (...) tinha a sua organização, tinha a sua lógica” relembra a atual gerente de acervos do MIS, Maria Thereza Kahl Fonseca (2011), que foi estagiária no MIS à época do compositor.

O rigor de Almirante no tratamento da documentação contrastava com a presteza com que ele atendia o pesquisador. E essa relação com a comunidade carioca era o diferencial do MIS, conforme reconhece o jornalista e ex-conselheiro do museu, Ilmar Carvalho (1995):

“Nunca alguém saiu daqui sem a informação precisa e certa, entendeu? E de alto nível, dada pelo Almirante, isto eu acho que embasava o museu como um centro de cultura popular porque tem homens desse porte, entendeu, para dar informações assim como se fosse um funcionário público qualquer, e ele não era um funcionário qualquer.” (Carvalho, 1995, setembro 05. Trecho do depoimento gravado no Seminário Memória MIS 30 Anos).

Além do **Arquivo Almirante**, da coleção de vozes doada por Maurício Quádrío e das 900 gravuras adquiridas pelo governador Lacerda em Portugal, os primeiros acervos avaliados e adquiridos para o MIS, entre 1963 e 1964, foram as coleções dos fotógrafos Augusto César Malta de Campos e Guilherme Antônio dos Santos; do radialista, compositor e pesquisador Henrique Domingues Foréis, o Almirante; e a discoteca do jornalista e crítico musical Lúcio Rangel.

Malta atuou como fotógrafo oficial desde o início do século XX, foi nomeado pelo governador Pereira Passos para documentar as transformações do Rio de Janeiro. Entre as fotos integrantes da coleção Malta estão a demolição do Morro do Castelo, iniciada em 1922, a Revolta da Vacina em 1904, a inauguração da Avenida Central em 1904 [hoje Avenida Rio Branco], a Exposição Nacional de 1908, a Exposição Internacional do Centenário da Independência, em 1922 e a inauguração da estátua do Cristo Redentor em 1931. Também integram a coleção as imagens da vida cotidiana do Rio de Janeiro, a arquitetura, as alterações urbanísticas, manifestações culturais como festas, o carnaval, desfiles cívicos e militares.

A coleção de Guilherme Santos é constituída de mais de 17 mil negativos e sete mil positivos em vidro, além de 1.500 ampliações em papel de imagens dos hábitos do carioca, a

paisagem e o cotidiano da cidade, visitantes ilustres, personalidades nacionais, praças, fontes e teatros. Fotógrafo amador, Santos se dedicou à fotografia tridimensional, que se tornou conhecida entre 1855 e 1955.

O governador Carlos Lacerda adquiriu também para o acervo do MIS, a coleção do jornalista e pesquisador Lúcio Rangel especializada em música popular brasileira. Rangel foi responsável pelo lançamento da Revista da Música Popular, que movimentou o meio artístico entre 1954 e 1956 como espaço de discussão dos temas relacionados à Música Popular Brasileira [MPB].

5.2.2. O otimismo dos cariocas com a criação do Novo Museu

Criado em plena ditadura militar, o Museu da Imagem e do Som exerceu papel importante como centro de cultura e de resistência cultural. De acordo com a museóloga Maria de Lourdes Parreiras Horta, contratada como guia do MIS no período de sua criação, a proposta era audaciosa: “O museu era escancarado para a Praça XV (...) não tinha nada a ver com o museu tradicional (...) coisa muito carioca (...). proposta audaciosa para a época” (Horta, 1995).

O **Arquivo Almirante**, a discoteca de Lúcio Rangel e as fotografias de Guilherme Santos e Augusto Malta eram disponibilizadas não somente para a consulta, como também, cedidas cópias das imagens e dos sons para o pesquisador. Essa inovação foi recebida com entusiasmo, conforme noticiou os jornais da época:

O jornal **O Globo**,¹⁹² na reportagem do dia 24 de agosto de 1965 destacou: “Assim, o público poderá entrar na posse de cópias de documentos tão valiosos e tão ligados à saudade de um Rio que desapareceu em parte (...).”¹⁹³ Quatro dias depois, na edição do 28 de agosto, o mesmo Jornal¹⁹⁴ voltou a reforçar a diferença do MIS dos demais museus: “A inovação do museu, em relação aos demais, é a de que o visitante poderá não só ver mas também levar uma ou mais cópias do que viu.”

O Jornal **Tribuna da Imprensa**,¹⁹⁵ também do dia 24 de agosto de 1965, considerou o fornecimento de cópias uma forma dinâmica de o museu ir até o público: “e apresentará

¹⁹²Fonte: Museu Contará a História do Rio com Imagem e Som. (1965, agosto 24). *Jornal O Globo*, para. 5.

¹⁹³Grifo nosso.

¹⁹⁴Fonte: Museu de Imagem e Som teve ontem a sua “avant-première,” (1965, agosto 28). *Jornal O Globo* para. 2.

¹⁹⁵Fonte: Lacerda abre Museu de Som e de Imagens. (1965, agosto 24). *Jornal Tribuna da Imprensa*, para. 2.

como grande inovação sua forma de funcionamento, totalmente dinâmica, pois irá ao público em vez de esperar que este venha a ele.”



Figura 50. Matéria sobre a inauguração do MIS Rio de Janeiro. Jornal O Globo. Rio de Janeiro: 1965, 24 de agosto. Fonte: Acervo MIS Rio de Janeiro.

O *Diário de Notícias*¹⁹⁶ (1965) repetiu o que o *Jornal Tribuna da Imprensa* havia noticiado cinco dias antes com relação ao caráter dinâmico de ‘ir ao público’, e acrescentou:

“(…) além de todo o acervo ser facultado ao público, para pesquisas ou simples curiosidades, poderão ser fornecidas cópias autênticas dos documentos ou fotos desejadas, mediante o pagamento de uma pequena taxa e desde que a pessoa se comprometa a não usá-los com fins comerciais. Assim, o público poderá entrar na posse de cópias de documentos tão valiosos e raros quanto ligados à história de um Rio carioca ao tema “Meio Século de gravação de um discurso.” (*Diário de Notícias*, 1965, agosto 29).

¹⁹⁶ Fonte: Carioca terá no dia 3 a Imagem e o Som. (1965, agosto 29). *Diário de Notícias*, para. 6.

E o **Jornal do Brasil**,¹⁹⁷ ressaltou assim a grande utilidade do museu para os estudiosos: “(...) além de consultas, poderão [os estudiosos] requerer cópias autênticas de documentos históricos e fotos do Rio Antigo.” (Jornal do Brasil, 1965, agosto 24).

Os comentários da imprensa são importantes de serem considerados, porque trazem para nossa análise um exemplo prático do museu como espaço de troca. Quando os jornalistas ressaltam como positivo o fato de que o “visitante pode levar uma ou mais cópias do que viu”, constatamos que a acessibilidade ao objeto [aos acervos do MIS] é um elemento novo, atraente, positivo e encantador [mesmo que seja uma reprodução desse objeto]. E que a inacessibilidade ao objeto e a postura passiva do visitante de admirá-lo somente na vitrine é uma condição negativa vivenciada nos outros museus.

As ações de comunicação no MIS Rio de Janeiro se efetivaram mais ainda quando, um ano depois de inaugurado, foi colocada em prática a primeira experiência de produção de acervos, através de um programa que diferenciaria definitivamente o MIS dos museus tradicionais: o **Programa Depoimento para Posteridade**.

Com a gravação de depoimentos de sambistas, músicos, e outras personalidades populares e eruditas da cultura do Rio de Janeiro, o carioca se sentiu representado no museu. Era uma maneira inovadora de a comunidade compartilhar com o MIS a constituição/produção de seu próprio acervo.

Essa inovação quanto à produção de acervos não ficou restrita aos depoimentos, se estendeu também com a produção de discos, livros e revistas temáticas. Já no primeiro ano de funcionamento, o museu lançou dois ‘LPs’ reunindo músicas de Carmem Miranda e de Noel Rosa e também a série de gravações em disco intitulada **Vultos Ilustres do Brasil** contendo vozes de personalidades como Rui Barbosa e Barão do Rio Branco em discursos por eles pronunciados.

5.2.3. Nem tudo são flores. Enfrentando a primeira crise

O MIS do Rio de Janeiro, assim como os outros museus públicos brasileiros, sofrem com as mudanças de governo. A descontinuidade das ações são as consequências mais drásticas. A primeira experiência de troca de governo, em 1967, foi desastrosa para o museu. Com menos de um ano de funcionamento, o MIS quase foi fechado para dar lugar a um centro de lazer para os servidores do Banco do Estado da Guanabara [BEG]. O assunto foi noticiado

¹⁹⁷Fonte: *Museu da Imagem e do Som abre sexta-feira para mostrar história do Rio. (1965, agosto 24). Jornal do Brasil, para. 2.*

pela imprensa e muitos jornais assumiram a defesa do museu, através de denúncias e críticas, como essa do jornalista Stanislaw Ponte Preta¹⁹⁸:

“O Banco da Guanabara gasta rios de dinheiro para anunciar que está gastando rios de dinheiro abrindo túneis e construindo viadutos, como se isto não fosse de sua obrigação. Mas a verba do Museu foi pra cucuia, só porque “era obra do Govêrno anterior”, o que não deixa de ser uma grossa mesquinha para o “banco que mais cresce no País.” (Preta, 1967, novembro 3).

Além do corte de verbas, a nova administração estadual ameaçava tomar o espaço anexo do museu, onde funcionava o **Arquivo Almirante**, para instalar o Departamento de Segurança Pública do Estado. O próprio Almirante saiu em defesa do museu, como descreve a reportagem do *Jornal Tribuna da Imprensa*¹⁹⁹:

“Cerca de 100 mil cópias de músicas poderão desaparecer se o Departamento de Segurança Pública concretizar a ameaça de tomar o prédio onde funciona o arquivo de Armando Fóreis, o Almirante. Almirante e os funcionários do Museu da Imagem e do Som fazem um apelo às autoridades competentes, no sentido de não permitir a destruição deste patrimônio histórico e cultural do Rio de Janeiro.” (Tribuna da Imprensa, 1967, outubro 30).

O episódio foi sarcasticamente criticado na coluna de Stanislaw Ponte Preta, do *Jornal Última Hora*²⁰⁰:

“Como se não bastasse, agora aparece a Polícia Federal, ex-Departamento Federal de Segurança Pública – órgão que tem deixado muito cidadão na maior insegurança pública – querendo tomar de assalto o prédio anexo do MIS, onde funciona o arquivo de Almirante, onde qualquer cidadão pode entrar e consultar (...) Claro que a Polícia Federal não se interessa pelo que está dentro do prédio (...) Tanto lugar pra botar a Polícia (inclusive xadrez é o que não lhe falta). Para a Polícia a imagem deve ser a borracha e o som é toooiiinnnggg!!!” (Preta, S. P. 1967, novembro 3).

A situação foi revertida graças ao **Programa Depoimentos para Posteridade** e a atuação do Conselho de Música Popular Brasileira [MPB], criados naquele momento. A primeira gravação do programa obteve tanta repercussão, que enfraqueceu a ideia de tomada do prédio. E assim, o MIS foi “salvo do plano de destruição”, de acordo com o relato de Ricardo Cravo Albin (1995),²⁰¹ diretor do MIS Rio de Janeiro no período de 1965-1971:

“O Carlos Alberto Vieira [presidente do Banco do Estado da Guanabara] intimidado pelo alarido do programa na imprensa

¹⁹⁸ Fonte: Preta, S.P. (1967, novembro 3). Museu do Som Imagem da Polícia. *Jornal Última Hora*, para 2. [Arquivo MIS Rio de Janeiro].

¹⁹⁹ Fonte: Museu da Imagem vai perder sede. (1967, outubro 30). *Jornal Tribuna da Imprensa*, para. 1. [Arquivo MIS Rio de Janeiro].

²⁰⁰ Fonte: Preta, S.P. (1967, novembro 3). Museu do Som Imagem da Polícia. *Jornal Última Hora*, para. 3. [Arquivo MIS Rio de Janeiro].

²⁰¹ Fonte: Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro. Núcleo de História Oral. (Produtor). (1995). *Seminário Memória MIS 30 Anos*. [Filme-vídeo]. [cópia em DVD]. Rio de Janeiro: MIS Rio de Janeiro.

desistiu da ideia e mesmo que quisesse não poderia destruir porque a marca do MIS já existia.” (Albin, 1995, setembro 28. Trecho do depoimento gravado pelo MIS Rio no Seminário Memória MIS 30 anos).

5.2.4. A atuação dos conselhos: o museu como foco de resistência

Nesse contexto e em tantos outros, a atuação dos sete conselhos - de música popular, de música erudita, de cinema, rádio, teatro, literatura e artes plásticas - criados naquele período foi decisiva. Os conselheiros contribuíram no assessoramento à direção do Museu e na defesa contra os excessos do Regime Militar.

Segundo a museóloga Neuza Fernandes, diretora do MIS Rio de Janeiro no período de 1971-1973, essa ação compartilhada fortalecia a direção do museu: “O museu tinha uma assessoria de duzentos intelectuais da maior qualidade, de graça (...) nenhum diretor de museu tem uma assessoria dessas né.” (Fernandes, 1995, setembro 12. Trecho do depoimento gravado no Seminário Memória MIS 30 Anos).

Os excessos do Regime Militar começaram a atingir o museu somente a partir de 1968. No início da ditadura, entre 1964 a 1968, o MIS não sofreu com a censura. Para a ex-diretora do MIS no período de 1984-1985, Heloísa Buarque de Hollanda (1995), essa “liberdade” só foi possível porque os órgãos de repressão achavam que o MIS era um espaço ‘light’ de música popular brasileira. E, naquele momento, o foco do regime era outro:

“A censura de 1964 a 1968 queria desarticular associações, movimentos de base, ligas camponesas, sindicatos, etc. Mas, um menino vestido de verde oliva cantando ‘guantanamera [canção folclórica do povo campesino cubano], tudo bem. (...) quer dizer, é um momento de debate, inclusive de questionamento da esquerda bastante interessante. Você tem essa pluralidade enorme, o Caetano com a Tropicália, contra o Vandrê, teve esse momento (...)” (Hollanda, 1995, setembro 05. Trecho do depoimento gravado pelo MIS Rio no Seminário Memória MIS 30 anos).

O ex-conselheiro do Conselho de MPB, Albino Pinheiro (1995), concorda com a pesquisadora Heloísa Buarque de Hollanda e reforça que foi depois de 1968, que os conselhos começaram a “incomodar:” “No início da década de 1970, pouco depois, quando o 68 já tava começando a machucar demais, nós já estávamos incomodando direta ou indiretamente com os conselhos.” (Pinheiro, 1995. Trecho do depoimento gravado pelo MIS Rio no Seminário Memória MIS 30 anos).

O jornalista e ex-conselheiro Hermínio Belo de Carvalho (1995), também utiliza a expressão “incômodo” para definir a situação dos conselhos perante a ditadura:

“Tudo que aglutinava, que proporcionava uma discussão mais ampla tornava-se incômodo para o governo. Então, o que não se conseguia discutir lá fora, nós discutíamos aqui dentro.” (Hermínio Belo de Carvalho 1995, setembro 12. Trecho do depoimento gravado no Seminário Memória MIS 30 Anos).

O compositor Albino Pinheiro (1995),²⁰² lembra que “eles [os representantes dos órgãos de repressão] não tinham noção do que se fazia aqui,” ao contrário dos frequentadores do museu. Esses, tinham consciência de que o MIS tornara-se foco de resistência, conforme recorda o radialista Luis Carlos Cardoso Saroldi (1995),²⁰³ ex-conselheiro do Conselho de Rádio do Museu da Imagem e do Som:

“Cada um de nós sabia que aquela situação instalada em 1964 era contra toda a nossa tradição, em todos os sentidos. Era, o teatro sofreu com isso, o cinema acabou né. Então, o fato de você poder reunir pessoas da mesma corporação, com os mesmos interesses e discutir o seu instrumento de trabalho, isso era muito importante.” (Saroldi, 1995, setembro 19. Trecho do depoimento gravado pelo MIS Rio de Janeiro no Seminário Memória MIS 30 anos).

Os conselhos funcionaram até 1974, quando o Regime Militar passou a interferir ostensivamente, através de diversas formas de pressão. Segundo a ex-diretora do MIS, museóloga Neuza Fernandes (1995), em seu depoimento no **Seminário Memória MIS 30 Anos**, um dos motivos da extinção dos conselhos foi um comentário de Tinhorão [José Ramos Tinhorão, jornalista, crítico musical e ex-conselheiro do MIS], durante um curso de música popular brasileira que ele estava ministrando no museu.

No encerramento de uma de suas aulas, analisando a política cultural brasileira, Tinhorão definiu que o momento era de “colonialismo”. Fernandes (1995),²⁰⁴ lembra que esse comentário penalizou Tinhorão e a ela, que foi demitida sem nem mesmo ser avisada. “Eles [a Polícia Federal] tinham informantes infiltrados no museu (...). Com essa do Tinhorão, os conselhos começaram a serem vistos né (...)” (Fernandes, 1995, setembro 12. Trecho do depoimento gravado no Seminário Memória MIS 30 Anos).

Outro episódio que antecedeu ao fechamento dos conselhos ocorreu com a entrada do novo diretor do museu, o cartunista e jornalista Álvaro Cotrim, indicado pelo governo para substituir a ex-diretora Neuza Fernandes que acabara de ser demitida.

De acordo com o ex-conselheiro Albino Pinheiro, Cotrim foi o responsável pela extinção dos conselhos. Pinheiro (1995), conta que estava num desses cursos ministrados no

²⁰² Fonte: Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro. Núcleo de História Oral. (Produtor). (1995). Seminário Memória MIS 30 Anos. [Filme-vídeo]. [cópia em DVD]. Rio de Janeiro: MIS Rio de Janeiro.

²⁰³ Fonte: Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro. Núcleo de História Oral. (Produtor). (1995). Seminário Memória MIS 30 Anos. [Filme-vídeo]. [cópia em DVD]. Rio de Janeiro: MIS Rio de Janeiro.

²⁰⁴ Fonte: Idem.

museu conversando com Cartola [compositor e cantor] e Nelson Cavaquinho [compositor, cantor e instrumentista], quando Cotrim os surpreendeu com uma ofensa “desrespeitosa e racista”. Ao encontrar os três conversando na antessala do curso de Música Popular Brasileira, Cotrim comentou: - “essa farra com essa crioula ainda vai acabar”-. Aquela ofensa, para Pinheiro, marcou o fim de um ciclo na história do MIS:

“Sempre tivemos uma certa desconfiança de que ele veio aqui, entre outras tarefas, de fechar os conselhos, eliminar os conselhos, que foi na gestão dele. Depois daquele curso e daquela ofensa que ele fez pra mim dizendo ‘aquela crioula’ – Cartola e Nelson Cavaquinho – meus ídolos, aí eu entendi que o Brasil tava em outra etapa e que o museu ia demorar muito a se reencontrar com a sua própria verdade cultural.” (Pinheiro, 1995, setembro 28. Trecho do depoimento gravado no Seminário Memória MIS 30 Anos).

A intransigência de Cotrim, o comentário de Tinhorão, considerado provocador pelo governo, e a própria gestão compartilhada no museu foram as razões que culminaram com a extinção dos conselhos. O jornalista e pesquisador Sérgio Cabral Santos (2011), ex-conselheiro do Conselho de MPB acrescenta ainda outra razão: “éramos a esmagadora maioria contra a ditadura.” Vejamos o comentário de Cabral (2011):

“Chagas Freitas [governador do Rio de Janeiro] embora fosse do MDB, o partido de oposição (...) tinha uns acertos lá como o Regime Militar e tudo indica que houve recomendação de desfazer os conselhos, porque nós do conselho, éramos a esmagadora maioria contra a ditadura.” (S.C. Santos, entrevista pessoal, fevereiro 17, 2011).

Quando a notícia da extinção dos conselhos se espalhou, as reações foram imediatas. O ex-diretor do MIS, Ricardo Cravo Albin (1995), conta que sua reação foi ligar imediatamente para Cotrim, assim se expressando indignado:

“Álvaro Cotrim, que história é essa, você quer acabar com os conselhos? Isso é um insulto, porque os conselhos, na verdade, interferem ao museu a credibilidade, e mais, escolhem as pessoas que estão fazendo depoimentos para a posteridade. Sabe o que ele respondeu? Ele me disse pura e grossamente o seguinte: não, mas a partir de agora, é exatamente por isso que os conselhos não existem, porque quem escolhe para gravar para a posteridade é o diretor, jamais uma corja em colegiado” (Albin, 1995, setembro 28. Trecho do depoimento gravado no Seminário Memória MIS 30 Anos).

Em 1976, houve uma tentativa de reativar os conselhos com algumas modificações nos seus regimentos, uma delas, a redução dos integrantes de 40, que era a composição

original, para 25 membros. A decisão foi inclusive regulamentada através de Resolução²⁰⁵ da Fundação Estadual de Museus do Rio de Janeiro [FEMURJ] a qual o MIS era vinculado. Na Resolução cinco conselhos foram instituídos, e não sete como em 1966: educação, ciência, jornalismo, rádio e televisão.

Mas os conselhos foram perdendo forças. E chegaram, definitivamente, ao fim em 1981, com um decreto do governador Chagas Freitas, que retirou deles a atribuição da escolha dos vencedores dos prêmios **Estácio de Sá** e **Golfinho de Ouro** e transferiu essa missão para o Conselho Estadual de Cultura do Rio de Janeiro.

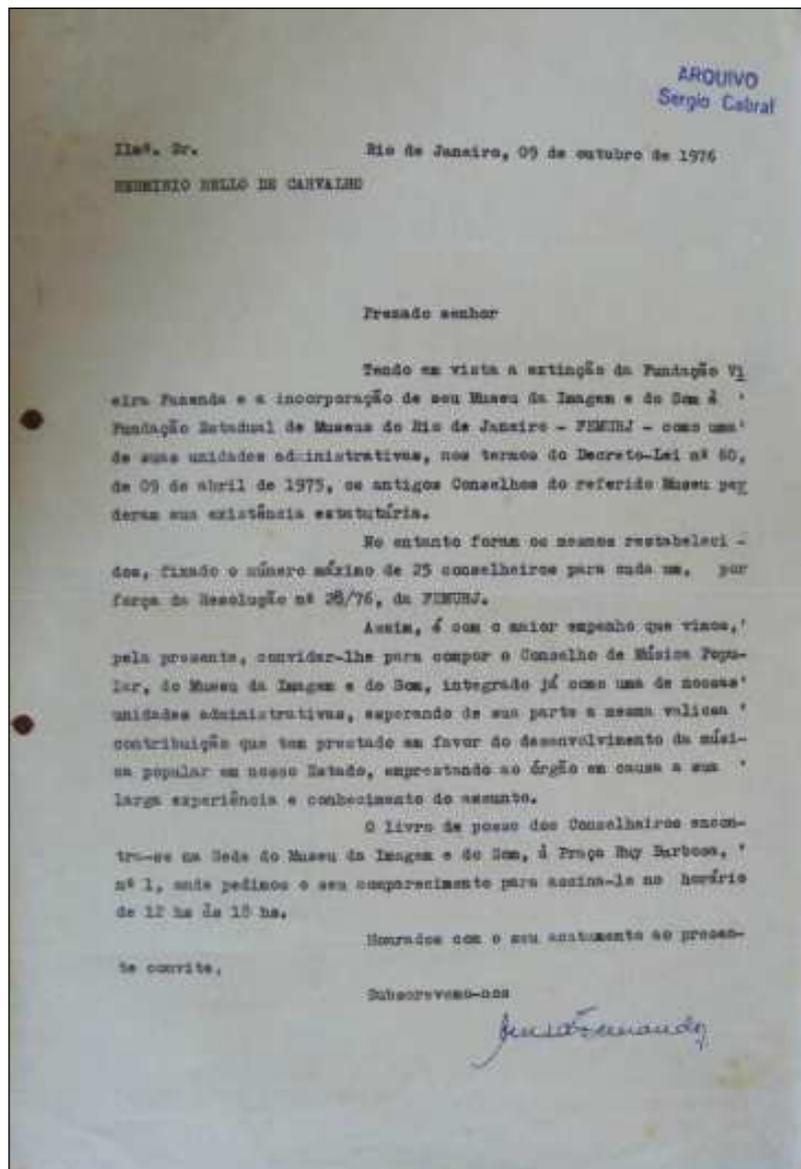


Figura 51. Cópia da carta da presidente da FEMURJ de 09 de outubro de 1976, comunicando ao conselheiro Hermínio Belo de Carvalho o restabelecimento dos conselhos. Fonte: Arquivo pessoal do jornalista Sérgio Cabral Santos.

²⁰⁵Resolução nº 28/76 de 10 de agosto de 1976 que define as atribuições das unidades da Fundação Estadual de Museus do Rio de Janeiro [FEMURJ]. Fonte: arquivo pessoal do jornalista Sérgio Cabral Santos.

As premiações **Golfinho de Ouro** e **Estácio de Sá** aconteceram sem a participação do conselho até 2006, quando foram suspensas. Em 2010, o governo do Estado do Rio de Janeiro retomou a ideia, mas, com a diferença de que os prêmios foram agrupados em um só, denominado **Prêmio de Cultura do Estado do Rio de Janeiro**.²⁰⁶

5.2.4.1. A curta trajetória dos conselhos

A história dos conselhos começou em 1966 [oficializados por regimento em 1967] com a criação do Conselho Superior de Música Popular Brasileira, idealizado pelo pesquisador e crítico musical Ary Vasconcelos. O ex-diretor do MIS Ricardo Cravo Albin (1995), conta que os conselhos nasceram como uma forma de enfrentar a crise e as ameaças de fechamento do museu, ocorridas, como já citado, nos seus primeiros meses de funcionamento.

“Essa intimidação (...) de próxima e imediata destruição, (...) foi exatamente o que fez com que o museu pudesse se arrancar, nós tínhamos que encontrar uma maneira, eu chamei o Ary, me tranquei com o Ary durante horas na sala, falei assim: “Ary, a gente tem que encontrar uma maneira porque a gente está muito ameaçado, Ary.” E o Ary deu a ideia do Conselho de Música Popular Brasileira.” (Albin, 1995, setembro 28. Trecho do depoimento gravado pelo MIS Rio no Seminário Memória MIS 30 anos).

Ary Vasconcelos (1995), também recorda aquele momento de criação do conselho em que estavam presentes ele, Ricardo Cravo Albin e o pesquisador e produtor Hermínio Belo de Carvalho:

“(...) Eu apresentei essa ideia a ele [ao Ricardo Cravo Albin], e eu me lembro que foi na sala dele, estava presente o Hermínio Belo de Carvalho. Então eu disse: “olha, o que é que você acha de a gente fazer um conselho de música popular?.” (Vasconcelos, 1995, setembro 05. Trecho do depoimento gravado pelo MIS Rio no Seminário Memória MIS 30 anos).

Os conselhos refletiam o charme do museu na década de 1960. O cargo de conselheiro, embora não remunerado, proporcionava prestígio e ‘status’. A importância deles era tão expressiva que os jornais e revistas da cidade se pautavam pelos eventos promovidos no museu. O ex-conselheiro Albino Pinheiro (1995), relembra com saudade daqueles momentos “memoráveis” e questiona se esse sucesso se repetiria nos dias de hoje.

“Esse charme permitiu reunir através dos conselhos a maior representatividade que essa cidade teve. E era uma

²⁰⁶Informações do Portal do Ministério da Cultura. O dia a dia da Cultura » Na Mídia » Estado volta a premiar ações na área cultural. Jornal O Globo - RJ, em 05/02/2010. Acedido a 2012, abril 24, em: http://www.cultura.gov.br/sítio_eletrônico/2010/02/05/estado-volta-a-premiar-aco-es-na-area-cultural/

representatividade tão autêntica, tão natural e tão despojada, que eu volto a fazer a pergunta se hoje nós teríamos condições de repetir aquilo.” (Pinheiro, 1995. Trecho do depoimento gravado pelo MIS Rio no Seminário Memória MIS 30 anos).

O primeiro dos sete conselhos criados foi o Conselho Superior de Música Popular Brasileira em 20 de março de 1966. Um ano depois, em 14 de março de 1967, foi criado o Conselho Superior de Cultura Cinematográfica. Em seguida, foram os de artes plásticas, esportes, literatura, música erudita e teatro.

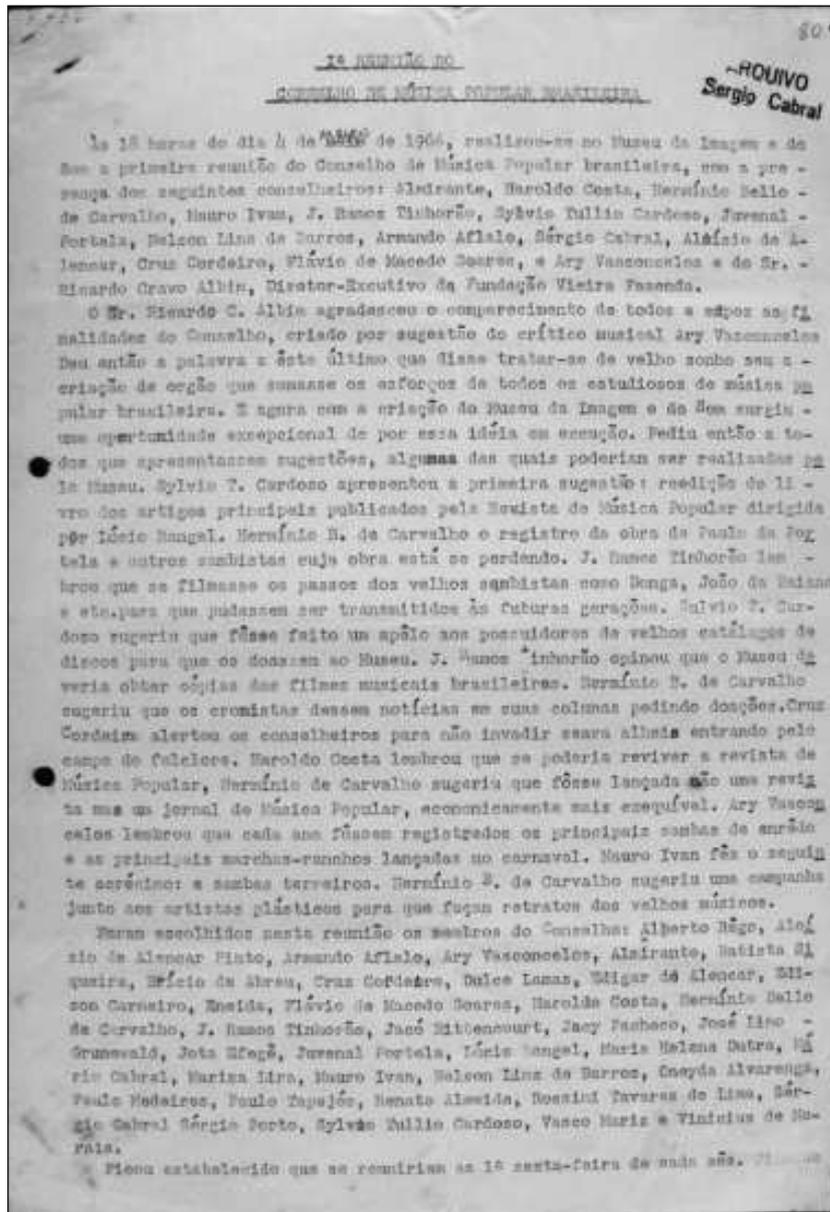


Figura 52. Trecho da ata da primeira reunião do Conselho de MPB em 04 de março de 1966. Fonte: Arquivo pessoal do jornalista Sérgio Cabral Santos.

Em 1º de agosto de 1967, o Regimento Interno do Conselho de Música Popular Brasileira foi aprovado pelo Plenário, estabelecendo as seguintes finalidades:

- a) – promover a pesquisa, o estudo e a defesa da Música Popular Brasileira;
- b) – preservar a autenticidade da Música Popular Brasileira;
- c) – incentivar e promover a realização de festivais, exposições, conferências e cursos sobre Música Popular Brasileira;
- d) – instituir prêmios e concursos para monografias e ensaios sobre Música Popular brasileira;
- e) – promover a edição de livros e a gravação de discos destinados ao conhecimento e divulgação da Música Popular Brasileira;
- f) – coligir, através de documentos e gravações fonográficas, dados para a história da Música Popular Brasileira, bem como para o levantamento da vida e obra dos compositores e intérpretes de projeção histórica;
- g) – cooperar e colaborar, através de convênios, com instituições públicas e particulares de fins análogos;
- h) – cooperar para o enriquecimento e desenvolvimento dos acervos do Museu da Imagem e do Som, relativos à Música Popular Brasileira.” (trecho do Regimento Interno do Conselho de Música Popular Brasileira (1967, agosto 1º) Fonte: arquivo pessoal do jornalista Sérgio Cabral Santos.

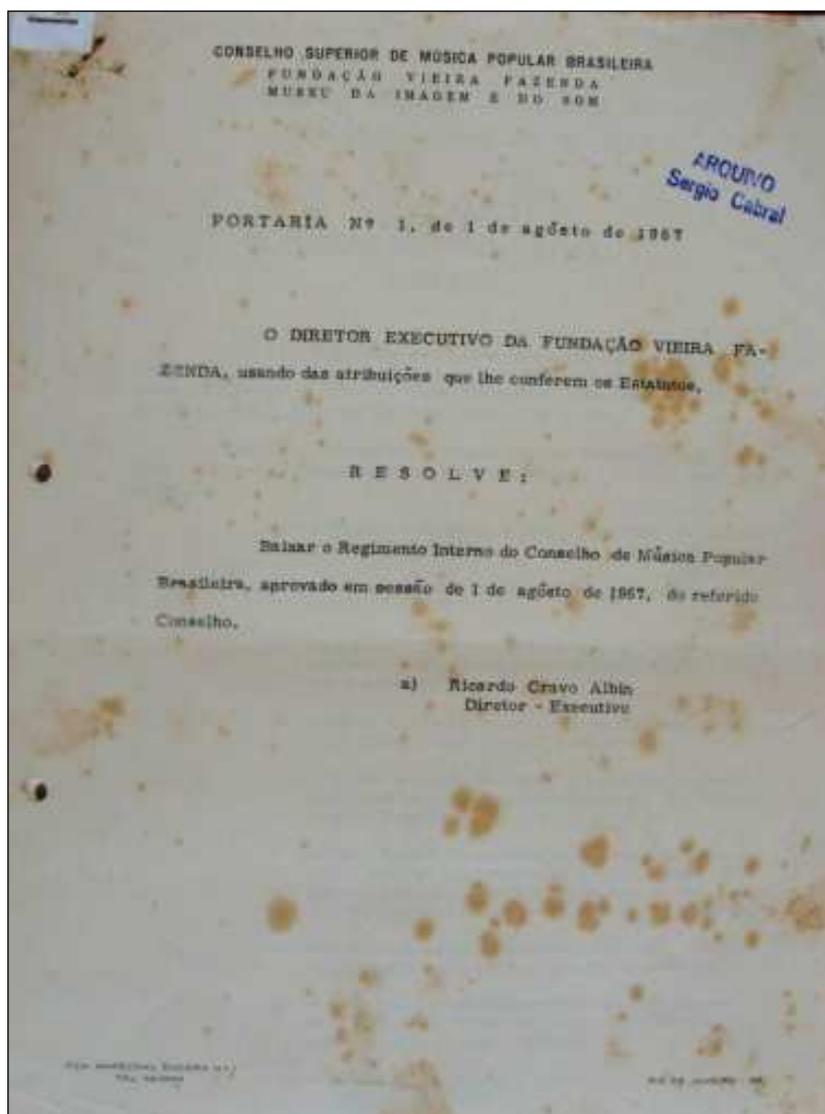


Figura 53. Portaria nº 1 de 1º de agosto de 1967 estabelece o Regimento Interno do Conselho de MPB. Fonte: Arquivo pessoal do jornalista Sérgio Cabral Santos.

O Conselho de Música Popular Brasileira foi o mais atuante. Durante os quase dez anos de funcionamento, cumpriu suas atribuições, destacando-se, principalmente, na promoção de cursos de música popular brasileira e na organização dos dois grandes concursos de repercussão nacional, os prêmios **Golfinho de Outro** e **Estácio de Sá**.²⁰⁷ Os prêmios foram criados em 1967, para homenagear grupos e pessoas que se destacavam nas categorias das artes plásticas, teatro, esportes, literatura, cinema e música popular.

Os cursos eram ministrados pelos próprios conselheiros e abrangiam as origens históricas da música popular, as transformações ocorridas na sua trajetória e a música contemporânea. O programa do primeiro curso de música popular brasileira foi elaborado em outubro de 1966, pelos conselheiros, Edison Carneiro, Aloysio de Alencar Pinto e Ilmar de Carvalho, com a participação de outros 14 membros: Renato de Almeida, Brício de Abreu, Mozart Araújo, Batista de Siqueira, Lúcio Rangel, José Ramos Tinhorão, Jota Efegê, Haroldo Costa, Ary Vasconcelos, Edigar de Alencar, Sérgio Cabral, Sylvio Cardoso, Nelson Lins de Barro e Hermínio Bello de Carvalho.

O jornalista e pesquisador Sérgio Cabral Santos (2011), um dos fundadores do Conselho Superior de Música Popular Brasileira, conta que seu envolvimento com o MIS teve origem na década de 1960. Ele escrevia sobre música popular brasileira no *Jornal do Brasil*, tinha um relacionamento especial com o radialista, cantor e compositor Almirante e acompanhou todo o processo de compra do arquivo de Almirante para o MIS, desde as primeiras negociações com o governador Carlos Lacerda.

Cabral (2011), ressalta que o MIS Rio era a “sede da música popular brasileira”. Para exemplificar a importância do que ali era ministrado, ele relata alguns temas de cursos organizados pelo MIS como: As origens históricas da música popular, Os seresteiros e chorões, Chiquinha Gonzaga e o teatro como veículo da música popular, Grupos musicais populares, Blocos e cordões de carnaval, Bossa Nova, dentre outros.

Integrante do corpo de professores dos cursos de MPB, Cabral (2011), recorda com humor o privilégio que tinha de trabalhar com “exemplos vivos”. Um deles, o sambista e compositor Ismael Silva, foi o fundador da primeira escola de samba do Brasil. Quando o assunto era escolas de samba, o sambista estava sempre presente, ao lado de Cabral, para enriquecer as aulas com suas experiências.

²⁰⁷ O nome Golfinho é uma referência às armas do brasão do Estado da Guanabara, enquanto o nome Estácio de Sá é uma homenagem ao fundador da cidade do Rio de Janeiro.

“Então eu dizia sempre: a vantagem de falar hoje sobre escola de samba é que os personagens pioneiros estão vivos, como o Ismael Silva. Seria o mesmo que um professor de história do Brasil falar com o Dom João VI ao lado.” (Sérgio Cabral Santos, entrevista pessoal, fevereiro 17, 2011).

O carinho de Cabral (2011), pelo museu permanece. Pesquisador da música popular brasileira desde os anos de 1960, ele doou seu arquivo ao MIS em 2007. São recortes de jornais, documentos, fotografias e correspondências, mais de mil LPs e CDs, além de livros e objetos que pertenceram a compositores e artistas.

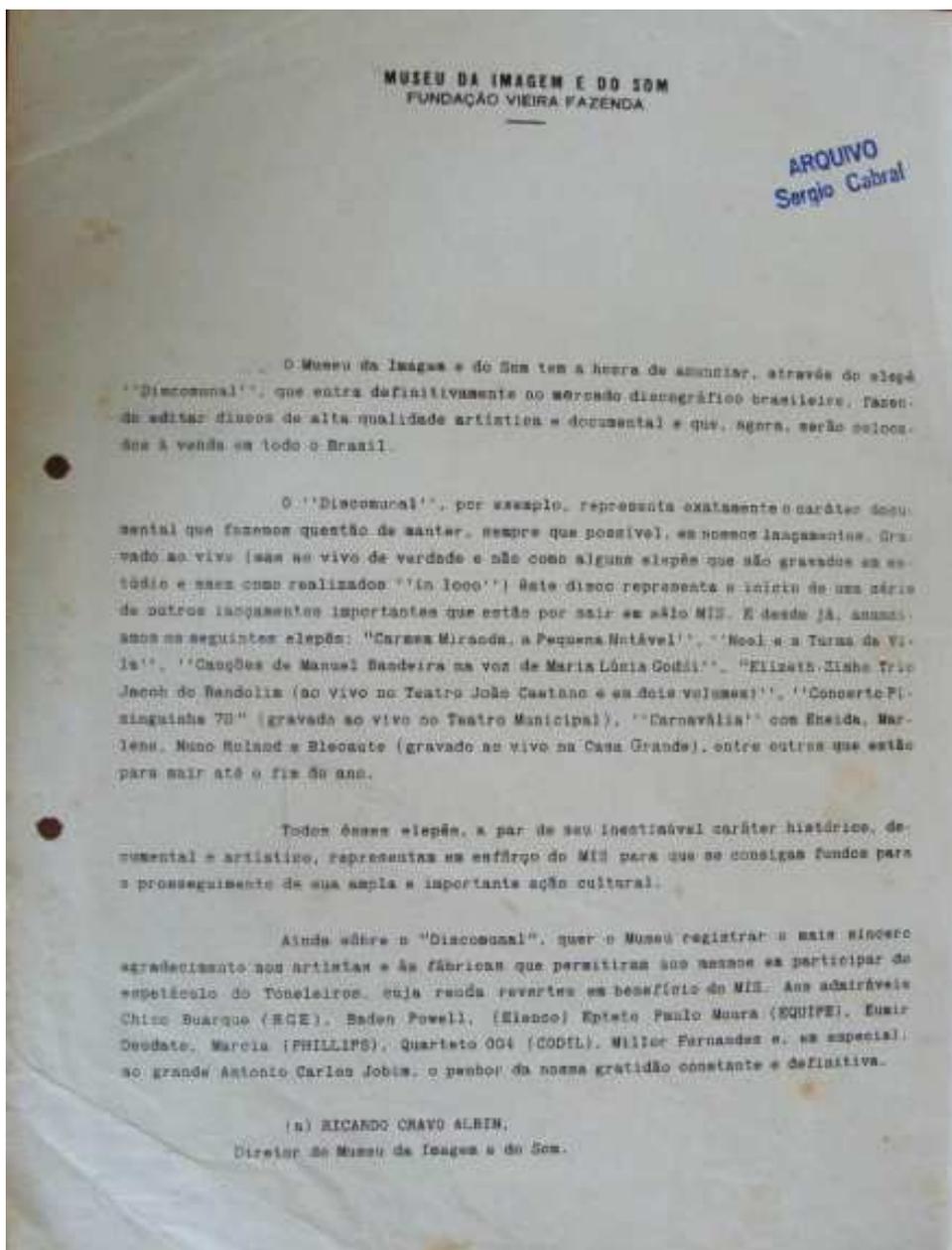


Figura 54. Comunicado do diretor Ricardo Cravo Albin, em 1966, anunciando o lançamento de discos e a entrada do MIS Rio de Janeiro no mercado fonográfico. Fonte: Arquivo pessoal do jornalista Sérgio Cabral Santos.

5.2.5. O museu na linha do tempo. As ameaças de fechamento, as crises e as intempéries: dando a volta por cima

No decorrer de sua trajetória, o museu atravessou períodos de crises políticas e institucionais [já relatadas neste capítulo], como a que culminou no fechamento dos conselhos em 1974. Além de ameaças de fechamento, como a enfrentada na gestão do diretor Ricardo Cravo Albin em 1967, diante da decisão frustrada do BEG de transformar a sede do museu em centro de convivência dos funcionários do banco.

De 1966 a 1974, embora o país estivesse envolvido pelo clima repressivo da ditadura militar, o MIS viveu um período de efervescência cultural. Foi palco de mostras de cinema, debates, rodas de samba, cursos de formação nas áreas de música, de literatura e de cinema, e da gravação dos depoimentos, que era a grande atração.

No clima de censura da década de 1960, os intelectuais, a imprensa, os músicos, compositores e estudantes tinham somente dois lugares para se encontrar no Rio de Janeiro: a Cinemateca do Museu de Arte Moderna [MAM] e o Museu da Imagem e do Som, conforme descreve a museóloga Maria Cristina Gonçalves Ferreira Mendes, diretora do MIS no período de 1980-1983. Mendes (1995), era frequentadora do museu desde os tempos de sua criação:

“a gente vinha para cá para respirar, essa que era a grande verdade. Aqui a gente podia respirar, a gente podia dar vazão aos sentimentos, as emoções, no que a gente acreditava, e o museu oferecia isso prá gente, da mesma maneira que a Cinemateca do MAM oferecia.” (Mendes, 1995. Trecho do depoimento gravado pelo MIS Rio de Janeiro no Seminário Memória MIS 30 anos).

Albino Pinheiro (1995), ex-conselheiro do Conselho de MPB faz uma análise do papel do museu, naquele momento histórico contraditório, e ressalta:

“O que é mais interessante é que o momento histórico não permitiria um museu como aquele e as circunstâncias também históricas não permitiriam uma geração daquele brilhantismo. O que é um caso muito interessante de se pesquisar. (Pinheiro, 1995. Trecho do depoimento gravado pelo MIS Rio no Seminário Memória MIS 30 anos).

De 1971 a 1972, durante a curta gestão da museóloga Neuza Fernandes, o museu sofreu com as interferências do Regime Militar, inclusive com a demissão da diretora [já relatada neste capítulo]. Mesmo assim, foi um período em que o cinema do MIS foi reativado com programação semanal e muito público.

De 1973 a 1974, a polêmica gestão do jornalista Álvaro Cotrim foi marcada pela extinção dos conselhos. De 1974 a 1980, o museu conviveu com as gestões de Luis Carlos

Pinheiro [1975], Gilda Mello Ferraz [1975], João Vicente Souza [1976-1977] e José Carlos Monteiro [1977-1980].

Em 1977, na gestão de Monteiro, foram lançados quatro discos com o **Selo MIS**: Elizeth Cardoso, Jacob do Bandolim, Zimbo Trio e Ademilde Fonseca. Em 1978, os cursos de música popular foram retomados e uma exposição movimentou o museu: a exposição de treze cartunistas cariocas, dentre eles, Henfil, Jaguar, Millôr Fernandes, Nani e Ziraldo.

Em 1980, o destaque foi a exposição **70 Anos de Noel**, inovando na utilização de tecnologia em som e imagem. Em 1981, o MIS Rio de Janeiro foi surpreendido com o polêmico decreto que retirava dos conselhos a atribuição da escolha dos premiados do **Golfinho de Ouro** e transferia para o Conselho Estadual de Cultura.

Em 1979, a Fundação Estadual de Museus [FEMURJ], instituição a qual o museu encontrava-se vinculado, elaborou projeto para a construção de um **Centro de Atividades** na Barra da Tijuca, que englobaria, além do MIS, o Museu de Ciências e Tecnologia, o Museu Carmem Miranda, o Museu dos Teatros e o Museu dos Esportes.

O projeto chegou a ser tema de um Boletim da FEMURJ,²⁰⁸ publicado em 1979, onde foi dedicado um capítulo intitulado **Centro de Atividades Culturais: Sonho e Fato**, que descrevia as especificidades do centro cultural, e os seus eixos de atuação. Segundo a ex-diretora do MIS Neuza Fernandes (1995), presidente da FEMURJ à época, os recursos para a obra chegaram a ser liberados, mas com a saída dela da fundação, o projeto foi interrompido e o terreno devolvido para o município.

Em 1981, a falta de segurança das instalações quase provocou a destruição da sede do MIS: no dia 15 de janeiro, um incêndio obrigou a transferência dos acervos, primeiramente para o prédio ao lado, depois para o Museu do Ingá, em Niterói, onde permaneceram até 1983, quando as instalações foram reformadas e o museu reaberto.

A diretora do MIS à época, Maria Cristina Gonçalves Ferreira Mendes (1995), recorda que os equipamentos de segurança contra incêndios não existiam e que as instalações elétricas eram precárias, embora várias solicitações de reparos já houvessem sido feitas, sem sucesso, à Fundação de Arte do Rio de Janeiro [FUNARJ], instituição a qual o MIS era vinculado.

Segundo Mendes (1995), os acervos foram salvos graças ao esforço dos funcionários e à solidariedade dos que ouviram a notícia pelo rádio. Como era um “museu muito querido”,

²⁰⁸ Fonte: Boletim da Fundação Estadual de Museus [FEMURJ]. (1979). Rio de Janeiro: Governo do Estado do Rio de Janeiro. Secretaria de Estado de Educação e Cultura.

os cariocas se juntaram numa grande corrente que mobilizou toda a cidade:

“Os bombeiros demoraram muito para chegar aqui, porque tinha um outro incêndio enorme na cidade. (...) Nós conseguimos tirar toda a coleção e colocar no prédio ao lado, inclusive com toda a documentação pertinente (...) Jamais o acervo teria sido salvo se não fosse a atuação de cada um, porque nós fizemos correntes humanas e trabalhamos dez horas seguidas.” (Mendes, 1995. Trecho do depoimento gravado pelo MIS Rio no Seminário Memória MIS 30 anos).

Outra crise vivida pelo museu ocorreu em 1987, durante a gestão da consultora Maria Eugênia Stein. Stein (2011), conta que logo que assumiu o MIS, decidiu elaborar um projeto para a restauração do prédio na Praça XV, que se encontrava inteiramente descaracterizado, inclusive sem a cúpula, que era uma de suas características arquitetônicas originais. Mas os planos de restauro foram surpreendidos com a ameaça de demolição do prédio para dar lugar ao projeto de expansão do Metrô - um novo terminal seria construído naquele local.

Os funcionários do museu decidiram que não iam ceder e encabeçaram uma campanha intitulada **O MIS por um Triz** [ver figura abaixo], que ganhou o apoio de museólogos das diversas instituições e de representantes de associações de classe, inclusive a Associação de Amigos do MIS, presidida pelo ex-diretor Ricardo Cravo Albin, que entrou na Justiça com uma ação popular para salvar o prédio.



Figura 55. Campanha MIS por um Triz. Jornal do Brasil, 1987, setembro 3. Fonte: Arquivo pessoal do jornalista Sérgio Cabral Santos.

De acordo com Stein (2011), o manifesto mobilizou a cidade e sensibilizou o governador. Apesar das pressões dos empresários do Metrô, a ideia foi engavetada e, em 1989, o Instituto de Patrimônio do Estado conclui o processo de tombamento do prédio, encerrando a polêmica que se arrastou por quase um ano.

Mas, outra questão ainda seria enfrentada pelo MIS naquele ano de 1989, quando o projeto de restauração do prédio do museu apresentado pela diretora Maria Eugênia Stein foi aprovado. O problema era onde abrigar o acervo e a administração do museu, enquanto as obras de restauro estivessem em andamento. Stein (2011) relata que, naquele momento, contou com a ajuda do então vereador Sérgio Cabral Filho [hoje governador do Rio de Janeiro].

Segundo Stein (2011), Cabral tinha conhecimento de um prédio pertencente ao Estado no bairro da Lapa que ia ser desocupado e intercedeu pelo MIS, garantindo sua transferência para aquele local. A ideia inicial era que o museu funcionasse provisoriamente no novo endereço, o que não aconteceu. A sede da Lapa permanece até hoje, abrigando a administração e parte dos acervos.

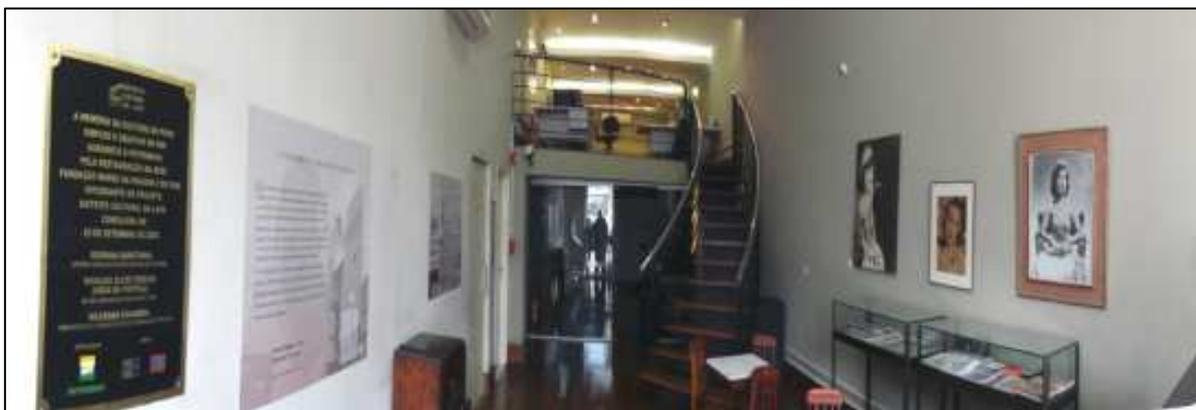


Figura 55. Sala de recepção do MIS Rio de Janeiro - Sede Lapa. Foto: Paulo Mendonça. Fonte: Arquivo da autora.

Entre 1989-1990, o museu atravessou uma fase de ajustes e reordenamento jurídico, com a transformação em Fundação Museu da Imagem e do Som, regulamentada pela lei 1.714 de outubro de 1990, que vigora até hoje. Foi um período de muita insegurança para os funcionários do museu.

A museóloga Marilza Simão Riça (2011), responsável pela conservação e catalogação do acervo sonoro da Divisão de Patrimônio e Documentação, recorda que o museu ficou quase um ano sem regimento, sem organograma, sem diretor, mas mesmo assim, os funcionários conseguiram manter, precariamente, as atividades, dentre elas, as gravações

do **Programa Depoimentos para Posteridade**: “e era assim: um trazia o açúcar, um trazia a água, o café pra servir para o depoente (...)” (M. S. Riça, entrevista pessoal, julho 6, 2011).

Apesar das questões administrativas enfrentadas, o período entre 1987 a 1991, [gestões de Maria Eugênia Stein e Arthur José Poerner] foi marcado por intensa produção editorial, dentre elas, a revista **Coleção Depoimentos**, contendo a transcrição de depoimentos de personalidades gravados pelo MIS [sete revistas foram editadas], a série **Cadernos MIS**, com a **Memória das Bandas Centenárias do Rio de Janeiro** e a coleção **Quase Catálogos** editada em parceria com a UFRJ e coordenada pela historiadora Heloísa Buarque de Hollanda. Essa coleção abrangeu os títulos: **Realizadoras de Cinema no Brasil (1930-1988)**, **Estrelas do Cinema Mudo – Brasil (1908-1930)**, **A Telenovela no Rio de Janeiro (1950-1963)** e **Heranças e Lembranças - Imigrantes Judeus no Rio de Janeiro**.

Outra realização desse período foi o primeiro Seminário de Museus da Imagem e do Som do Brasil em 1988, que contou com a participação de representantes dos MISEs, das cinematecas, dos arquivos, centros de memória e de outras instituições que tinham sob sua guarda acervos audiovisuais.



Figura 56. Seminário Memória MIS 30 Anos. Gravação de depoimentos no auditório do MIS Rio em 28 de setembro de 1995. Da esquerda para direita: Cláudia Mesquita, historiadora, coordenadora da mesa; Maria Cristina Mendes e Ricardo Cravo Albin, ex-diretores do MIS, Lucila Vasconcelos e Maria de Lourdes Parreiras Horta, ex-secretária e ex-guia do museu e Jorge Roberto Martins, presidente do MIS Rio de Janeiro, em 1995. Fonte: Arquivo do Setor de Videoteca do MIS Rio.

Em 1995, na gestão do escritor Jorge Roberto Martins, o museu foi palco de diversas atividades em comemoração aos seus 30 anos de funcionamento, dentre elas a inauguração do **Muro da Fama**, no jardim do MIS, onde personalidades deixaram impressos seus autógrafos

e mãos; a exposição **Mis - 30 anos de história**; a programação **Quartas no MIS** e o **Seminário Memória MIS 30 Anos**. Esse último, gravado nos estúdios da Praça XV, resultou na constituição de um dos mais importantes acervos sobre a história do museu relatada por seus protagonistas, tais como, ex-diretores, ex-funcionários e ex-conselheiros.

Nos anos de 1997 e 1998, o compositor Paulo Moura tentou trazer de volta os áureos tempos da criação do museu. Na sua gestão como presidente do MIS, Moura (1997), deu ênfase aos eventos musicais, abriu o pátio externo para grupos de batuque e blocos carnavalescos e criou uma campanha inusitada em defesa da unificação das sedes da instituição.

A campanha foi levada para as ruas em janeiro de 1998, pelo **Bloco Carnavalesco De MIS a MIS** que denunciava o problema da divisão do museu em dois espaços – sede da Lapa e sede da Praça XV - e sugeria a ampliação do prédio da Praça XV para abrigar ali todo o museu. O assunto foi comentado por Paulo Moura²⁰⁹, em notícia publicada no *Jornal do Brasil*:

“Uma instituição dessas não pode ficar separada, dissociada, tem que funcionar num lugar só, amplo, conveniente, e de acordo com as necessidades. É preciso reunificar as operações e o acervo do MIS e o ideal seria a ampliação da sede histórica da Praça 15.”
(*Jornal do Brasil*, 1997, novembro 27).

Em 2000, foi a vez do retorno das rodas de samba no MIS Rio de Janeiro, introduzidas inicialmente em 1967, do incremento às publicações da **Coleção Depoimentos** e da realização da **Mostra de Humor Luso Brasileiro – 500 Anos de Brasil**, organizados pela então presidente do museu, a compositora Marília Trindade Barboza.

Entre 2003 a 2005, a gestão do maestro Edino Krieger²¹⁰ priorizou as ações de preservação dos acervos, através de projetos de digitalização e de documentação. Sobre o assunto, em reportagem no *Jornal O Globo* em 3 de abril de 2003, o maestro anunciou o fechamento temporário da sede do MIS na Praça XV e comentou o seu interesse de substituir o foco nos eventos, pela qualificação dos funcionários:

“(...) por falta de condições, o MIS perdeu a sua vocação natural que é de guardar a memória. Não dá para ser só um produtor de eventos ligados à música. Precisamos criar um quadro de funcionários diretamente ligados ao museu e preparar a mão de obra para receber o pesquisador.” (*Jornal O Globo*, 2003, abril 3).

²⁰⁹ Frias, L. (1997, novembro 27). Confraria do batuque, para. 12. *Jornal do Brasil*. [Arquivo Sérgio Cabral].

²¹⁰ Falta de conservação obriga MIS a fechar as portas na Praça Quinze. (2003. Abril 3) *Jornal O Globo*, para. 7. [Arquivo Sérgio Cabral].

De 2005 a 2006, na gestão de Nilcemar Nogueira, a administração do MIS Rio de Janeiro preparou um relatório apresentando um diagnóstico do museu e realizou uma exposição na sede da Lapa com recortes das relíquias da Coleção Rádio Nacional.

A gestão que assumiu o MIS em 2007, na presidência da historiadora Rosa Maria Barbosa de Araújo, apresentou diversas propostas, dentre elas: reativar os conselhos, promover um encontro dos Museus da Imagem e do Som, incrementar as gravações do **Programa Depoimentos para Posteridade**, realizar projetos de documentação e digitalização dos acervos e reformular o perfil do museu, adequando-o às novas tecnologias, e, construir uma nova sede no bairro de Copacabana.

Das propostas apresentadas em 2007, algumas estão em andamento, e outras foram concretizadas nos últimos cinco anos, tais como, o I **Fórum Brasileiro de Museus da Imagem e do Som** realizado em 2009, no Rio de Janeiro, com representantes de 33 instituições que tem sob sua guarda acervos audiovisuais, as gravações do **Programa Depoimentos para Posteridade**, e o projeto de banco de dados informatizado que está em andamento. Em 2010, o governo do Estado deu início às obras do Novo MIS. A previsão é que a inauguração aconteça em 2013.

5.2.6. Programa Depoimentos para Posteridade: marco no universo dos museus tradicionais

A criação do **Programa Depoimentos para a Posteridade** foi um marco no perfil do museu como espaço de produção e de musealização de acervos audiovisuais. O programa, em andamento até hoje, consiste na gravação em áudio e vídeo, de depoimentos prestados por pessoas representativas dos diversos setores da cultura popular e erudita do Rio de Janeiro e do Brasil. A **Coleção Depoimentos para Posteridade** é constituída atualmente de mais de mil depoimentos em aproximadamente quatro mil horas de gravação, disponíveis para consulta.

O programa foi implantado sob a coordenação do ex-diretor do MIS Rio de Janeiro, Ricardo Cravo Albin, a partir da ideia inicial de Maurício Quádrio, que previa a gravação de trechos de obras literárias narrados por escritores e outras personalidades selecionadas. De acordo com Albin (1995), a ideia de Quádrio foi ampliada, e definiu-se pelo registro dos testemunhos de representantes da cultura popular e dos mais diversos segmentos. O primeiro

depoimento foi gravado no dia 24 de agosto de 1966, com o mais velho sambista da história da música popular brasileira, João Machado Guedes, o João da Baiana.

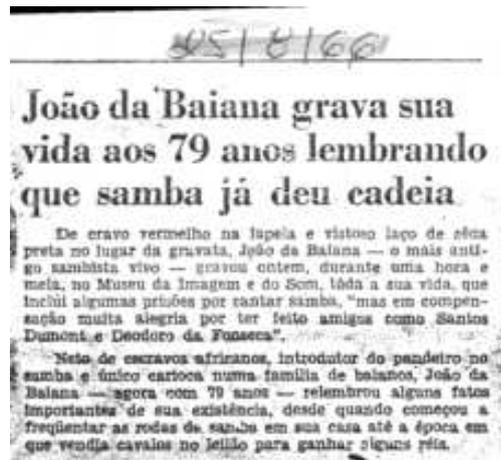


Figura 57. Recorte de jornal com matéria sobre a gravação do depoimento do músico João da Baiana no MIS Rio. Fonte: Arquivo do Setor de Documentação do MIS Rio de Janeiro.

O evento mobilizou a imprensa carioca e repercutiu no Brasil inteiro. Segundo Albin (1995), a repercussão surpreendeu o chefe do Gabinete Civil do Governo, Luis Alberto Baia e o próprio governador do Estado, Negrão de Lima, que no dia seguinte à gravação, telefonaram alarmados: “Como é que você, Ricardo, pode assegurar posteridade? Isso é um compromisso que nós não temos como honrar, você pode nos deixar muito mal.” (Ricardo Cravo Albin, 1995. Trecho de depoimento gravado pelo MIS Rio no Seminário Memória MIS 30 anos).

Os depoimentos eram gravados em fita de áudio em caráter informal, sem roteiro metodológico, sem cunho científico. Essa informalidade, por um lado, deixava o depoente livre para falar o que quisesse, mas, por outro lado, contribuía para que se perdessem informações importantes, devido à falta de um roteiro que orientasse entrevistadores e depoentes.

O compositor Hermínio Belo de Carvalho (1995),²¹¹ ex-conselheiro do Conselho de Música Popular Brasileira, confirma essa falta de metodologia e relembra que chegou a formular, sem muito sucesso, mais de cem perguntas básicas, na tentativa de organizar as entrevistas:

“Não havia metodologia, uma pré pesquisa que facilitava a vida dos depoentes (...). Não havia nada. Era tudo muito novo. (...) Não havia avaliação do que era feito. Não havia rigor científico. Jacob [Jacob do Bandolim, ex-conselheiro e entrevistador do MIS] vinha com as fichinhas dele, com perguntas pertinentes, ele era um pesquisador (...). Mas não havia metodologia.” (Carvalho, 1995, setembro 12. Trecho do depoimento gravado pelo MIS Rio no Seminário Memória MIS 30 anos).

²¹¹ Fonte: Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro. Núcleo de História Oral. (Produtor). (1995). Seminário Memória MIS 30 Anos. [Filme-vídeo]. [cópia em DVD]. Rio de Janeiro: MIS Rio de Janeiro.

Essa situação foi constatada pela museóloga Marilza Simão Riça, funcionária do museu e, desde 1989, responsável pela conservação e catalogação do acervo sonoro da Divisão de Patrimônio e Documentação.

“Quando eu vim pra cá, que eu comecei a mexer com esse material (...) eu comecei a perceber a superficialidade dos depoimentos, principalmente de música popular brasileira que era assim, quase que um ‘clipping’. Porque a pessoa falava e cantava. Às vezes tinha mais canto do que texto, do que informação. (...) Eu já atendi uma pesquisadora aqui (...) ela estava fazendo um trabalho sobre o Paulo Tapajós e o Renato, eu acho que era o Renato Murse. E fizeram uma pergunta que era importante para o caso dela. No que ele ia responder, o entrevistador atravessou e fez outra pergunta e ele não respondeu nunca mais.” (M. S. Riça, entrevista pessoal, julho 6, 2011).



A partir de 1990, as gravações passaram a ser feitas a partir de um roteiro previamente elaborado, o que contribuiu para aprofundar o conteúdo dos depoimentos, de forma a atender com mais eficiência às necessidades do pesquisador. De acordo com Riça (2011), a metodologia foi criada pela historiadora Cláudia Mesquita, à exemplo do programa de história oral do Centro de Documentação da Fundação Getúlio Vargas [CPDOC]. Desde então, a gravação do programa no museu é precedida de uma pesquisa sobre a vida e a obra do entrevistado. As perguntas são previamente discutidas com o entrevistado e os convidados e só então é elaborado o roteiro da entrevista.

Quanto à preservação desses depoimentos, o jornalista, pesquisador e ex-conselheiro do museu, Sérgio Cabral Santos (2011), que conhece a riqueza do acervo gerado pelo



Figura 58, Figura 59, Figura 60 e Figura 61, Figura 62, Figura 63, Figura 64 e Figura 65. Recortes de jornais com matérias sobre gravações do Programa Depoimentos para Posteridade. Fonte: Arquivo MIS Rio de Janeiro.

programa, teme que informações importantes se percam, especialmente no caso dos depoimentos gravados nas décadas de 1960 e 1970, quando eram utilizados somente os recursos sonoros em fitas de áudio. Como não se tem as imagens para facilitar a identificação, muitas lacunas de informação poderão não ser preenchidas, especialmente no que se refere à identificação de pessoas presentes nessas gravações. Em muitos casos, os entrevistadores não eram apresentados. Para identificá-los, somente quem os conhecia e tinha familiaridade com suas vozes é que podem contribuir nesse processo.

Além da digitalização, que já está sendo feita pelo museu, S.C. Santos (2011), sugere que seja retomada a prática da transcrição e publicação dos depoimentos. As versões editadas dos depoimentos fez parte dos projetos do museu desde sua criação. Entre 1966 e 1967, foram lançadas cinco edições da publicação **Guanabara em Revista**, com o resumo das transcrições dos depoimentos gravados. Dentre essas transcrições publicadas estão as dos músicos Heitor dos Prazeres, Chico Buarque, Bororó, Ataulfo Alves, João da Baiana, Capiba, Pixinguinha, Dorival Caymi e Ismael Silva.

Entre 1987 e 2002, o museu retomou a sua linha editorial com a publicação dos depoimentos na revista **Coleção Depoimentos**. A Revista circulou em cerca de dez edições, contendo as transcrições dos depoimentos de artistas, escritores e compositores, tais como, Almirante, Cacilda Becker, Clarice Lispector, Francisco Mignone, Nelson Rodrigues, Roman Polanski e Esther Williams e Marlene, Domingos da Guia, Zizinho e Pelé, além das edições intituladas **100 Anos de Prazeres e Rádio Revisto**.



Figura 66, Figura 67 e Figura 68. Revistas da Coleção Depoimentos publicadas pelo MIS Rio de Janeiro. Fonte: Arquivo MIS Rio de Janeiro.

Mas as publicações foram interrompidas e a preocupação de Sérgio Cabral Santos (2011), procede, pois as transcrições não contemplaram nem mesmo vinte por cento do total de depoimentos gravados. Nessa situação encontram-se gravações importantes, realizadas em fitas cassete, que correm o risco de não serem inteiramente identificadas, embora tenham sido digitalizadas.

Outra questão que envolve não somente o MIS Rio de Janeiro, mas os outros MISes, é a disponibilização desses acervos de depoimentos para a comunidade. É uma questão delicada, pois a liberação de cópias dessas gravações é limitada pela legislação do direito autoral. Alguns museus, como o do Rio de Janeiro, já regulamentaram essa situação com a formulação de termos de cessão de direito para o MIS que são assinados pelos depoentes, mas isso não garante ao museu a disponibilização para o público de cópias da gravação, o que só pode ser feito com a autorização expressa do depoente ou de seus herdeiros legais.

Embora o MIS Rio tenha atravessado diferentes momentos de gestão e de descontinuidade política, as ações de produção de acervos permaneceram no decorrer de sua

trajetória. Algumas, como o **Programa Depoimento para Posteridade** existem até hoje. Outras, como as publicações e edições de discos e de revistas, tiveram momentos de intensa produção, mas acabaram não tendo continuidade.

5.2.7. A estrutura jurídica

O MIS Rio foi criado sob o regime jurídico de fundação vinculada ao Banco do Estado da Guanabara, a Fundação Vieira Fazenda cujo nome foi escolhido em homenagem ao pesquisador carioca José Vieira Fazenda. O processo de institucionalização do MIS em 1964, foi conduzido pelo secretário de turismo da Guanabara e coordenador da superintendência do IV Centenário, Leoberto de Castro Ferreira.

A fundação foi criada em 24 de abril de 1964 com o patrimônio inicial constituído pelas coleções Maurício Quádrio, Augusto César Malta, Guilherme dos Santos, e Almirante, e com a seguinte missão: “recolher, classificar e expor documentação de valor histórico e cultural; realizar e estimular estudos e pesquisas sobre problemas de documentação; propor normas relativas à seleção, classificação e conservação de documentos para sua adoção pelos órgãos da administração pública estadual.”²¹² Durante a montagem e a aquisição dos acervos e nos 18 primeiros meses de criação, a Fundação foi mantida com recursos do Banco do Estado da Guanabara.

A ideia do governador Carlos Lacerda era transferir a fundação para a iniciativa privada, o que não aconteceu. Após a saída de Lacerda no final de 1965, e a consequente suspensão de verbas pelo governo do candidato da oposição, o MIS passou por um período de estagnação financeira até 1975, quando a Fundação Vieira Fazenda foi extinta e o museu tornou-se unidade administrativa da Fundação Estadual de Museus do Rio de Janeiro [FEMURJ], criada em 09 de abril de 1975.

Em 1980, o Museu da Imagem e do Som foi incorporado à nova fundação, que acabara de ser criada, a Fundação Nacional de Arte [FUNARTE]. Em 1981, desvinculou-se da FUNARTE e tornou-se unidade da Fundação de Artes do Rio de Janeiro [FUNARJ], entidade do governo responsável pela promoção da cultura no Estado.

Desde 1990, o museu tornou-se Fundação Museu da Imagem e do Som [FMIS] vinculada à Secretaria Estadual de Cultura do governo do Estado do Rio de Janeiro. Segundo a presidente do Museu, Rosa Maria Barbosa Araújo (2011), “o MIS do futuro será uma Organização Social”. Estudos sobre a nova forma de gestão já estão sendo feitos, inclusive

²¹² Fonte: Decreto E 385 de 24 de abril de 1964. Arquivo Administrativo do MIS Rio de Janeiro.

observando experiências de museus similares e de outras instituições brasileiras e estrangeiras.

O MIS Rio de Janeiro tem uma associação de colaboradores que administra os recursos provenientes de editais de patrocínio. Criada em 12 de abril de 2007, a Associação dos Colaboradores da Fundação Museu da Imagem e do Som [ACMIS] é uma associação civil sem fins lucrativos, que tem como finalidade a promoção e o desenvolvimento das atividades e projetos de interesse do museu, além de prestar consultoria nas políticas a serem desenvolvidas. A parceria MIS-Associação já viabilizou recursos da Petrobras, da Caixa Econômica Federal e da Fundação de Apoio à Pesquisa do Rio de Janeiro [FAPERJ].

5.2.8. O Acervo

O acervo é constituído de 22 coleções particulares, que reúnem cerca de 600 objetos tridimensionais e mais de 1 mil e 300 metros lineares de documentos nos mais diversos suportes dentre fotografias, cartazes, discos, filmes e vídeos, recortes de jornal e textos provenientes de compositores, cantores, maestros, radialistas, críticos musicais e produtores de discos.

Integram o acervo do MIS: as coleções adquiridas à época da inauguração, dos fotógrafos Augusto Malta e Guilherme Santos; do cinegrafista Jurandir Noronha; do radialista Almirante; dos músicos Abel Ferreira e Jacob do Bandolim; do pesquisador de música Sérgio Cabral; e de vários intérpretes da música brasileira, como as irmãs Linda e Dircinha Batista, Nara Leão, Elizeth Cardoso, Odete Amaral, Zezé Gonzaga e Paulinho Tapajós. Outra coleção significativa é a Rádio Nacional constituída de partituras, ‘scripts’ e discos.

A partir da década de 1980, o acervo passou a ser tratado por suportes dando origem aos setores de Iconografia que reúne fotografias, cartazes, gravuras, etc.; Discoteca que reúne as coleções de discos; Fílmoteca/Videoteca que cuida do acervo de vídeos [o acervo de filmes encontra-se sob a guarda da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro]; Sonoro que cuida das fitas de áudio; Hemeroteca, responsável pelos recortes de jornais e o Setor de Textuais, que abrange os documentos textuais, incluindo partituras.

O MIS é composto ainda do Setor de Tridimensional onde estão acondicionados objetos tais como, o saxofone de Abel Ferreira, o piano de Ernesto Nazaré, a indumentária de Elizeth Cardoso e de Jacob do Bandolim, procedentes de diferentes coleções. O Setor de Biblioteca é constituído de cerca de nove mil títulos entre livros, catálogos, revistas e teses.

As ações de preservação dos acervos e de revitalização do espaço físico atravessaram momentos ora de estagnação, ora de investimentos. Entre 1987 e 1991, os projetos se voltaram para as coleções dos fotógrafos Augusto Malta e Guilherme Santos, que foram submetidas ao tratamento de conservação, através do trabalho do especialista Sérgio Burghi, contratado para coordenar os projetos.

A partir de 2003, as ações de preservação foram incrementadas através de projetos, tais como, o **Tratamento de Conservação das Partituras Manuscritas da Coleção Rádio Nacional**. Com a concepção virtual e contemporânea do Novo MIS em andamento desde 2006, os projetos se voltaram para a digitalização e para o aperfeiçoamento da base de dados que hoje abrange as especificidades de cada suporte. Antes, o processo de catalogação era precário, efetuado em fichas preenchidas manualmente. As peças que já haviam sido catalogadas na base informatizada apresentavam somente o nome e o número de patrimônio, sem qualquer outra informação. Essa situação foi modificada. Hoje, se faz o tombamento e a catalogação do acervo com o preenchimento de campos mais abrangentes sobre a natureza de cada peça, separadamente dos demais bens patrimoniais pertencentes à instituição.

Quanto à digitalização, deu-se prioridade primeiramente aos documentos textuais, que era a coleção mais perecível e em maior volume de itens. Paralelo aos documentos textuais, o projeto de digitalização abrangeu também a **Coleção Depoimentos para Posteridade** constituída de fitas de áudio e de vídeo, e parte do acervo filmográfico, que foi telecinado.

Quanto ao acervo de fitas de áudio, foram feitas cópias para guarda em HD e cópias em CD para consulta. As ações de preservação estão em andamento e não tem prazo para conclusão, pois são permanentes, sistemáticas e inerentes ao processo museológico, conforme exemplifica Riça (2011), a seguir:

“Eu falo sempre para o estagiário que museologia é corrida de bastão, eu nunca vou ver o final. Mas, eu vou correr até certo ponto e eu vou deixar alguma coisa pronta. O documento que você hoje admira você não tem ideia de quantas pessoas trabalharam pra manter (...)” (M. S. Riça, entrevista pessoal, julho 6, 2011).

5.2.9. O Velho MIS

Ao analisar as ações de musealização do MIS Rio de Janeiro nas décadas de 1960 - 1970, os pioneiros que nele trabalharam e/ou atuaram entendem que o museu já antecipava as práticas da Nova Museologia. Na opinião da museóloga Neuza Fernandes, ex-diretora no período de 1971-1973, o Museu da Imagem e do Som era o único espaço que musealizava as

manifestações imateriais do patrimônio: “antes do MIS não tinha casa que se debruçasse sobre a cultura popular, vida da rua, do Estácio, do samba, figuras de João do Rio, não havia isso antes do museu (...) Esse museu fazia isso.” (Fernandes, 1995, setembro 12. Trecho do depoimento gravado no Seminário Memória MIS 30 Anos).

Compreendendo a Nova Museologia a partir do tripé pesquisa, preservação e comunicação, entendendo que a ação de comunicação perpassa todo o processo museológico, e tomando como referência a prática participativa dos conselhos, e o alcance do **Programa Depoimentos para Posteridade**, não hesitamos em concordar com os pioneiros, que o MIS Rio de Janeiro cumpriu sua missão museológica.

Através de uma postura de vanguarda, o museu colocou em prática, mesmo sem embasamento científico, os princípios básicos da museologia contemporânea e da Nova Museologia, discutidos a partir de 1971, na IX Conferência do ICOM e de 1972, na Mesa Redonda de Santiago do Chile e que iriam ser sistematizados na Declaração de Quebec, em 1984. Portanto, quase dez anos depois da criação do MIS Rio de Janeiro.

Para a nossa análise, tomaremos como base alguns aspectos específicos da Nova Museologia reunidos num documento de trabalho preparatório para a Declaração de Quebec, apresentado por Moutinho.²¹³

“A utilização de testemunhos materiais e imateriais deveria ter por objetivo dar conta, explicar e desenvolver experimentação, antes e senão apenas, de serem transformados em objetos passíveis de constituir coleções. A investigação e a interpretação assumiriam toda a sua importância se voltadas para as questões de ordem social. (...) O objetivo da museologia deveria ser o desenvolvimento comunitário, promotor de postos de trabalho pela revitalização artesanal, agrícola e industrial. O Museu saindo do edifício que tradicionalmente o abriga permitiria, em última análise, a sua inserção nos meios desfavorecidos e a disponibilidade de novo tipo de “coleções” particulares. Essencial à Nova Museologia era a interdisciplinaridade que contrariava os saberes isolados e redutores, abrindo novos territórios à reflexão científica, empírica ou mesmo pragmática. O público, nesta perspectiva, deixava de ter um lugar fundamental nestes novos museus, para dar lugar à ideia de colaborador, de utilizador ou de criador. Mais importante do que observar, a Nova Museologia propunha o ato de realizar, com suporte de reflexão e de intervenção. A ideia de trabalho coletivo integrava-se nesta atitude introduzindo a ideia de que a exposição museológica era, ou deveria ser, antes de mais nada, um processo de formação permanente e não mais o objeto de contemplação²¹⁴.” (Moutinho, 1995, p.27)

²¹³Fonte: Moutinho, M.C. (1995, março 31). A Declaração de Quebec de 1984. In: Araújo, M.M. e Bruno, M.C.O. (Orgs.). (1995). *A Memória do Pensamento Museológico Contemporâneo, Documentos e Depoimentos* (pp. 26-29) São Paulo: Comitê Brasileiro do ICOM.

²¹⁴Grifo nosso.

Vejamos, por exemplo, a experiência pioneira do MIS Rio de Janeiro de gravação de depoimentos. Essa ação, ainda que sem cunho científico, já antecipava um aspecto destacado no Documento de Quebec de 1984, que era a experimentação prática, através da **utilização de testemunhos materiais e imateriais**.

Em referência aos testemunhos imateriais, abordado nas discussões de Quebec, reconhecemos que o MIS Rio de Janeiro antecipou as ações de preservação de um novo tipo de patrimônio: o patrimônio imaterial. Embora as discussões sobre esse conceito no Brasil remontam a 1936, as formas de expressão e os modos de criar, fazer e viver somente foram regulamentados por decreto no ano de 2000.

Considerando o conceito de patrimônio cultural imaterial estabelecido no artigo 2º da **Convenção para a salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial** da UNESCO, entendemos que o MIS Rio de Janeiro, ao colocar em prática as gravações de depoimentos, estava produzindo/preservando desde 1965, acervos do que viria a ser regulamentado em 2000, como patrimônio imaterial.

O segundo aspecto do documento preparatório da Declaração de Quebec, de **investigação e interpretação das questões de ordem social**, era um dos princípios básicos dos conselheiros do MIS nas décadas 1960-1970. Embora criado no contexto da ditadura, o museu se envolvia nas questões sociais e do cotidiano da cidade, trazendo para dentro dele, as vozes e os talentos de indivíduos e de grupos discriminados.

A prática de dar voz aos cariocas e à cidade era exercitada não somente na definição dos entrevistados do **Programa Depoimentos para Posteridade**, - exemplos de gravações de sambistas populares, como João da Baiana, mas também, nas temáticas dos cursos e seminários, que abordavam, dentre outras, as origens negra, escrava e proletária dos sapateiros, barbeiros e pedreiros, formadores da música popular brasileira, e nas mostras de cinema, que eram centradas em filmes de protesto do Cinema Novo. Tudo, envolvendo questões sociais.

O próprio acervo do museu o diferenciava dos demais. Enquanto os museus tradicionais eram vistos como representantes das elites pelos seus acervos intocáveis de madeira, ouro, ferro e prata, os acervos do MIS, ao contrário da riqueza palpável do tridimensional, eram constituídos da leveza das imagens e sons e das vozes de representantes do povo.

Essa característica “de museu plebeu” o aproximava da comunidade, conforme analisa Holanda (1995): “o MIS, ele não é, ele não tem aquela matéria nobre, ele é uma

cultura de massa, ele é uma coisa de reprodução, o que é genial (...) Ele é um museu plebeu, ele é um museu audacioso, instigante.”

Ao produzir exposições com imagens do cotidiano do Rio antigo, por exemplo, o MIS investia no modelo do museu contemporâneo e já exercia, naquele momento, o que anos depois, os estudiosos da museologia, definiriam como missão dos museus na IX Conferência do ICOM realizada em Paris, em 1971.

Outro aspecto da Nova Museologia já antecipado pelo MIS Rio de Janeiro era a interdisciplinaridade. Nesse sentido, a composição dos sete conselhos era a mais inusitada experiência de interdisciplinaridade colocada em prática em instituições museológicas. Nenhum outro museu, como recorda a ex-diretora Neusa Fernandes (1995), tinha uma assessoria tão especializada como a do MIS Rio de Janeiro, onde os conselheiros eram profissionais das mais diversas áreas – músicos, compositores, artistas, jornalistas, teatrólogos, cineastas, educadores, dentre outros. E não tinha mesmo. Naquela época, as ciências ainda eram constituídas de saberes “isolados e redutores” e essa situação era ainda mais rígida nos museus, tidos como locais sagrados e privilegiados.

O MIS Rio de Janeiro antecipou-se também nas ações de comunicação, definidas pela Nova Museologia como ações em que o “público deixava de ter um lugar fundamental nestes novos museus, para dar lugar à ideia de colaborador, de utilizador ou de criador.” (Moutinho, 1995, p. 27).

Para contextualizarmos o processo de comunicação do museu na perspectiva da Nova Museologia, o faremos a partir do conceito de comunidade adotado por M. C. T. M. Santos (2000),²¹⁵ conforme descrito a seguir:

“A comunidade à qual estou me referindo pode ser um grupo de indivíduos que, apoiado em um patrimônio, realiza ações museológicas, com objetivos e metas definidas a partir das suas necessidades, dos seus anseios, definindo, em conjunto, os problemas e as soluções para os mesmos, situando-os no contexto mais amplo da sociedade.” (M. C. T. M. Santos, 2000).

O novo modelo de museu, estabelecido na Declaração de Quebec em 1984, previa que a ação de comunicação não ficasse restrita à exposição. O MIS Rio de Janeiro também entendia assim na década de 1960. A comunicação ocorria na definição dos programas de cursos e seminários, na escolha dos entrevistados para a gravação dos depoimentos e na disponibilização dos documentos históricos.

Os conselheiros, funcionários e diretores, “apoiados em um patrimônio” – as

²¹⁵ Fonte: Santos, M.C.T.M. (2000). *Museu e Comunidade*. Texto apresentado na 13ª Reunião Anual do Instituto Biológico em São Paulo, no período de 6 a 11 de novembro.

manifestações culturais gravadas em sons e as imagens – realizavam ações de pesquisa, de preservação e de comunicação definidas através de diálogo permanente. Analisando a comunicação para além da exposição, M. C. T. M. Santos (1999a),²¹⁶ a estende para as ações de pesquisa e de preservação, “num processo constante de interação”:

“Ao contrário do procedimento mais usual dos museus, em que a exposição é o ponto de partida no sentido de estabelecer uma interação com o público, nesta ação museológica a exposição é, ao mesmo tempo, produto de um trabalho interativo, rico, cheio de vitalidade, de afetividade, de criatividade e de reflexão, que dá origem ao conhecimento que está sendo exposto e a uma ação dialógica de reflexão, estabelecida no processo que antecedeu a exposição e durante a montagem, além de ser ponto de partida para outra ação de comunicação.” (M. C. T. M. Santos, 1999a, p. 5).

A comunicação foi, nesse contexto, a prática mais exercitada pelos profissionais envolvidos na criação do museu: exemplos mais expressivos dessa prática são os projetos pioneiros de produção de acervos, através do **Programa Depoimentos para Posteridade**.

E o carioca se identificava com os projetos: “o MIS era uma coisa com a qual eu me identificava mais do que com qualquer outra coisa na cidade do Rio de Janeiro”, confessa a pesquisadora Heloísa Buarque de Holanda (1995)²¹⁷.

Nesse aspecto, reforçamos a importância da **Coleção Almirante** para a construção dos conceitos da música popular brasileira. A preciosidade do acervo Almirante era única e servia de base para pesquisadores, críticos, jornalistas e professores da cidade do Rio de Janeiro fundamentarem seus artigos, pautas e roteiros de reportagens, matérias de jornais e revistas, documentários e filmes.

O radialista e ex-conselheiro Luis Carlos Saroldi (1995), lembra que era no museu onde ele buscava as fontes para os ‘scripts’ de seus programas de rádio. Era também no MIS que o jornalista e ex-conselheiro Ilmar Carvalho (1995), encontrava informações para a sua coluna sobre música no Jornal **Correio da Manhã**: “Não sentia burocracia no atendimento. Isso era uma marca (...) e isso não se repetia em qualquer outra repartição.” (Ilmar Carvalho, 1995, setembro 05).

Outro pesquisador, Jairo Severiano (1995), também ex-conselheiro de MPB, considerava o MIS, desde sua fundação como o “maior banco de dados da MPB”. Severiano diz que, desde 1968, quando “me meti a pesquisador de MPB, sou frequentador assíduo do museu” (Severiano, 1995, setembro 05).

²¹⁶Fonte: Santos, M.C.T.M. (1999). *Processo Museológico: critérios de exclusão*. Texto apresentado na II Semana de Museus da USP, realizado no período de 30 de agosto a 03 de setembro de 1999.

²¹⁷ Fonte: Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro. Núcleo de História Oral. (Produtor). (1995). Seminário Memória MIS 30 Anos. [Filme-vídeo]. [cópia em DVD]. Rio de Janeiro: MIS Rio de Janeiro.

O envolvimento da comunidade era tão espontâneo, que surpreendia até os profissionais da museologia, habituados com o rigor e as distâncias dos museus tradicionais. A museóloga Maria de Lourdes Parreiras Horta passou por essa experiência em 1965, quando foi contratada pelo MIS Rio de Janeiro. Estudante de museologia, já familiarizada com as teorias sobre conservação, Horta (1995), confessa que sua vivência no MIS foi gratificante, pois não só a “impregnou de um amor pela história do Rio de Janeiro que eu não tinha conhecimento (...)” como a estimulou perceber, na prática, que a função dos museus não era somente a de preservação. Segundo Horta (1995),²¹⁸ o MIS a conduziu para a compreensão da função de comunicação dos museus.

“E essa relação mútua, variada, inesperada, absolutamente imprevista que acontecia aqui começou realmente a mexer com a minha cabeça. Não tinha nada a ver com aquela coisa tradicional, museu didático, informação da história, era um diálogo emocional (...) Então, esse primeiro ano meu de museu como guia foi uma experiência de diálogo, de comunicação.” (Horta, 1995. Trecho do depoimento gravado pelo MIS Rio no Seminário Memória MIS 30 anos).

O preceito participativo foi também exercitado em momentos de tensões e conflitos. Em todas as situações que o museu se sentia ameaçado, a comunidade, através dos conselhos, saía em defesa do MIS. Outro aspecto pioneiro foi a prestação de serviços. Se ainda hoje, os museus resistem a se reconhecer como instituições prestadoras de serviço, na década de 1960, o assunto era ainda menos abordado. Moutinho (199-), ressalta que essa postura impede as instituições museológicas de “alargarem o seu desempenho utilizando os recursos e a racionalidade específicos das instituições prestadores de serviço”.

“Tal leitura significa por outro lado o longo caminho que será necessário percorrer para que seja criada nos museus uma atitude favorável à lógica dos serviços e à introdução de novas tecnologias, não como resultado da simples modernização dos diversos sectores dos museus, mas como um recurso que permitirá transformar os museus da situação actual de permanentes “subsídio-dependentes” em instituições que produzem serviços para os quais existem utilizadores/clientes/públicos dispostos a adquirir de diferentes maneiras, esses mesmos serviços.” (Moutinho, 199-, p.14).

Nesse aspecto, o MIS foi único, quando incluiu no seu plano de ação a geração de recursos próprios, através da prestação de serviços. Para isso, foram montados laboratórios para cópias e reprodução de itens dos acervos, estúdio de gravação para produção e edição de discos, livros e revistas.

²¹⁸Fonte: Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro. Núcleo de História Oral. (Produtor). (1995). Seminário Memória MIS 30 Anos. [Filme-vídeo]. [cópia em DVD]. Rio de Janeiro: MIS Rio de Janeiro.

E os resultados da concepção museológica de vanguarda são evidentes no acervo gerado: hoje são mais de mil depoimentos gravados, e um acervo com mais de 900 mil itens, uma das maiores fontes de consulta sobre imagem e som do Brasil.

5.2.10. “E o público se pergunta: onde pesquisar?”

Embora possua um acervo rico, os próprios gestores do MIS Rio de Janeiro reconhecem que hoje as ações de interação com a comunidade são precárias, quase inexistentes. A presidente do museu desde 2007, historiadora Rosa Maria Barboza de Araújo²¹⁹ (2009), considera que o MIS “perdeu gradativamente a função de museu.”

“Por mais paradoxal que possa parecer, gradativamente o MIS perdeu a função de museu. Atualmente, o acervo divide-se em duas sedes distintas. Uma parte está na Praça XV, que sofreu reforma depois de um incêndio. A outra está localizada na Lapa, em um prédio de seis andares, entre a Sala Cecília Meireles e os Arcos. Nesta sede, estão fitas de áudio, a discoteca, uma parte da reserva técnica de peças, que os museólogos chamam de tridimensionais, a coleção da Rádio Nacional e arquivos de Elizeth Cardoso. Tudo está guardado em armários. Na Lapa, não se mostra nada, não se exhibe nada. A função de museu ficou praticamente toda concentrada na Praça XV. O MIS tem também uma biblioteca de nove mil volumes, por exemplo, descoberta há pouco tempo. E ninguém usa.” (Araújo, 2009. Revista Inteligência, p.113).

Na opinião da consultora Maria Eugênia Stein (2011), ex-diretora do MIS no período 1987-1991, essa geração não conhece o Museu da Imagem e do Som. Stein (2011), analisa que “houve uma perda enorme de convivência do MIS com a comunidade. (...) A cidade não se sente representada pelo museu”. Segundo ela, faltam projetos que envolvam os nichos representativos do Rio e que levem o museu a reencontrar sua vocação.

Essa situação veio se arrastando desde o final da década de 1970 e, segundo a presidente Rosa Maria Barboza Araújo (2011), o MIS foi perdendo a efervescência cultural, dando lugar aos centros culturais que começaram a nascer no início da década de 1980.

A historiadora conta que quando assumiu o museu em 2007, encontrou a documentação preservada e tratada com rigor pelos profissionais da casa. Mas as ações de comunicação eram deficientes. E essas deficiências foi um dos pontos motivadores para a criação do projeto do Novo MIS, que está em andamento:

“O público se pergunta: onde pesquisar²²⁰? Esta é uma das motivações para a nova sede. É preciso se construir uma vitrine à

²¹⁹Fonte: Araújo, R. M. B. de. (2009, julho, agosto, setembro). MIS: atendendo a pedidos. *Revista Inteligência*, p. 105-113. Rio de Janeiro.

²²⁰Grifo nosso.

altura para este valioso acervo, que permita o acesso da população.” (Araújo, 2009. Revista Inteligência, p. 113).

As ações de comunicação hoje se resumem ao atendimento nas salas de pesquisa da Lapa e da Praça XV que são pequenas e com poucos equipamentos, e ao sítio do museu na internet [www.mis.rj.gov.br] que é alimentado periodicamente. A gravação mensal do **Programa Depoimentos para Posteridade** também é aberta ao público, mas a participação é limitada ao número de cadeiras do auditório [60 lugares].



Figura 69. Sala de pesquisa MIS Rio de Janeiro - sede Praça XV. Foto: Paulo Mendonça. Fonte: Arquivo da autora.

O MIS, assim como fazia na década de 1960, presta serviços e vende produtos gerados dos acervos, tais como, o fornecimento de cópias de documentos - fotografias, fitas de áudio e Cds, vídeos e filmes, recortes de jornais, documentos textuais, selo fonográfico e capas de discos, partituras manuscritas digitalizadas, partituras manuscritas editoradas -, além do aluguel de partituras e material para orquestras. [veja tabela de preços no Anexo I desta tese].



Figura 70. Sala de pesquisa MIS Rio de Janeiro - sede Praça XV. Foto: Paulo Mendonça. Fonte: Arquivo da autora.

Até 2007, a sede do MIS na Lapa não tinha espaço organizado para receber o pesquisador, que se dirigia diretamente ao técnico responsável pelo acervo. Há três anos, foi instalada uma sala de pesquisa onde é possível consultar partituras e ‘scripts’ de programas que já estão digitalizados e disponíveis através das bases de dados.

A sala permite o atendimento somente a três pesquisadores, nos três terminais de computadores, e de equipamentos que permitem a escuta dos documentos sonoros nas diferentes mídias [discos, Lps, CDs, fitas cassetes e fitas rolo].



Figura 71. Sala de pesquisa MIS Rio de Janeiro - Sede Lapa. Foto: Paulo Mendonça. Fonte: Arquivo da autora.

5.2.11. O Novo MIS: o desafio de reencontrar a sua vocação

Em janeiro de 2007, o MIS Rio de Janeiro iniciou um processo de transformação para atender não somente às exigências tecnológicas, como também, para viabilizar o acesso do museu à comunidade, propósito que se pretende concretizar com a mudança para a nova e monumental sede que está sendo construída no bairro de Copacabana.

Antes mesmo que a mudança aconteça, a proposta de interação já começa a ser colocada em prática: uma sala com maquete e uma amostra do que será o MIS foi instalada desde abril deste ano no canteiro de obras em Copacabana. Moradores e visitantes que passam pela Avenida Atlântica vislumbram o que vai ser o Novo MIS em 2013, ano previsto para a sua inauguração.



Figura 72, Figura 73, Figura 74 e Figura 75. Sala de exposição do Novo MIS Rio de Janeiro instalada no canteiro de obras no bairro de Copacabana. Fotos: Paulo Mendonça. Fonte: Arquivo da autora.

A maquete que reproduz a arquitetura do museu é interativa e possibilita um passeio virtual pelos seus espaços; as imagens reproduzidas nos painéis apresentam os diversos enfoques do que virão a ser as exposições: **Rio que ri**, uma seleção de frases que retrata o humor carioca; **Rio que explode**, um vídeo que mostra cenas pitorescas da cidade; **Rio que se vê**, que apresenta fotos do fotógrafo carioca Guilherme Santos; e **Rio que canta**, que apresenta uma edição de áudio de interpretações de músicos representativos do Rio de Janeiro.

A sala de exposição recebe cerca de 800 visitantes por semana, sendo que o maior número é de moradores da região e turistas. De acordo com Júlia Myara, funcionária responsável pelo atendimento, os vizinhos são os mais curiosos, pois querem saber sobre o andamento da obra e entender como vai ser o funcionamento do novo museu.

Até chegar à decisão da sede em Copacabana, muitas etapas foram percorridas em busca da solução para o Novo MIS. Primeiramente, a solução apontada foi a construção de um anexo ao prédio do MIS da Praça XV. Em seguida, pensou-se na restauração do prédio da

Estação da Leopoldina, no centro da cidade. Outra alternativa era a revitalização de uma área na Zona Portuária do Rio

A opção por Copacabana foi sugerida pelo governador Sérgio Cabral e apoiada pela secretária de Cultura, Adriana Rattes, pela presidente do museu e por representantes da comunidade, que foram ouvidos na internet, através de processo de votação. Segundo a presidente do MIS Rio de Janeiro Rosa Maria (2009), “80% dos internautas aprovaram a transferência do MIS para Copacabana”.

Várias foram as razões para a escolha do local: a forte ligação de Copacabana com a história da cidade, a revitalização do bairro que foi palco de teatros, cassinos, boates, cinemas, galerias de arte e hoje está descaracterizado e degradado; o perfil econômico e social do bairro, que apresenta múltiplas faces, e a descentralização dos museus, a maioria concentrados no centro histórico.

Araújo (2011), garante que o acesso da comunidade aos acervos será feito como nos “outros centros avançados”. Para isso, visitou centros de documentação em imagem e som na Espanha, o Barcelona Média Center, o Museu de Rádio e Televisão de Nova Iorque, dentre outras instituições afins.

A ideia, segundo Araújo (2011), é juntar todas as informações num portal que integrará não somente acervos do MIS, mas acervos complementares de outras instituições: “tudo está sendo indexado, catalogado, inserido em banco de dados e digitalizado para que você tenha isso disponível na internet.” (R. M. B. de Araújo, entrevista pessoal, outubro 10, 2011).

O Novo MIS é considerado o ponto de partida para a revitalização do bairro e ponto de entrada para uma nova etapa de relação do museu com a cidade. De acordo com o curador Hugo Sukman, que trabalhou em parceria com os responsáveis pela expografia, Daniela Thomas e Felipe Tassara,²²¹ o percurso do museu foi construído com base em duas ideias: a da rua como local de entretenimento e como símbolo da criação popular, que representa grande parte da produção artística da cidade.

²²¹ Fonte: sítio eletrônico Fundação Roberto Marinho. Acedido a 2012, abril 04, em <http://www.frm.org.br/main.jsp?lumPageId=FF8081811D972EC5011DABBBB64442B1&itemId=8A3E4E3834457309013678BB94F20D2B>



Figura 76 e Figura 77. Maquete eletrônica do projeto do Novo MIS Rio de Janeiro. Fonte: Arquivo da Secretaria Estadual de Cultura do Rio de Janeiro.

O edifício terá sete andares: no subsolo haverá uma boate, e um cine-teatro-auditório, para abrigar seminários, espetáculos, shows, apresentações e exibições de filmes. Nesse piso, também haverá um hall da fama, com uma parede de telas e monitores que exibirão imagens das personalidades representadas no MIS. O térreo vai abrigar um **ponto de encontro**, com minixposições sobre temas atuais e relevantes. Abrigará ainda uma livraria, um mezanino para exposições temporárias, e um **bar de praia**, que se estenderá pela calçada.

O primeiro piso terá três salas de exposições dedicadas ao **humor**, a **rebeldia** e a **festa**, reflexos da alma do carioca. O segundo piso será reservado para a música popular brasileira com suas diferentes produções, da zona norte e da zona sul da cidade. O terceiro piso apresentará o modo de vida carioca, traduzido na produção das novelas e do cinema e no acervo **Carmen Miranda** que vai ser incorporado ao MIS [atualmente pertence ao Museu Carmem Miranda, que funciona no bairro do Flamengo]. Nesse piso, ficará também **A Banda**, uma instalação formada por instrumentos que fazem parte do acervo do MIS e que conta a história da música brasileira e suas origens nas bandas militares.

Ainda nesse cenário, o piano de Ernesto Nazareth, o bandolim de Jacob, a batuta de Villa-Lobos e o saxofone do Pixinguinha, entre outras preciosidades do acervo tridimensional do museu, flutuarão como uma banda voadora, cabines multimídia darão informações sobre cada um deles, usando suportes diferentes.

Em outro piso, serão instaladas exposições sobre a evolução urbana da cidade, retratada pelos fotógrafos Augusto Malta e Guilherme Santos. As fotografias inéditas de Guilherme Santos serão transformadas em 3D, e as panorâmicas de Augusto Malta serão ampliadas pela primeira vez. Além das fotos, haverá filmes nacionais e estrangeiros, gravuras, textos, manchetes de jornais da época, ilustrações, cinejornais e registros sonoros. O terraço do prédio funcionará como um mirante e contará com um restaurante panorâmico e um cinema a céu aberto.

5.2.12. O Novo Velho MIS

Quem tem um passado como o MIS Rio de Janeiro tem mesmo do que se orgulhar. E pode também se deixar embalar por momentos de saudosismo e de emoção, como observamos nos depoimentos gravados em 1995, durante o Seminário MIS 30 Anos.

“Sinto falta de instrumento de encontro, de crítica. (...) E que a gente sentia aqui a possibilidade de, por exemplo, conviver com pessoas de outra geração (...). E isso é importantíssimo para troca de informações.” (Saroldi, 1995, setembro 19. Trecho do depoimento gravado no Seminário Memória MIS 30 Anos).

“Porque não há aquela, vamos dizer, aquela necessidade guerrilheira de sair de casa. Naquela época [décadas de 1960 e 1970] existia, é, aquela motivação forte de sair de casa.” (Medeiros, 1995, setembro 19. Trecho do depoimento gravado no Seminário Memória MIS 30 Anos).

“Falta espaço para vozes discordantes.”(Poerner, 1995, setembro 19. Trecho do depoimento gravado no Seminário Memória MIS 30 Anos).

No entanto, há de se ter cuidado para não deixar que saudade, emoção e orgulho fiquem somente emoldurados nas fotos daqueles momentos históricos, mas que sejam motivadores para novas realizações no museu. Nesse contexto, tomamos como pontos de reflexão, alguns aspectos sugeridos por M. C. T. M. Santos (2000b), como provocadores para “uma nova ação.” Dentre eles, o sonho, a crença e a utopia:

“É necessário compreender a história como possibilidade. Sonhar, acreditar, ter utopia, ser sujeito da História e promover a atuação de outros sujeitos da História, possibilitando a construção e reconstrução de múltiplos patrimônios culturais, visando ao desenvolvimento social e ao exercício da cidadania.” (M. C. T. M. Santos, 2000b, p. 15)

O desafio é envolver os cariocas na reflexão, construção e reconstrução do fazer museológico do Novo MIS, a partir daquela vocação deixada lá atrás, no final da década de 1970. Para romper esse desafio é preciso que a comunidade esteja aberta, como sugere M. C. T. M. Santos (2000b), na sua análise do processo museu-comunidade: “Que o fazer museológico possa produzir conhecimento e esteja impregnado de vida – paixão, desejos, sonhos, troca, objetividade e subjetividade, em permanente abertura para avaliar os processos museais e para a auto avaliação.”(Santos, 2000b, p. 15)

Esse é o propósito de muitos cariocas. Gente que fomos encontrando nas pesquisas, nos depoimentos e nas visitas técnicas que efetuamos durante o percurso dessa caminhada. Gente que entende que museu também é utopia, é magia, é afeto. Gente que se escancara para defender o MIS:

“Defender o MIS porque as ameaças são muitas. O Estado recua de ser provedor da cultura cada vez mais. Tem que haver mais discussão do que está acontecendo. O rádio, todos nós prejudicados com a decadência. (...) O rádio eclético que discutia tudo, foi restringindo para a TV. Vivemos a época do visual pura e simples, pessoas hipnotizadas para aceitar tudo.” (Saroldi, 1995, setembro 19. Trecho do depoimento gravado no Seminário Memória MIS 30 Anos).

“É preciso chamar pessoas que estão afastadas. Trazer pessoas históricas para serem conhecidas pela nova geração.” (Tapajós, 1995, setembro 19. Trecho do depoimento gravado no Seminário Memória MIS 30 Anos).

“(...) porque eu preciso encontrar essas pessoas, porque eu preciso falar, eu preciso conversar sobre cultura.” (Medeiros, 1995, setembro 19. Trecho do depoimento gravado no Seminário Memória MIS 30 Anos).

“Então, esse papel do museu me parece importantíssimo, a gente tem que ressaltar para procurar recuperar.” (Saroldi, 1995, setembro 19. Trecho do depoimento gravado no Seminário Memória MIS 30 Anos).

E para o Novo MIS não há “receitas prontas”. Há um espaço de dimensão e localização exemplares, há um projeto museográfico de proposta interativa e inovadora. Há um projeto de digitalização eficiente do ponto de vista das possibilidades de musealização, através da utilização de reproduções dos acervos originais. Há um projeto ainda em estudo para definir espaço e condições de acondicionamento e guarda desses acervos.

“Não há receitas prontas para o desenvolvimento de projetos com a comunidade, mesmo porque as nossas concepções de museu e de Museologia são o resultado de um processo, em permanente construção e reconstrução. Entretanto, considero que a iniciativa e a participação, embasadas em nossas concepções de museu e Museologia, serão a mola mestra para o desenvolvimento da ação e da reflexão, essenciais, no sentido de transformar a realidade.” (M. C. T. M. Santos, 2000b, p.15).

O desafio é encontrar uma receita do que virá a ser o Novo MIS. O melhor mesmo é construí-la, ao gosto e com ingredientes genuinamente cariocas. E, é claro, com o tempero indispensável dos princípios da museologia contemporânea.

5.3. MIS Goiás: a história narrada pelos seus protagonistas

“(...) de um lado, o governo estadual como fomentador, de outro, a classe museológica organizada. Da conjunção de forças nasce uma política de museus em Goiás sedimentada, pioneira e inovadora.” (K. B. Adorno, entrevista pessoal, abril 12, 2011).

O comentário do ex-secretário de Cultura de Goiás Kleber Branquinho Adorno [período 1988 a 1991] esclarece bem o contexto que nasceu o Museu da Imagem e do Som de Goiás, em 3 de maio de 1988. Os contemporâneos do ex-secretário, ouvidos no processo de investigação desta tese, a coordenadora de museus, Edna Luísa de Melo Taveira, o superintendente de memória e patrimônio cultural, Adovaldo Fernandes Sampaio, e a primeira diretora do MIS, Maria Terezinha Campos de Santana, também concordam com Adorno, e vão mais além nas recordações daquele período.

Vejamos o relato da primeira diretora do MIS Goiás: “(...) era uma equipe muito coesa, unida. O Kleber, ele teve uma sabedoria muito grande de olhar pra cada um e falar assim: “você gosta disso, não gosta? Então você quer ver sua área crescer ? Então você vai lutar por ela (...)” (M. T. C. de Santana, entrevista pessoal, março 30, 2012)

A museóloga Edna Luísa de Melo Taveira, coordenadora do Sistema Estadual de Museus à época da criação do MIS, reforça o comentário da primeira diretora: “Antes não se tinha nada, né? (...) O governo Santillo é que se preocupou com essas questões realmente. Era

uma outra visão (...) principalmente no que se relacionava com a cultura." (E.L. de M. Taveira, entrevista pessoal, outubro 06, 2011).

O ex-superintendente de memória e patrimônio cultural Adovaldo Fernandes Sampaio (2012), recorda que o movimento envolveu o Estado inteiro num processo de motivação das “culturas locais”, pois na opinião dele “não se leva cultura para lugar nenhum, a cultura está em todo o lugar, pois onde há pessoas, há cultura”. É só motivá-las e construir espaços para que suas manifestações aconteçam:

“(...) o Brasil estava mudando politicamente, o Brasil inteiro estava mudando. Havia um novo Brasil que estava surgindo, e Goiás teve um governador bastante acessível aos interesses. Então, o Kleber Adorno tinha muito prestígio com o governador e o Kleber estava interessadíssimo em movimentar tudo isso, e com isso, ele aglutinou as cabeças pensantes para fazer parte do governo dele, da administração dele. (...) e essas cabeças pensantes deram ideias que foram surgindo. As coisas foram discutidas e surgiram dentro de um movimento cultural que desde o primeiro instante, era uma ação cultural para o Estado inteiro. Ela foi pensada sempre com vistas ao Estado todo, não era apenas Goiânia. Porque o tempo todo nós insistimos que onde há pessoas, há cultura. Não tem essa história de levar cultura para o interior. Nós nunca utilizamos essa expressão. Não se leva cultura para lugar nenhum, onde há pessoas, há cultura.” (A. F. Sampaio, entrevista pessoal, abril 13, 2012).

A gestão do governador Henrique Santillo [1988-1991] favoreceu o nascimento e a descentralização de instituições museológicas e centros culturais. Goiânia, a capital do Estado, foi a cidade que mais se beneficiou desse processo. Além do MIS, outros dois museus estaduais foram criados naquele período: o Museu de Arte Contemporânea e o Museu Pedro Ludovico.

O MIS Goiás era o décimo terceiro museu brasileiro criado com essa terminologia e com a missão específica de preservação dos acervos audiovisuais, diferenciada das outras instituições museológicas, que até então, utilizavam os recursos audiovisuais somente como suportes complementares e ilustrativos de suas documentações.

Os MISes já existiam nas duas maiores capitais brasileiras, Rio de Janeiro e São Paulo, e, ainda, em Curitiba, Recife, Belém, Fortaleza, e Maceió, nas cidades paulistas de Campinas e Ribeirão Preto, na cidade mineira de Juiz de Fora, na cidade de Cruz, interior do Ceará e na cidade paranaense de Cascavel.

O MIS Goiás foi instalado no bairro de Campinas, no Centro Cultural Gustav Ritter, onde funcionava o seminário dos padres redentoristas. O prédio foi adquirido pelo Estado e reformado para abrigar o MIS, a Orquestra Filarmônica, uma escola de dança, um refeitório e um dormitório para atender alunos que viessem do interior. O museu ocupava espaço

privilegiado, com salas de exposição e reservas equipadas e climatizadas para a guarda de acervos audiovisuais.

A ideia era criar um museu para homenagear Campinas, o primeiro bairro de Goiânia. Como não tinha museus naquelas imediações e nenhuma outra instituição que registrasse em imagem e som a memória da cidade, que ainda era muito jovem, apenas 55 anos, decidiu-se pelo Museu da Imagem e do Som, o primeiro dos três museus criados pela administração estadual entre 1987 e 1989, na gestão do governador Henrique Santillo.

Até então, existia na capital do Estado apenas quatro museus: um estadual, o Museu Zoroastro Artiaga; um federal, o Museu Antropológico da Universidade Federal de Goiás; e dois museus municipais, o Museu de Arte de Goiânia e o Museu de Ornitologia.

O Museu da Imagem e do Som de Goiás foi criado através do Decreto 3.055, de 3 de outubro de 1988, como unidade vinculada a Secretaria de Cultura do Estado de Goiás. Embora no decorrer dos seus 23 anos de existência, a estrutura do órgão gestor da cultura no Estado tenha sido alterada [de Secretaria de Estado da Cultura para Fundação Cultural Pedro Ludovico Teixeira [FUNPEL] em 1992, posteriormente, para Agência Goiana de Cultura Pedro Ludovico Teixeira [AGEPEL] em 1999, e retornando finalmente para Secretaria de Estado da Cultura [SECULT/GO] em dezembro de 2011]. O MIS não teve sua estrutura jurídica modificada, ou seja, manteve-se como unidade vinculada inicialmente à diretoria de patrimônio histórico e artístico, atualmente denominada superintendência de patrimônio histórico e artístico.

Desde 1999, o MIS está instalado na Praça Cívica, no centro histórico de Goiânia, em dois pavilhões do Centro Cultural Marieta Telles Machado e possui as seguintes áreas de atuação: os **Acervos Fonográfico, Fotográfico, Videográfico, Cinematográfico e Bibliográfico** e uma **Área de Pesquisa Multimeios**.

Os acervos são constituídos de coleções de discos, fitas magnéticas em diferentes formatos, fotografias e películas, totalizando aproximadamente 180 mil documentos fotográficos, sonoros, videográfico e cinematográfico. O **Acervo Fotográfico** é o que contém o maior volume de documentos, cerca de 120 mil, dentre fotografias, slides e negativos. O **Acervo Fonográfico** é composto de cerca de 40 mil discos entre 78 rotações, compactos e 'long-plays' doados pela emissora pública do governo, a **Rádio Brasil Central** e por colecionadores.

O **Acervo Videográfico** é composto de cerca de 15 mil fitas magnéticas de vídeo, dentre as de formato U-Matic, doadas pela **TV Brasil Central** emissora de televisão

integrante do sistema de comunicação do governo de Goiás, e as de outros formatos, como digital, Betacam e VHS, procedentes de doações de particulares e, da coleção **Festival Internacional de Cinema e Vídeo Ambiental [FICA]**, cujos filmes inscritos em cada edição são encaminhados anualmente para a guarda do MIS. O **Acervo Cinematográfico** é constituído por aproximadamente 300 películas doadas por colecionadores e/ou procedentes de outras instituições públicas do Estado. Do total dos acervos fonográfico e videográfico, dez por cento foi digitalizado, através de projeto patrocinado pela Petrobras, através da Lei Rouanet de Incentivo à Cultura.

5.3.1. Por que o MIS?

Por que um Museu da Imagem e do Som numa cidade carente de espaços museológicos, onde o museu mais atuante era o Museu Antropológico da Universidade Federal de Goiás? Segundo Adorno (2011), a criação do MIS fazia parte de uma estratégia política de governo:

“(...) antecedeu a então posse do governador Henrique Santillo, foi durante a campanha (...) e na época nós fizemos contato com várias entidades, visitas pessoais em várias instituições culturais e colhemos ideias e formulamos o plano de governo (...) o plano de governo constava inclusive (...) o estabelecimento de políticas públicas para repensar a forma de atuação do governo nos museus, na questão dos museus. (...) Então, foi uma ampla discussão, participamos de vários seminários e quando assumimos o governo fomos implementar (...) criando inclusive uma série de museus no Estado (...). Então, com isso, o primeiro museu que nós instalamos foi o Museu da Imagem e do Som.” (K.B. Adorno, entrevista pessoal, abril 12, 2011).

O ex-superintendente de memória e patrimônio cultural Adovaldo Fernandes Sampaio (2012), recorda das reuniões e do anseio da classe em modernizar as ações culturais em Goiás:

“Foram promovidas várias reuniões com as classes culturais de Goiás, vários setores. Eles participaram dando ideias. Ideias foram formuladas naquele espaço. Tanto é que quando o Kleber assumiu, o governo Santillo assumiu, já havia um programa baseado nisso, quais eram nas necessidades do Estado. Então as pessoas reclamavam que precisava haver mais museus para atender as várias tendências e linhas de museus. Porque o mundo estava se modernizando e muitos museus ficavam num museu estático e meramente contemplativo, e precisavam de museus com ação cultural e foi isso que surgiu.” (A. F. Sampaio, entrevista pessoal, abril 13, 2012)

Sampaio (2012) ressalta que o MIS Goiás nasceu com a missão de irradiador das ações culturais para os municípios goianos:

“O museu veio então se inserindo nesse contexto de resgate da memória nacional, da memória estadual e da memória municipal. Quando nós instalamos esse Museu da Imagem e do Som em Goiás, a nossa preocupação era a de que o museu funcionasse também como um polo irradiador para todos os municípios goianos.” (A. F. Sampaio, entrevista pessoal, abril 13, 2012).

O ex-secretário de cultura Kleber B. Adorno (2011) ressalta que o governo “deu assento” aos museus no mesmo nível de importância para as demais áreas, e que essa ação política foi apenas o “facilitador”. Adorno (2011) destaca que os avanços na área museológica foram tão expressivos que as bases jurídicas e institucionais construídas àquela época são as que sustentam a política cultural até hoje, depois de mais de 30 anos.

O mérito, segundo ele, foi dos profissionais da área liderados pela museóloga Edna Luísa de Melo Taveira, então coordenadora do Sistema Estadual de Museus em Goiás:

“(…) isso se deu em razão da capacidade e maturidade da área à época para se organizar e sustentar isso e o governo abriu-se para tanto. (...) Isso foi fruto de um colegiado de pessoas que pensaram a área cada uma no seu espaço e sedimentaram (...). O político, o institucional e o jurídico, eles caminharam de forma equilibrada (...). Tudo isso está institucionalizado por projeto de lei. (...) o governo federal designava por intermédio do setor próprio do ministério uma coordenadora de museus para cada região e a professora Edna era essa coordenadora, certo? E nós tínhamos um grupo técnico (...). Esse grupo era sempre selecionado e indicado pelas duas [Rosângela Barbosa e Maria Terezinha Campos de Santana, funcionárias do Estado] e com o apoio da professora Edna, né?” (K.B. Adorno, entrevista pessoal, abril 12, 2011).

A primeira diretora do MIS Maria Terezinha Campos de Santana (2012), concorda com o ex-secretário e ressalta a importância da museóloga Edna L. de M. Taveira no processo de crescimento da museologia em Goiás:

“(…) a museologia no Estado tem que prestar uma grande homenagem para a professora Edna, porque foi através dela, com os trabalhos lá no Museu Antropológico (...). Então, o Museu Antropológico, ele foi uma peça importante (...), em todo esse contexto, a professora Edna, ela disseminou em todas nós. Assim, fomos estagiárias (...). E aí a gente tinha uma bolsa da FUNARTE, porque digamos, era estágio, né, bolsa estágio. E aí a Edna tinha uns dois ou três anos que ela estava na direção do museu e ela estava revitalizando todo o Museu Antropológico, aquela coisa toda e aí ela fez vários projetos e um deles tinha o financiamento da FUNARTE. Por exemplo, no meu caso, eu fui bolsista lá de CNPq, de iniciação científica, aí depois eu formei de pesquisa. Então assim, com o Museu Antropológico foi a escola.” (M.T.C. de Santana, entrevista pessoal, março 30, 2012).

5.3.2. A construção do museu na linha do tempo

Para a implantação do MIS Goiás foi formada uma equipe²²² em maio de 1988, que elaborou e colocou em prática os projetos: **Criação e Implantação do Museu**, que previa a compra de equipamento, material de consumo e material permanente; **Aquisição do Acervo**, que previa a aquisição de discos, fitas cassete, fotos, slides e filmes; **Dinamização do Museu**, que previa a realização de exposições temporárias e a disponibilização dos acervos através de banco de dados; **Capacitação de Pessoal**, que previa a capacitação de profissionais nas áreas de museologia, cinema e som; e o projeto **Entorno do Museu**, que previa a produção de vídeos documentários reunindo os registros audiovisuais sobre a memória do bairro de Campinas, pesquisados e coletados durante a fase de pesquisa do projeto.

Ao contrário da maioria dos museus criados a partir de uma ou de várias coleções, o MIS foi criado sem acervos. Santana (2012) conta que logo que o museu foi criado, foram encaminhadas cartas para diversas instituições de Goiás e do Brasil, solicitando doações de fotografias, discos, fitas de áudio e de vídeo, filmes e livros para a constituição dos acervos.

“Datilografamos várias circulares e aí fizemos uma relação, tipo uma mala direta e encaminhamos também para os museus de imagem e som, pra entidades culturais do Brasil, fora do Brasil. Então, o pessoal enviou discos (...), enviaram fitas de vídeo, enviaram coleções de livros. Então, o Museu ele ficou com um acervo maravilhoso já no primeiro ano.” (M.T.C.de Santana, entrevista pessoal, março 30, 2012).

Paralelamente, os técnicos produziram o primeiro vídeo para ser exibido na televisão, divulgando o recém-criado MIS e convocando a comunidade para contribuir com a formação dos acervos. Foram também realizados levantamentos junto à secretaria de comunicação do Estado, que doou fotografias e negativos para a constituição do Acervo Fotográfico. As solicitações de doações foram ainda atendidas por agências de publicidade, como a OMB Propaganda, a Makro Filmes, a Taquinho Filmes. O núcleo de patrimônio histórico e artístico, da secretaria municipal de cultura também atendeu ao apelo, com a doação de 46 fotografias históricas de Goiânia.

²²²A equipe era coordenada pela historiadora Maria Terezinha Campos de Santana e composta pelas seguintes pessoas: Alberto Reis da Costa, Yahweh Azeredo de Oliveira, William Alves dos Santos, Eudaldo Guimarães e Aymoré Gomes de Lima. No decorrer dos dois primeiros anos de funcionamento, outros profissionais integraram o MIS: Márcia do Carmo Peroto, Eucílio Rosa, Edwilson Souza, Joesyr Rodrigues Taveira da Rocha, Tânia da Cunha Bastos, Maria Ruth Rocha, dentre outros.



Figura 78. Estúdio de gravação e edição do MIS Goiás em 1989. Foto: Waldemar Vieira. Fonte: Arquivo MIS Goiás.



Figura 79. Ação de conservação de fotografias do MIS Goiás. Fonte: Arquivo MIS Goiás.

Em fevereiro de 1989, o museu iniciou o **Projeto História Oral** com a gravação do primeiro depoimento em vídeo, inaugurando o estúdio do MIS, com o professor Colemar Natal e Silva, pioneiro de Goiânia, um dos fundadores e o primeiro reitor da Universidade Federal de Goiás. Nos meses seguintes, março e abril, outros dois depoimentos foram gravados com os políticos Paulo Gomide Leite e César da Cunha Bastos.

O **Projeto História Oral** não se restringiu à gravação de depoimentos de personalidades instituídas da área cultural. Segundo Sampaio (2012), a proposta era abranger todos os setores.

“(…) uma das finalidades da criação do Museu da Imagem e do Som estava no resgate através da história oral, da memória da coletividade. Essa memória da coletividade era pra abranger pessoas de todos os setores, não apenas da área cultural. Não apenas entrevistar personalidades, mas entrevistar, por exemplo, pessoas que faziam profissões que já estavam desaparecendo. Nós queríamos ver o que essas pessoas faziam e porque que a profissão dela estava desaparecendo diante das novas tecnologias”. (A. F. Sampaio, entrevista pessoal, abril 13, 2012).

Sampaio (2012), esclarece que o propósito do MIS Goiás era também envolver os municípios na produção de acervos audiovisuais. O **Projeto História Oral** seria, nesse contexto, a base para essas ações.

“(…) nós queríamos saber tudo isso para que nós pudéssemos trazer para o processo cultural, as pessoas de todos os níveis culturais, de todo o tecido cultural fosse representado na história oral, e também

os municípios estavam perdendo a sua história ao sabor das políticas a ponto de mudar o nome dos fundadores da cidade como se isso fosse possível. Eles mudavam os nomes de ruas ao sabor de interesses políticos, e nós queríamos acabar com isso para que as cidades guardassem o máximo possível o resgate da sua história, para que história da coletividade não se perdesse e ao mesmo tempo procurasse trazer para o processo cultural as pessoas de todas as profissões (...). (...) acabar com essa segregação, com esse preconceito cultural que existe, e que são os intelectuais que fazem cultura. Não é. Todas as pessoas fazem cultura.” (A. F. Sampaio, entrevista pessoal, abril 13, 2012).

Idealizado a partir do modelo do **Programa Depoimentos para Posteridade** do MIS Rio de Janeiro, o **Projeto História Oral** foi ampliado em suas ações. Enquanto no Rio de Janeiro os depoimentos eram gravados até 1990, sem roteiro prévio, em Goiás, as gravações eram precedidas da elaboração do perfil e dos locais de atuação dos depoentes e de um roteiro de gravação. Outra característica que diferenciava o MIS Goiás era a decupagem, edição, sonorização das gravações e a produção de documentários para a exibição em mostras internas do museu. Esse processo é o que ainda diferencia o projeto goiano do programa carioca, ambos marcos importantes na constituição dos acervos dos dois museus.

O **Projeto História Oral** previa também a cobertura fotográfica de todo o processo, desde fotos do entrevistado, dos entrevistadores e dos técnicos envolvidos até dos locais de gravação. A intenção era constituir uma documentação detalhada desses momentos. De acordo com Santana (2011), esses registros foram feitos nos primeiros anos de realização do projeto. No entanto, eles não foram localizados nos arquivos do museu.

Além da produção de depoimentos do **Projeto História Oral**, o MIS recebeu, em maio de 1989, a doação de uma coleção de 40 fitas cassete de áudio contendo depoimentos de integrantes do Partido Comunista de Goiás, gravados pela professora Eliane Dayrel para subsidiar sua tese de doutorado que tratava da atuação do partido no Estado.

O ano de 1989 foi, portanto, de grande importância para a história do MIS, tanto do ponto de vista da formação do acervo, como de exposições. Somente naquele primeiro ano, foram realizadas nos espaços do museu, três exposições de fotografia: a primeira, **150 Anos de Fotografia**, em agosto; **Memória da Fotografia – Cenas Goianienses 1950 a 1970** do fotógrafo Hélio de Oliveira, em outubro; e **Uma Janela para o Mundo**, do fotógrafo Waldemar Vieira, em novembro.

Também em 1989, os estudiosos do cinema foram prestigiados pelo museu com a **Mostra João Bênnio** [cineasta goiano, com uma produção expressiva], e com a **Semana Carlitos**, em homenagem ao centenário de Charles Chaplin, o precursor do cinema mudo. Em

dezembro, o museu encerrou as atividades do ano com o recebimento da doação de 747 discos, do colecionador Olavo Tormim.



Figura 80 e Figura 81: Folhetos da mostra Centenário de Charles Chaplin e da exposição 150 Anos da Fotografia realizadas pelo MIS Goiás em 1989. Fonte: Arquivo MIS Goiás.

O segundo ano de funcionamento do museu também foi significativo para a formação dos acervos, especialmente do acervo videográfico, com a produção do **Projeto Vídeo Poema**, que resultou na gravação e edição dos depoimentos de três poetas goianos – Gabriel Nascente, Ligia de Moura Rassi e Geraldo Coelho Vaz. O projeto foi realizado com as mesmas características do **Projeto História Oral**, a peculiaridade era apenas a seleção dos depoentes, nesse caso, poetas goianos. Ainda em 1989, foram produzidos os documentários **Os Museus de Goiânia**, **As Cavalhadas de São Francisco de Goiás**, e um vídeo relatório sobre as atividades do MIS.

De 1989 a 1991, na gestão da historiadora Tânia da Cunha Bastos foram realizadas as exposições **Mulher Imagem e Mensagem** em parceria com o Clube da Objetiva; **Memória Fotográfica do Legislativo Goianiense**; **Memória Fotográfica de Campinas – o Entorno do MIS e Ícones Modernos**.

Ainda em 1991, o MIS adquiriu a coleção do fotógrafo Hélio de Oliveira, contendo 99 fotografias de Goiânia e outras cidades do Estado. Em julho, o historiador Aymoré de Lima assumiu a chefia do MIS Goiás. Durante o ano, foram realizadas as exposições: **Trilha do Brilho na Serra dos Pirineus**, em comemoração à semana do meio ambiente; **Além do Tempo e da Memória**, com os trabalhos dos fotógrafos Rosary Esteves, Enrique Aguirre e

Marcênci Estevam, e a exposição sobre o centenário de Pedro Ludovico Teixeira, o fundador de Goiânia.

Em 1992, os relatórios registram contatos dos profissionais do museu com instituições e familiares de fotógrafos pioneiros de Goiânia, para a aquisição de fotos para o Acervo Fotográfico, mas nenhum documento foi encontrado consolidando essas aquisições. Poucas informações foram encontradas nos arquivos sobre os meses de abril a julho de 1992. Naquele período, com a troca de governo e as mudanças dos gestores da Fundação Cultural Pedro Ludovico [FUNPEL], o museu ficou desativado durante quatro meses. Segundo um relatório assinado por William Alves dos Santos, que havia assumido a chefia do MIS em setembro de 1992, algumas salas do museu foram ocupadas pela administração do Centro Cultural Gustav Ritter e os funcionários deslocados para outros setores.

Em janeiro de 1993, um diagnóstico das coleções de fotografia do Museu Zoroastro Artiaga executado pelos profissionais Aymoré Gomes de Lima e Maria Terezinha Campos de Santana foi encaminhado pelo chefe do MIS William Alves dos Santos à supervisão de museus da Fundação Cultural Pedro Ludovico. O documento continha ainda, proposta de transferência dessas coleções para o Museu da Imagem e do Som. A transferência foi efetivada, dotando o Acervo Fotográfico de imagens do interior goiano, registradas por pesquisadores, como o próprio Zoroastro Artiaga.

No final de 1993, na gestão do jornalista Luis Elias Júnior, o MIS Goiás retomou a gravação do projeto de produção de vídeos, agora com outra denominação, **Projeto Memória**, no mesmo formato do **Projeto História Oral**, desenvolvido nos primeiros anos de funcionamento do museu. Em dezembro de 1993, o **Projeto Memória** foi colocado em prática com a gravação de três depoimentos: do primeiro prefeito de Goiânia Venerando de Freitas Borges, do ex-governador Íris Rezende Machado, e do artista plástico Antônio Poteiro.

O projeto foi ampliado para abranger personalidades dos diversos setores. Além dos pioneiros de Goiânia, previa também a gravação de representantes do cinema goiano, das artes plásticas, da música erudita e popular, da fotografia, da literatura, do futebol, da imprensa e da museologia.

Nessa nova proposta, foram gravados cinco depoimentos: com o pioneiro de Goiânia José Luiz Bittencourt, com o sertanista Leolídio Caiado, com os escritores Bernardo Élis e Anatole Ramos, e ainda, com o ex-governador Mauro Borges Teixeira.

O MIS Goiás passou também a prestar serviços de gravação e edição de trilhas sonoras para filmes e documentários, disponibilizando técnicos e o estúdio de gravação.

Nesse sentido, foram executadas as trilhas sonoras dos filmes goianos **Pedro Fundamental** e **Bernardo Élis Fleury de Campos Curado, Escritor**, do cineasta PX Silveira; e a edição do documentário **Do Batismo à Modernidade** do cineasta Eduardo Benfica.

De julho de 1994 a abril de 1995, o museu ficou novamente desativado, devido à falta de manutenção e estragos dos equipamentos. Eventualmente eram atendidos estudantes e pesquisadores. Em outubro de 1995, apenas uma correspondência do diretor do museu informando que a área operacional encontrava-se em manutenção.

Em dezembro daquele ano, um levantamento patrimonial foi feito pela historiadora Joesyr Rodrigues Taveira Rocha, assessora técnica do museu e encaminhado ao diretor administrativo da Fundação Cultural Pedro Ludovico. O relatório constatou que vários equipamentos encontravam-se fora do MIS, emprestados em outras unidades ou em firmas especializadas para os serviços de manutenção.

Ainda em dezembro, a assessora técnica apresentou um planejamento de atividades para 1996, com o objetivo de reestruturar o MIS, dar continuidade aos projetos já executados e implantar novos projetos, tais como, o projeto **Atelier de Conservação e Preservação do Acervo Fotográfico**, a continuidade do **Projeto Memória**, e a realização de exposições, projeções, produções de vídeos, cursos e publicações.

Apesar do planejamento apresentado, o museu permaneceu desativado. Naquele período, o Grupo de Organização e Tratamento de Acervos Fotográficos [GOTA] apresentou proposta de tratamento de conservação de fotografias pertencentes aos museus estaduais, incluindo o MIS. O grupo, coordenado pela historiadora Joesyr R. T. Rocha, iniciou o trabalho em fevereiro de 1996, e, segundo os relatórios, prosseguiu até outubro quando foi interrompido.

5.3.3. A perda da sede. O cuidado dos técnicos com o que restou do MIS

Em outubro de 1996, o MIS Goiás perdeu sua sede no Centro Cultural Gustav Ritter e foi transferido para uma sala do Museu Zoroastro Artiaga. De acordo com Sampaio (2012), a justificativa da transferência foi a necessidade de ampliação de outros setores do centro cultural, inclusive da orquestra filarmônica.

“(...) ficou naquela questão da orquestra crescer e querer mais espaço. Outro setor do Centro Cultural Gustav Ritter que estava crescendo e eles queriam ocupar mais espaço daquilo ali. Então, eu fui contra isso. Eu queria que permanecesse lá, mas havia também uma política de redução de unidades, de unidades da secretaria de

cultura. Naquela questão de extinguir a secretaria e fazer fundação cultural e aí desativar unidades. Eu disse pra eles na época que podiam mudar o nome, o que for, mas que, essas unidades, não importavam o nome, mas que deveriam manter as ações delas e o trabalho que estavam desenvolvendo para que continuassem, para que não houvesse nenhum hiato com relação a isso”. (A.F. Sampaio, entrevista pessoal, abril 13, 2012).

A superintendência de patrimônio designou a assessora técnica Joesyr R. T. Rocha para acompanhar a transferência dos acervos do MIS para o Museu Zoroastro Artiaga. Esse processo foi documentado em um relatório datado de 09 de outubro de 1996,²²³ que descreveu as condições precárias em que se encontravam os acervos, equipamentos e mobiliário, inclusive, muitos itens desaparecidos e/ou misturados a roupas e sapatilhas da escola de dança que funcionava no mesmo prédio do Centro Cultural Gustav Ritter:

“A sala do acervo climatizada foi encontrada ocupada com estantes de aço contendo parte das pastas suspensas que continham os documentos administrativos, foram constatadas ainda, peças estranhas ao acervo como: roupas de bailarina, sapatilhas, espelhos quebrados. Os armários de madeira, que acondicionavam as fitas gravadas em ‘VHS’ (documentos da história oral) foram transferidos para outros lugares e essas fitas foram encontradas amontoadas umas sobre as outras em uma única estante de madeira, sem o critério da organização e do acondicionamento anterior, quando o museu era ativo (...)”. (Rocha, J.R.T. [Org.]. Trecho do relatório Transferência do acervo do Museu da Imagem e do Som. Goiânia: outubro 09, 1996).

A situação relatada no documento ficou na memória daqueles que vivenciaram a transferência. O cinegrafista Eudaldo Guimarães, um dos técnicos pioneiros do museu conta que a equipe era pequena e que foi surpreendida uma semana antes da transferência, com todos os pertences do MIS amontoados numa área do Centro Cultural Gustav Ritter já preparados para a mudança. Guimarães (2001),²²⁴ recorda que muitos itens dos acervos se perderam e alguns equipamentos foram levados para outras unidades.

Após a transferência para a sala do Museu Zoroastro Artiaga, o MIS ficou parcialmente desativado por quase dois anos. Mesmo assim, o tratamento de conservação e organização dos acervos e dos documentos foi realizado pelas técnicas Simone Rosa da Silva e Vitória Régia Lima Bandeira, e documentados em relatórios mensais encaminhados à superintendência de patrimônio. Paralelo às ações de conservação, o cinegrafista Eudaldo

²²³ Assinaram o relatório de transferência dos acervos do MIS Goiás: Joesyr R.T. Rocha, assessora técnica; Lúcia Coelho, superintendente de museus; Eudaldo Guimarães, técnico em vídeo; e Simone Egito Lopes, Ademir Ferreira, Ruiney Silva e José Bittencourt de Matos, funcionários dos setores administrativo e de manutenção. Fonte: Relatório Transferência do Acervo do Museu da Imagem e do Som, 9 de outubro de 1996. Arquivo MIS Goiás.

²²⁴ O depoimento de Eudaldo Guimarães foi prestado em 2001, por ocasião da pesquisa da autora para a redação da Monografia Museu da Imagem e do Som de Goiás: um olhar museológico sobre os acervos audiovisuais.

Guimarães mantinha sob os seus cuidados a guarda e higienização dos equipamentos que haviam sido recuperados no processo de transferência da sede.



Figura 82. Ação de higienização na sala improvisada do Museu Zoroastro Artiaga, onde os acervos do MIS Goiás permaneceram por quase dois anos. Foto: Eudaldo Guimarães. Fonte: Arquivo MIS Goiás.

Em julho de 1997, paralelo às ações de conservação, foram reiniciadas as produções de vídeos e a higienização, catalogação e o acondicionamento das fitas VHS do acervo videográfico, que se encontravam precariamente acondicionadas junto com o acervo fotográfico e toda a documentação do museu, na única sala cedida pelo Museu Zoroastro Artiaga.

Dois documentários foram produzidos naquele ano: **Festas Folclóricas de Goiás e Goiânia, Goiânia**. Em 1998 e 1999, outros quatro documentários foram gravados e editados: **Um Mundo Livre das Drogas, Nós Podemos, A Arte de Antônio Callefi, A Música Folclórica Goiana e Goiandira do Couto**.

Como o museu não tinha equipamentos, as gravações e edições eram realizadas em produtoras e emissoras de televisão, tais como, a Televisão Brasil Central, a Televisão Anhanguera e a produtora Stylus, através de parcerias com essas instituições.

Em fevereiro de 1999, começou uma nova fase na trajetória do MIS: a transferência dos acervos para três salas no Centro Cultural Marieta Teles Machado e o reinício da produção de projetos museológicos.

5.3.4. O balanço dos dez primeiros anos

Na primeira fase do museu, compreendida entre 1988 a 1999, os projetos e os relatórios encontrados nos arquivos e as fontes consultadas indicam que foi um período importante de formação dos acervos, especialmente sobre a história de Goiás. Isso foi possível, graças ao plano de ação, que subsidiou a proposta de abertura da instituição. No entanto, apesar de os cinco primeiros anos terem sido marcados por ações museológicas de pesquisa, preservação e comunicação, nos anos seguintes essas ações foram relegadas.

No período de 1994 a 1996, foram feitas dezenas de gravações de depoimentos e de eventos culturais sem identificação de data ou de local, sem edição ou transcrição. Esses registros hoje estão indisponíveis para o público, a espera de identificação e/ou edição. As ações de comunicação com o público se constituíram de exposições fotográficas e mostras de cinema, a maioria, com acervos de outras instituições, ou com coleções individuais de artistas, através de parcerias. Nenhuma exposição do acervo do museu foi realizada.

Quanto às doações, apesar de ter havido a preocupação em se sistematizar o recebimento das coleções, inclusive um estatuto chegou a ser elaborado [o rascunho encontra-se nos arquivos do museu, mas, o documento final não foi encontrado] as peças que entravam para os acervos recebiam tratamento mínimo de conservação, mas o processo terminava aí. Não havia continuidade no processo de catalogação. A documentação encontrada está incompleta e não abrange nem dez por cento do total dos acervos.

Quanto à capacitação, os profissionais do MIS tiveram o privilégio de se manter atualizados, através dos encontros entre os representantes dos museus goianos e da participação em cursos e seminários em outros estados viabilizados pelo Sistema Estadual de Museus criado em 1988, e que funcionou ativamente durante dois anos.

Nesse sentido, dois encontros importantes aconteceram naquele período: o I e o II Fórum Nacional de Museus da Imagem e do Som, no Rio de Janeiro e em Porto Alegre, em 1988 e 1989, respectivamente, com a participação de profissionais goianos.

5.3.5. Os projetos consolidados a partir de 1999

No período de 1999 a 2010, a pesquisa e a preservação dos acervos audiovisuais constituíram-se nas ações museológicas mais efetivas do MIS Goiás, através da implementação dos seguintes projetos:

a. **Projeto Memória**, subdividido em três séries – Pioneiros, Perfil Personalidades e Documentários - abrangeu a pesquisa, gravação, edição, transcrição e exibição de depoimentos de personalidades históricas e artísticas, festas e manifestações populares de Goiás.

O projeto esteve em andamento até 2008, possibilitando a produção de documentários com depoimentos de homens e mulheres que testemunharam o processo de mudança da capital, a construção de Goiânia e o período de consolidação da cidade, compreendido entre 1933 a 1950. Os documentários produzidos foram apresentados nas emissoras de televisão do Estado, parceiras do MIS, que cederam equipamentos e técnicos para a realização dos trabalhos.

b. **Projeto Levantamento Preliminar para a Constituição do Acervo Fotográfico** realizado em 1999. O levantamento possibilitou detectar a situação em que se encontrava o acervo fotográfico, em quantidade de documentos, em diversidade temática, o estado de conservação, o espaço físico, e as condições de guarda. Além do diagnóstico elaborado, foram apresentadas propostas de conservação, acondicionamento e organização por meio de banco de dados.

c. **Projeto Constituição do Acervo Fotográfico do MIS - Documentação, Conservação e Banco de Dados Informatizado**. O projeto consistiu na organização do Acervo Fotográfico em coleções, na higienização, acondicionamento, inventário e catalogação em banco de dados informatizado, possibilitando a abertura do acervo para a consulta, o que antes era feito de forma precária.



Figura 83 e Figura 84. Imagens das telas do banco de dados do Acervo Fotográfico do MIS Goiás. Fonte: Arquivo MIS Goiás.

d. **Projeto Exposição Páginas da Memória. Goiânia e Projeto Cadernos de Fotografia do MIS 1.** Os dois projetos, realizados simultaneamente em 2000, concretizaram o primeiro processo de musealização do Acervo Fotográfico disponibilizando para a comunidade o conjunto de fotografias do período da construção de Goiânia e retratando o processo histórico, social e urbanístico da transformação da cidade nas décadas de 1930 e 1940.



Figura 85 e Figura 86. Abertura da exposição **Páginas da Memória** do MIS Goiás. Outubro 2000. Fonte: Arquivo MIS Goiás.



Figura 87. Cadernos de Fotografia Volume 1 do MIS Goiás. Outubro 2000. Fonte: Arquivo da autora.

A exposição **Páginas da Memória – Goiânia** foi instalada no espaço de exposições temporárias do Museu Zoroastro Artiaga, pois o MIS ainda não tinha sala de exposição. Teve cobertura significativa da imprensa e expressivo número de visitantes entre alunos de escolas públicas, professores universitários e pioneiros da cidade que se emocionaram ao relembrar momentos significativos da memória coletiva ali registrados nas imagens. De caráter itinerante, a exposição percorreu diversos locais públicos da cidade, como a Praça Universitária, durante o Fórum

Goiano de Cultura, o salão de exposições do SESI de Goiânia, o Espaço Cultural do Banco do Estado de Goiás e o Palácio das Esmeraldas.

e. **Projeto Pioneiros da Fotografia** realizado em 2001. O projeto consistiu na construção de um acervo da obra dos fotógrafos pioneiros de Goiânia e resultou na publicação de dois volumes da **Série Cadernos de Fotografia**: o volume 2, publicado em julho de 2001, cujo tema foi a vida e a obra do fotógrafo Sílvio Berto, e o volume 3, publicado em 2002, contendo informações biográficas e imagens produzidas por doze fotógrafos,²²⁵ que registraram o período da construção de Goiânia, compreendido entre 1933 a 1950.

O projeto contou com a participação efetiva de pioneiros de Goiânia, que se envolveram de forma significativa, colaborando na pesquisa e na doação de documentos valiosos de seus acervos pessoais e familiares. É o caso do escritor José Mendonça Teles, que doou mais de 600 registros sobre a história de Goiânia, e que agora compõem a coleção José Mendonça Teles do MIS Goiás.



Figura 88 e Figura 89. Cadernos de Fotografia do MIS Goiás. Volumes 2 e 3. Fonte: Arquivo da autora.

f. **Projeto Ser Campineiro** realizado em 2001 teve o objetivo de estudar as formas de representação da identidade do morador de Campinas, o bairro mais antigo de Goiânia, através do mapeamento das famílias campineiras, coleta de documentos e imagens do bairro.

O projeto consistiu na exposição **Campinas de Outros Tempos** realizada para motivar a comunidade de Campinas a participar do trabalho de identificação das

²²⁵ Os fotógrafos que integraram o volume 3 da publicação Cadernos de Fotografia foram: Alois Feichtenberger, Antônio Pereira da Silva, Benito Bianchi, Eduardo Bilemjian, Haroutiun Berberiam, Hélio de Oliveira, João de Paula Teixeira Filho, Sílvio Berto, Priscila Barbosa da Silva, Henryk Hipolit Baranowski, Luiz Pucci e Aldorando Neves. Fonte: Nunes, J. H., & Horta, S. (orgs.). (2002). Cadernos de Fotografia 3 - Pioneiros da Fotografia em Goiânia. Goiânia: Museu da Imagem e do Som/AGEPEL.

imagens do acervo relativas ao bairro e, ao mesmo tempo, ampliar esse acervo com doações.



Figura 90 e Figura 91. Exposição do MIS Goiás *Campinas de Outros Tempos*. Novembro de 2001. Foto: Nelson Santos. Fonte: Arquivo MIS Goiás.

g. **Projeto Sistematização, Organização, Regulamentação dos Acervos Videográfico, Fonográfico e Cinematográfico** realizado em 2000, consistiu na organização temática, decupagem, higienização e catalogação das fitas de vídeo, fitas cassete e películas.

h. **Plano Diretor do MIS** elaborado em 2000, reuniu os projetos, atividades, objetivos e metas do museu, tendo em vista a necessidade de sistematizar e organizar as ações que, até então, eram implementadas desarticuladamente.

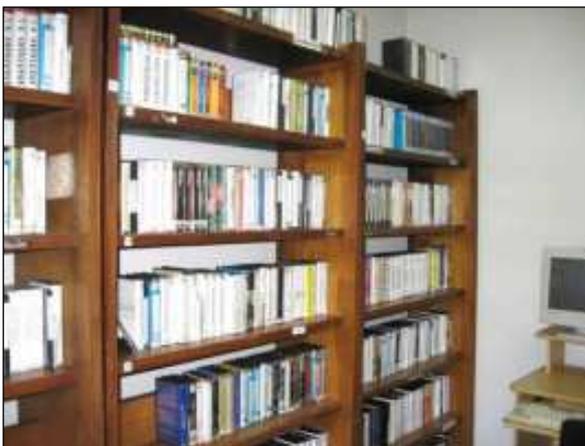


Figura 92 e Figura 93. Reserva Técnica Acervo Videográfico do MIS Goiás. Foto: Eudaldo Guimarães. Fonte: Arquivo MIS Goiás.

i. **Projeto Revendo Regina Lacerda**. Em 2003, o museu colocou em prática a primeira proposta de musealização integrada reunindo os diversos suportes fotográficos e audiovisuais através do **Projeto Revendo Regina Lacerda**, que

abrangeu a produção de trilha sonora; de vídeo documentário; de exposição e publicação do volume 4 do **Cadernos de Fotografia** do MIS. A exposição, o vídeo e a publicação foram lançados em 5 de março de 2004.

O processo de produção da exposição, do caderno de fotografias, da composição musical e do documentário envolveu os técnicos do museu e uma equipe multidisciplinar de profissionais convidados das diversas áreas de conhecimento, desde compositores, atores, roteiristas, cinegrafistas, iluminadores, técnicos da informática, designers, historiadores, escritores, editores, arquitetos e outros.

O projeto abrangeu também a gravação de depoimentos de personalidades e amigos que conviveram com a escritora e folclorista Regina Lacerda. Eles participaram ativamente, desde a pesquisa para a construção da fotobiografia, identificando e indicando fontes de consulta, selecionando fotografias e gravando depoimentos, que resultaram na constituição de novos acervos para o museu.



Figura 94. Exposição do MIS Goiás **Revendo Regina Lacerda**, do MIS Goiás. Março de 2004. Foto: Jahyr Mendes. Fonte: Arquivo MIS Goiás.



Figura 95. Exposição do MIS Goiás **Revendo Regina Lacerda**, do MIS Goiás. Março de 2004. Foto: Jahyr Mendes. Fonte: Arquivo MIS Goiás.

Um momento representativo de ação compartilhada aconteceu durante a produção e gravação da trilha sonora do documentário *Falando de Mim*, Regina Lacerda. Além dos músicos, que contribuíram voluntariamente, o MIS contou com diversas parcerias como da Universidade Federal de Goiás, que cedeu o estúdio da Escola de Música, da Televisão Brasil Central, que cedeu equipamentos e profissionais e da empresa Stylus Comunicação, que cedeu equipamentos e técnico para a finalização do documentário. Outros profissionais das diversas áreas do conhecimento se interessaram pelo projeto e se juntaram ao museu: atrizes, escritoras, artistas plásticos que se empenharam nas ações de pesquisa e de preservação dos itens do acervo que foram selecionados para a exposição e a publicação do caderno de fotografias.

Foi um processo rico, participativo, que resultou em depoimentos e relatos pontuados de emoção, e de contribuições históricas inéditas, jamais encontradas em livros ou outros documentos. Foi *um processo exercitado a partir do entendimento do novo conceito de museu: um museu multidisciplinar, não somente centrado em suas coleções, mas aberto à produção de novos acervos e à participação da comunidade.*

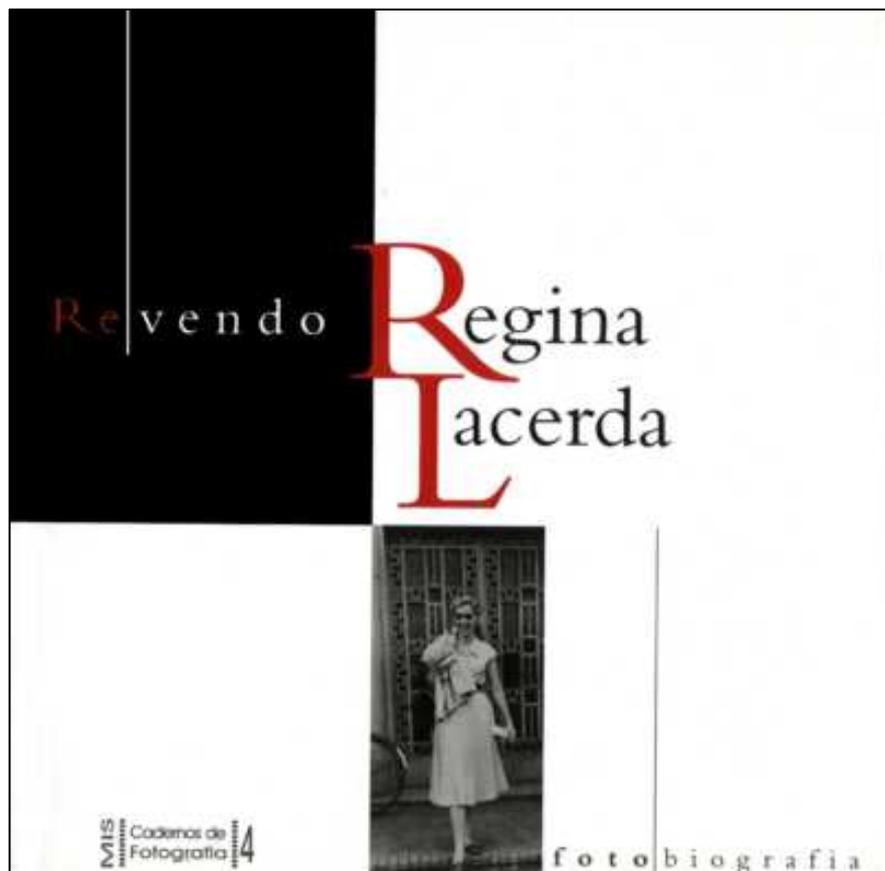


Figura 96. Cadernos de Fotografia do MIS Goiás. Volume 4 Reverendo Regina Lacerda. Março 2004. Fonte: Arquivo da autora.

5.3.6. A Associação de Amigos e os projetos para captação de recursos: marcos na trajetória do museu

A partir de 2005, as ações museológicas do MIS ganharam impulso, com a entrada de novas fontes de recursos viabilizados através da criação da Associação de Amigos do Museu da Imagem e do Som de Goiás [AMISGO]. O museu passou a receber patrocínios, através de projetos aprovados em editais de instituições nacionais como Ministério da Cultura, BNDES e Petrobras.

A AMISGO foi criada em dezembro de 2004, com os objetivos de contribuir com as ações de preservação do acervo museológico, captar recursos financeiros e promover a divulgação dos projetos e realizações do MIS Goiás.

A associação funcionou ininterruptamente durante seis anos. Desde 2010, encontra-se desativada devido ao processo de transição que o museu atravessa e à falta de mobilização dos associados. Nos seis anos de atuação, a AMISGO, em parceria com o museu elaborou projetos que possibilitaram a realização de ações museológicas importantes de pesquisa, preservação e comunicação que beneficiaram não somente o MIS como outras instituições museológicas do Estado de Goiás.

A AMISGO também foi parceira nas ações de capacitação e de conservação dos acervos dos outros museus estaduais, através de oficinas e palestras e no tratamento de conservação dos acervos dos museus. Essa parceria foi concretizada com a participação voluntária dos integrantes da associação no Grupo de Revitalização de Museus criado pela AGEPEL, em 2007.

O Projeto Tratamento de Conservação da Coleção de Álbuns Fotográficos foi o primeiro apresentado pelo MIS/AMISGO e executado em 2005-2006 com recursos do Programa de Apoio a Museus da Fundação Vitae. O MIS Goiás foi uma das 42 instituições brasileiras selecionadas para receber recursos da instituição europeia [a Fundação Vitae encerrou suas atividades em dezembro de 2005], que investia na promoção da educação, cultura e promoção social de países da América do Sul.

As ações de conservação abrangeram a coleção de cinco álbuns do Acervo Fotográfico, num total de 880 fotografias originais, constituindo-se num dos mais significativos conjuntos de imagens do Estado de Goiás relativas ao período compreendido entre 1930 e 1950. O projeto foi reconhecido internacionalmente em junho de 2005, quando

foi apresentado em um Seminário em Washington²²⁶ pela conservadora Maria Clara Mosciaro, do Centro de Preservação e Conservação Fotográfica da Funarte do Rio de Janeiro, instituição contratada pelo MIS/AMISGO para a execução do projeto.



Figura 97 e Figura 98. Álbums submetidos ao tratamento de conservação. Projeto Tratamento de Conservação da Coleção de Álbums Fotográficos do MIS Goiás. Fotos: Richan Samir. Fonte: Arquivo MIS Goiás.



²²⁶ O seminário foi promovido pela Fundação do Instituto Americano de Conservação (FAIC) em Washington em junho de 2005. Fonte: MIS Goiás.

Entre abril de 2006 a junho de 2007, outro projeto realizado pelo MIS/AMISGO com recursos obtidos através de edital de patrocínio trouxe benefícios e visibilidade ao museu: **A Preservação e Disponibilização do Acervo Fonográfico do MIS-GO**, patrocinado pela Petrobras, através da Lei Rouanet do Ministério da Cultura. O projeto garantiu a musealização de uma coleção de 34 mil registros fonográficos e abriu o museu para a pesquisa sobre a história da música em Goiás.



Figura 99, Figura 100, Figura 101, Figura 102, Figura 103 e Figura 104. Etapas do projeto A Preservação e Disponibilização do Acervo Fonográfico do MIS Goiás. Fonte: Arquivo MIS Goiás



Figura 105. Matérias publicadas na imprensa sobre o projeto A disponibilização do Acervo Fonográfico do MIS Goiás. Fonte: Arquivo MIS Goiás.

Em junho de 2006, o projeto **Climatização e Monitoramento Ambiental** foi aprovado pelo Edital de Modernização de Museus do Departamento de Museus e Centros Culturais [DEMU] do Ministério da Cultura, e possibilitou a instalação de aparelhos de climatização e de monitoramento ambiental nas salas de guarda do MIS Goiás.

A partir de abril de 2007, o MIS realizou o projeto **Preservação, Inventário e Difusão do Acervo de Alois Feichtenberger, com ênfase na obra fotográfica** selecionado no edital do BNDES-2006. O acervo de Alois Feichtenberger²²⁷ é constituído por cerca de 47 mil documentos fotográficos e textuais, que reflete a trajetória pessoal e profissional do fotógrafo, livros de literatura, revistas especializadas em fotografia, artigos escritos entre 1950 e 1980, entre outros. O período coberto pela produção é de 1910 a 1986.

O objetivo do projeto foi garantir a integridade e a organização do acervo, através da execução de obras de infraestrutura, tais como, construção de laboratório de conservação, salas de guarda, estações de trabalho e salas de atendimento, a aquisição de mobiliário e equipamentos e realização de oficinas de capacitação museológica.



Figura 106 e Figura 107. Ações do projeto do MIS Goiás Preservação, Inventário e Difusão do Acervo de Alois Feichtenberger, com ênfase na obra fotográfica. Fotos: Richan Samir. Fonte: Arquivo MIS Goiás.



Figura 108 e Figura 109. Ações do projeto do MIS Goiás Preservação, Inventário e Difusão do Acervo de Alois Feichtenberger, com ênfase na obra fotográfica. Fotos: Wagmar Alves. Fonte: Arquivo MIS Goiás.

²²⁷ Alois Feichtenberger nasceu na Áustria em 1908, veio com os pais para o Brasil em 1925. Em expedição pelo Pantanal Matogrossense, descobriu a arte da fotografia e o interesse pelo Brasil e suas características naturais e sociais.

Entre 2007 e 2009, MIS e AMISGO realizaram o projeto **A Digitalização dos Acervos do Museu da Imagem e do Som de Goiás** patrocinado pela Petrobras, através da Lei Rouanet de Incentivo a Cultura.

O projeto possibilitou a digitalização de cinco mil registros dos acervos Fonográfico e Videográfico, sendo 3400 discos e 1600 fitas U-Matic. Viabilizou a confecção de dois catálogos intitulados **Acervo Fonográfico** e **Acervo Videográfico**, a aquisição de mobiliário adequado e a produção do sítio eletrônico www.mis.go.gov.br. Embora o sítio eletrônico tenha sido desativado em 2010, o período que esteve em funcionamento foi fundamental para contextualizar o MIS Goiás no cenário virtual e nas mesmas condições de acesso e visibilidade dos demais museus.

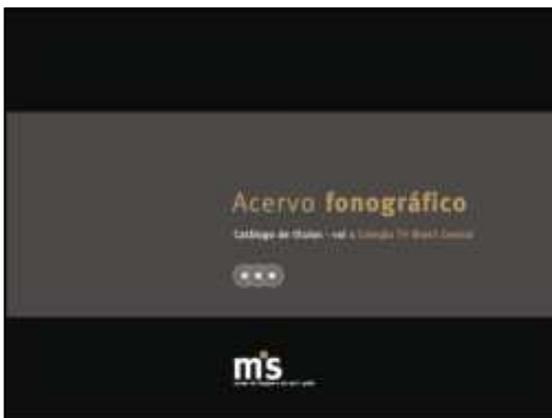


Figura 110, Figura 111, Figura 112, Figura 113, Figura 114 e Figura 115. Etapas do projeto A Digitalização dos Acervos do MIS Goiás. Fotos: Arquivo MIS Goiás.

Paralelo à execução do projeto de digitalização, o governo do Estado viabilizou recursos para a revitalização o espaço físico do museu que ganhou dois ambientes: a Sala Multimeios e a Sala de Eventos.



Figura 116. Sala Multimeios do MIS Goiás, inaugurada em 2009. Fonte: Arquivo MIS Goiás.



Figura 117. Sala Multimeios do MIS Goiás, inaugurada em 2009. Fonte: Arquivo MIS Goiás.



Figura 118. Sala de Eventos do MIS Goiás, inaugurada em 2009. Fonte: Arquivo MIS Goiás.



Figura 119. Matérias publicadas na imprensa sobre a reabertura do MIS Goiás em 6 de agosto de 2009. Fonte: Arquivo MIS Goiás.

Além dos projetos realizados com recursos de patrocínio, o MIS promoveu em 2010 outras ações de comunicação, como a exposição temporária **Mulheres Ritos e Retratos**. A exposição retratou os diferentes tempos e modos de vida da mulher em Goiás, a partir do início do século XX, desde as questões contemporâneas de gênero - sexualidade, trabalho, imaginário, identidade -, até o casamento e as práticas cotidianas do universo feminino.

O projeto da exposição foi concebido pelos profissionais do museu em parceria com professoras universitárias convidadas. Para compor o audiovisual que integrou a exposição, o MIS envolveu também quase uma centena de mulheres representativas da comunidade, servidoras da limpeza urbana do entorno do museu, secretárias de Estado, deputadas e vereadoras, além das profissionais da própria instituição que se dispuseram a ser fotografadas.

Foram mais de 300 imagens de mulheres das diferentes classes sociais e etnias, das diversas idades e no exercício de seus múltiplos papéis - no espaço doméstico, como mãe, esposa, chefe de família, doceira, cozinheira, tecelã e no espaço público, como profissional, estudante, poeta, escritora.



Figura 120. Exposição temporária Mulheres Ritos e Retratos. Sala de Eventos do MIS Goiás. Foto:Wagmar Alves. Fonte: Arquivo MIS Goiás.

5.3.5. As idas e vindas do processo de musealização

Para a análise sobre a musealização dos acervos do MIS Goiás no decorrer de sua trajetória, tomamos como referenciais os estudos da museóloga Maria Célia T. Moura Santos realizados em 1999 e 2000, sobre a formação do museólogo e seu campo de atuação e sobre a relação museu-comunidade. Baseamo-nos também nas entrevistas sobre o MIS Goiás concedidas à autora, e ainda na nossa atuação no Museu da Imagem e do Som durante 13 anos, como diretora do museu, coordenadora de projetos dos acervos fonográfico e videográfico, diretora de patrimônio histórico e artístico e coordenadora de museus do governo do Estado de Goiás.

A vivência no museu e a atuação acadêmica como estudante de especialização, e por fim, como doutoranda em museologia foram também referenciais da integração teoria-prática que nos possibilitaram construir conhecimento e realizar projetos compartilhados com profissionais do museu e fora dele.

Desde o contexto político de caráter modernizador que marcou o nascimento do MIS Goiás em 1988, até o momento atual, consideramos que a musealização ocorreu de forma diferenciada em três períodos representativos: o período de sua criação e implantação, compreendido entre 1988 e 1992, o período de 1993 a 1998, marcado pelas primeiras crises institucionais, perda de funcionários, perda da sede e funcionamento precário.

E, finalmente, o período de 1998 até o momento atual. Esse período é caracterizado por duas etapas: a primeira, marcada pela revitalização das ações de pesquisa, preservação e comunicação, pela criação da associação de amigos, e pelo incremento à qualificação e modernização dos espaços. A segunda etapa, refere-se aos últimos dois anos [2011-2012], marcados pela suspensão das ações de musealização, devido ao processo de reorganização e adequação do MIS e das demais instituições estaduais goianas ao quadro político, econômico e cultural que o Estado de Goiás atravessa.

As ações de musealização dos períodos anteriores a 1998 se constituíram em projetos de pesquisa para a constituição dos acervos, no tratamento de higienização, catalogação e acondicionamento dos acervos que eram doados e/ou adquiridos pelo museu. Existia a preocupação de compartilhar essas ações, tanto é que os projetos contemplavam a comunidade do entorno do MIS e dos outros bairros de Goiânia. A campanha **Ajude o MIS a criar o seu acervo** realizada no primeiro ano de funcionamento do museu conquistou os moradores de Campinas e de diversas instituições públicas e particulares, tais como, a

professora universitária Eliane Dayrel, que doou uma coleção de fitas cassete com depoimentos de integrantes do Partido Comunista de Goiás, e emissoras de televisão, e agências de publicidade, dentre elas, a Makro Filmes e a Taquinho Filmes que doaram coleções de fotografias, documentários e discos. Mas, as ações de comunicação realizadas até 1996, ainda estavam voltadas às práticas convencionais de exposições.

No entanto, é importante ressaltar um aspecto do processo de musealização realizado pelo MIS Goiás desde sua criação, que no nosso entendimento, é o que o diferencia dos outros MISes: trata-se da **edição**²²⁸ dos registros audiovisuais gravados no âmbito do **Projeto Memória**. Enquanto os outros Museus da Imagem e do Som realizam somente as gravações e mantêm os depoimentos no original, o MIS Goiás produziu ao longo de sua história documentários exibidos não somente no interior do museu, como em emissoras de televisão do Estado, em eventos educativos nas escolas públicas, universidades, mostras e festivais, como o Festival Internacional de Vídeo Ambiental [FICA], realizado anualmente em Goiás.

Os documentários integrantes do **Projeto Memória** tem um alcance importante, tanto do ponto de vista da comunicação, como também da constituição de novos acervos gerados a partir dos originais. São exemplos desse processo, as coleções que integram as séries **Pioneiros** e **Perfil Personalidades**, tais como, as que abordam a vida e a obra de fundadores da cidade como o primeiro prefeito de Goiânia Venerando de Freitas Borges, a série sobre poetas e escritores goianos, como Bernardo Élis, artistas plásticos, como Goiandira do Couto e Amaury Menezes, e documentários sobre a história de Goiânia e as manifestações folclóricas de Goiás, dentre outros.

Reconhecendo que o patrimônio imaterial é o referencial básico para as ações museológicas, entendemos que o MIS Goiás, ao editar documentários a partir dos depoimentos gravados através do **Projeto Memória**, exercita as ações de musealização - pesquisa, preservação e comunicação - envolvendo a comunidade nesse processo.

Ressaltamos como exemplo, a gravação de um dos depoimentos mais ricos realizados pelo MIS Goiás em 1999: o da artista plástica goiana Goiandira do Couto,²²⁹ [Apêndice IV] inovadora na técnica de pintura com areias coloridas e precursora dos

²²⁸ A edição é um procedimento que complementa o processo de produção de acervos e que vai além da gravação, abrangendo as atividades de roteirização, decupagem e edição, gerando documentários com versões resumidas do material gravado.

²²⁹ Goiandira Ayres do Couto [1915-2011]. Goiandira nasceu em Catalão/GO. Filha mais velha de doze irmãos, aos seis anos, mudou-se para a cidade de Goiás. Começou a pintar com dezesseis anos. Aos dezoito anos, realizou a primeira coletiva de pinturas a óleo sobre tela. Aos cinquenta e dois, começou a pintar com as areias da Serra Dourada, técnica única e exclusiva que a tornou reconhecida internacionalmente. A técnica consiste em riscar o desenho na tela, passar cola e salpicareia nos dedos. Goiandira trabalhava com 551 tonalidades de cores diferentes de areias dispostas em seu ateliê. Fonte: Arquivo da autora.

movimentos artísticos no Estado. Foram mais de 60 horas de gravação na casa de Goiandira, quando foram registrados não somente seu depoimento, mas imagens de sua obra, álbuns fotográficos, relíquias e os prêmios obtidos na sua trajetória. O último dia foi marcado pela emoção de uma serenata organizada pela equipe do museu. A composição **Valsa para Goiandira** foi executada pela Banda da Polícia Militar da cidade de Goiás para homenagear a escritora.

Esse momento de emoção repercutiu entre os moradores da cidade, vizinhos, parentes e amigos, e na consolidação de uma relação de confiança, amizade e troca que permaneceu entre o MIS e a artista até a sua morte, em 22 de agosto de 2011.

Goiandira não se esquecia dos momentos vividos durante a gravação para o MIS Goiás. Dizia para os turistas que visitavam seu ateliê, que o museu foi a instituição que mais soube respeitar e registrar seu trabalho. Em 2008, quando foi homenageada no X Festival Internacional de Cinema e Vídeo Ambiental [FICA], a artista em depoimento à autora, assim se expressou sobre o Museu da Imagem e do Som:

“Já concedi dezenas, milhares de entrevistas para jornais, rádios, televisões de Goiás, do Brasil e até de outros países. Já fui tema de filmes e documentários, gravei horas e horas com grandes cineastas, mas o meu melhor depoimento está no Museu da Imagem e do Som. Lá estão desde os meus mais íntimos sonhos, as minhas realizações, as minhas frustrações, a minha vida. Muita coisa não era do conhecimento público. E eles [os profissionais do museu] souberam respeitar o meu depoimento. É por isso que considero todos daquela equipe meus amigos, meus confidentes.”
(G. do Couto, entrevista pessoal, junho 13, 2008).



Figura 121. Capa vídeo produzido pelo MIS Goiás em 1998. Fonte: Arquivo da autora.



Figura 122. Goianira do Couto em seu ateliê na cidade de Goiás. Foto: Eudaldo Guimarães. Fonte: Arquivo MIS Goiás.



Figura 122 e 123. Goianira do Couto em seu ateliê na cidade de Goiás. Fonte: Arquivo da família.

O exemplo citado, envolvendo técnicos do museu, integrantes da banda de música, familiares, amigos, vizinhos e a própria depoente - nos permite confirmar a participação de diversos sujeitos sociais na construção do processo museal que, segundo M. C. T. M. Santos (1999a), é uma das contribuições mais significativa da museologia na contemporaneidade.

“Das ações de contemplação, ou de apreciação de uma museografia que era planejada e executada somente por uma equipe técnica, que detinha o conhecimento sobre as coleções, partimos para uma ação integrada, por técnicos e sujeitos sociais, que visam apropriar-se e reapropriar-se do patrimônio cultural.”
(M. C. T. M. Santos, 1999a, p. 2).

Esse processo compartilhado se repetiu várias vezes em outros projetos de musealização, e foi se aperfeiçoando no período de 1999 a 2010, à medida que o museu investia na qualificação dos profissionais, na elaboração de projetos para captação de recursos e na criação de instrumentos de parceria com representantes da comunidade.

Um dos instrumentos importantes dessa parceria foi a Associação de Amigos do Museu da Imagem e do Som [AMISGO], criada em 2004. A AMISGO nasceu diante da necessidade de viabilizar a captação de recursos para a realização de projetos do museu, uma vez que a legislação brasileira de incentivo à cultura não permite a destinação de verbas para órgãos públicos, mas sim, para organizações civis sem fins lucrativos.

A fotógrafa Stela Horta, diretora do MIS Goiás no período de 2007 a 2010, ressalta a importância da AMISGO para a fortalecimento do museu e para a qualificação e a integração de profissionais:

“De 2004 a 2010, o MIS|GO pode, tendo a AMISGO como gestora interveniente de recursos, executar atividades e projetos apoiados por instituições como a Fundação Vitae, a Petrobras e o BNDES. Tais projetos voltados para musealização dos acervos audiovisuais foram integralmente concluídos e conduziram ao fortalecimento do museu, ao reconhecimento e à confiança do público. Vale ressaltar

que o MIS|GO, por meio da AMISGO, agregou profissionais de várias áreas do conhecimento e de diversas instituições afins, de Goiânia e de outras capitais, não só para elaborar e desenvolver ações museológicas mas, acima de tudo, para compartilhar experiências, trocar informações, discutir dificuldades comuns, apontar soluções, e estreitar os vínculos institucionais.” (S. Horta, entrevista pessoal, maio 26, 2012).

Além da Associação de Amigos, a ex-diretora considera que a **Comissão de Acervo**, criada em 2008, foi outro instrumento de parceria fundamental para o desenvolvimento compartilhado das ações museológicas no MIS Goiás:

“A comissão atuou até 2010 como um conselho de orientação à direção do museu, principalmente em questões envolvendo o descarte e a incorporação de bens culturais na instituição. Assim, por meio de normas e critérios estabelecidos pela comissão, foi possível controlar a indiscriminada incorporação de bens até então praticada no museu. Pudemos assistir também a incorporação de importantes coleções de fotografias e o encaminhamento a outras instituições de materiais incompatíveis com a tipologia de acervo audiovisual do MIS|GO.” (S. Horta, entrevista pessoal, maio 26, 2012).

Outro fator determinante do crescimento do MIS Goiás foi a Política Nacional de Museus [PNM] implementada pelo Ministério da Cultura a partir de 2003, através do IBRAM. No caso do MIS Goiás, seis projetos foram viabilizados após a criação da PNM, mais de dez oficinas realizadas, além da participação sistemática de profissionais do museu nas discussões e encontros museológicos organizados pelo IBRAM nos diversos estados brasileiros.

No entanto, a partir de 2010, alguns fatores impediram que os avanços do Museu da Imagem e do Som de Goiás se consolidassem. Dentre eles, a troca de governantes, a demissão de funcionários e a descontinuidade dos projetos, que enfraqueceram e desestabilizaram a instituição. Desde 2011, o MIS Goiás e a AMISGO estão parcialmente desativados. A falta de funcionários e a escassez de recursos provocaram a redução das ações de musealização, que hoje se resumem à catalogação e ao atendimento precário aos pesquisadores. As atividades nos acervos Fotográfico e Videográfico estão suspensas e nenhum projeto foi realizado. A Associação de Amigos não se reúne desde 2010, devido à desmobilização dos associados, causada pelos elementos acima descritos.

Outros fatores negativos são a falta de autonomia financeira e o excesso de burocracia a que estão submetidas as instituições públicas, essencialmente os museus, que não são unidades autônomas, nem financeira e nem administrativamente. Desde que foi criado, o MIS é unidade vinculada à instituição responsável pela cultura do Estado [hoje Secretaria de

Estado da Cultura]. As dificuldades de manutenção dos espaços físicos, que constantemente estão sujeitos a estragos, a burocracia para obtenção dos instrumentais de trabalho, dificultam e, às vezes, até inviabilizam o andamento de projetos e atividades.

Ao depender administrativa e financeiramente do órgão gestor da cultura, o MIS Goiás, assim como os outros MISes, perpetuam práticas tradicionais e perdem oportunidades de avanços e transformações. Ainda estão submetidos, ao que M. C. T. M. Santos (1999d), define como:

“(...) razão instrumental a que os museus estavam e, ainda, continuam submetidos, atrelados ao Estado racional, legal, calcado em um sistema jurídico e em uma burocracia efetiva, etc., o que pode ser evidenciado, através da política de preservação paternalista, imposta pelos governos, onde a decisão do que deve ser preservado, a coleta e a guarda das coleções estão sempre nas mãos dos mais poderosos.” (M. C. T. M. Santos, 1999d, p. 11).

Para resolver a questão da descontinuidade das ações provocadas pelas mudanças de governo, Sampaio (2012), defende o investimento no quadro de pessoal permanente, valorizando os profissionais capacitados da instituição.

“As pessoas asseguram as ações e continuam as ações porque tem uma formação. Porque esse processo é de formação permanente. Se ele é interrompido, ele desaparece. Porque se você não mantém a chama acesa ela desaparece. Por exemplo, no interior você formou novos ativistas culturais lá, mudam os prefeitos, mudam, tiram aquelas pessoas, não há sequência nos municípios, como não houve sequência no Estado. É essa sequência que deveria ser mantida.” (A. F. Sampaio, entrevista pessoal, abril 13, 2012).

Considerando que as instituições são as pessoas e os grupos que as concebem e as transformam e considerando a trajetória de projetos e de ações exercitados, entendemos que o MIS Goiás encontra-se fortalecido para o período de transição que atravessa. E tem outros aspectos positivos, tais como, os apoios conquistados: do Conselho Estadual de Cultura, do Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico [IPHAN], dos pioneiros de Goiânia e de Campinas, dentre eles, escritores, professores, familiares de fotógrafos pioneiros. Eles depositaram confiança no museu, através da doação de suas coleções. O museu ganhou também a simpatia da imprensa, que não só pesquisa os acervos para a produção de matérias, como divulga o trabalho ali realizado.

Os apoios fortalecem e estimulam as mudanças. E, diante da necessidade de mudança da realidade [e todo o novo trabalho implica em mudanças], ressaltamos o pensamento do educador Paulo Freire (2000, p. 84), que nos estimula à tomada de posição, ao afirmar que **ninguém pode estar no mundo, com o mundo e com os outros de forma**

neutra. É assim que Freire nos instiga a resistir contra o fatalismo e a reconhecer que somos sujeitos de uma história inacabada.

Apropriamos-nos dos ensinamentos do educador, transpondo suas reflexões para os museus, considerando que são espaços propícios para a construção dessa história inacabada. Nos espaços museológicos, estão reunidos o indivíduo que transforma, o objeto a ser transformado, e o cenário onde a transformação se processa.

E se no dizer da museóloga Maria Célia M. T. Santos “o fazer museológico é impregnado de paixão, desejos, sonhos e trocas”, se no dizer do poeta e museólogo Mário Chagas “há uma gota de sangue em cada museu”, se onde há sangue há veias pulsando, há vida, movimento, conflitos e conquistas. E se a vida ganha mais sentido se embalada por uma bela canção, buscamos a melodia do compositor Lulu Santos (1983),²³⁰ para pontuar o final do nosso trabalho.

“Nada do que foi será
De novo do jeito que já foi um dia
Tudo passa
Tudo sempre passará
A vida vem em ondas
Como um mar
Num indo e vindo infinito
Tudo que se vê não é
Igual ao que a gente
Viu há um segundo
Tudo muda o tempo todo
No mundo
Não adianta fugir
Nem mentir
Pra si mesmo agora
Há tanta vida lá fora
Aqui dentro sempre
Como uma onda no mar
Como uma onda no mar
Como uma onda no mar (...).”
(Lulu Santos, 1983).

²³⁰Lulu Santos é o nome artístico do cantor, compositor e guitarrista carioca Luís Maurício Pragana dos Santos. Fonte: sítio eletrônico Oficial Lulu Santos. Biografia. Acedido a 24 de maio 2012 em [http://www.lulusantos.com.br/sítio eletrônico/biografia](http://www.lulusantos.com.br/sítio_eletrônico/biografia).

CONCLUSÃO

A minha veia jornalística, que pulsa ainda forte, tanto quanto a veia museológica que nasceu depois [hoje, depois das idas e vindas ao campo dos museus, penso que as duas podem ter nascido juntas], não me deixa desconhecer o clima de fechamento e as suas implicações e cobranças que necessariamente temos que assumir neste momento.

É uma exaustão só, é uma pressão sobre si mesma, um turbilhão de emoções, como bem definem as jornalistas Virgínia Daumas e Andiará Maria, companheiras de tantos momentos exaustivos e emocionantes de fechamentos de jornais, documentários, programas e discursos que realizamos pela carreira afora. Mesmo assim e apesar de ser assim, tenho que encerrar esta tese. Para mim, o momento mais importante da minha carreira profissional, e, por isso mesmo, o mais desafiador.

O desfecho de uma reportagem, um discurso ou documentário é um momento decisivo. Exige do profissional a imparcialidade para cruzar as informações e oferecer ao leitor/expectador o registro da realidade da forma mais verdadeira possível. E exige, por outro lado, a sensibilidade para não deixar passar despercebidos as emoções e os conflitos também reais, verdadeiros e inerentes daquela realidade. Para um bom desfecho é imprescindível uma boa ‘pauta’. Pensar e elaborar uma pauta é o começo de qualquer reportagem jornalística, é o guia, o roteiro, o ‘briefing’ que vai orientar o repórter em seu trabalho. É assim no jornalismo. É também assim na museologia.

Na museologia, para exercitarmos uma boa **pauta** precisamos entender os museus, tal como define o poeta e museólogo Mário Chagas (1998), como “espaço de conflito, como campo de tradição e contradição”, enfim, como espaço de vida. Chagas (1998), ainda vai mais longe: ele se utiliza da frase “há uma gota de sangue em cada poema” do escritor modernista Mário de Andrade e traz o mesmo significado para o museu, parafraseando Andrade e afirmando que “há uma gota de sangue em cada museu”, pois entende que “tanto no poema quanto no museu há um sinal de sangue a lhes conferir uma dimensão especificamente humana.”.

“Admitir a presença de sangue no museu significa também aceitá-lo como arena, como espaço de conflito, como campo de tradição e contradição. Toda a instituição museal apresenta um determinado discurso sobre a realidade. Este discurso, como é natural, não é natural e compõe-se de som e de silêncio, de cheio e de vazio, de presença e de ausência, de lembrança e de esquecimento. A aceitação do museu como arena e campo de luta está bastante distante da ideia de espaço neutro e apolítico de celebração da memória daqueles que prematura e temporariamente alardeiam os louros da vitória.” (Chagas, 1998, p. 19).

Entender o museu como espaço de luta, onde as veias pulsam e o sangue corre é também entender que esse campo de atuação e essa nova realidade contemporânea exige um fazer museológico em constante processo de transformação e centrado na relação homem-patrimônio integral como o referencial para o exercício da cidadania e do desenvolvimento social.

Se a relação homem-patrimônio integral está em toda a parte, então, as veias pulsam e o sangue corre não somente no restrito espaço dos museus, mas também fora deles. As ações museológicas de pesquisa, preservação e comunicação acontecem hoje em locais os mais variados e inusitados, seja nos bairros, nas ruas, nas escolas. E dessa forma, a instituição museu está sendo permanentemente repensada, avaliada e reconstruída.

Nesse contexto, o papel do museólogo precisa também ser repensado, pois o seu campo de atuação não está restrito ao espaço físico museu. Segundo M. C. T. M. Santos (1999a), ele se faz necessário em qualquer contexto social:

“Mais do que nunca, a presença desse profissional se faz necessária, em qualquer contexto social, sobretudo se considerarmos a necessidade urgente de buscar um desenvolvimento que não deve ser sustentado em um modelo pautado na racionalização tecnológica, tomando como um objetivo que se esgota nele mesmo e por ele mesmo.” (M. C. T. M. Santos, 1999a, p. 13).

Considerando o compromisso social e político do jornalista e do museólogo no interior do museu e fora dele, e considerando que as ações museológicas se processam na relação homem-patrimônio integral, pautamos nossa atuação nos últimos três anos em busca da compreensão sobre o alcance do processo museológico nos Museus da Imagem e do Som do Brasil, que foi o tema central desta tese. Como os MISEs realizam as ações de musealização e qual o envolvimento da comunidade nessas ações?

Para responder a essa questão norteadora, formulamos três hipóteses que foram a base do processo de investigação: a primeira, que não há interação efetiva entre os MISEs e a comunidade; a segunda, que a legislação brasileira sobre o patrimônio imaterial, embora não faça referência a esses museus, abre espaço para uma nova discussão sobre a importância dos MISEs no processo de musealização dos bens imateriais. E a terceira hipótese diz respeito à escassez da literatura sobre essa tipologia de museus.

Foi um instigante tema de **pauta**. Inédito e revelador. Inédito porque foi o primeiro estudo que se tem conhecimento que abrange os MISEs nas suas diversas especificidades, embora existam levantamentos quantitativos desses museus publicados pelo IBRAM e pela USP e estudos pontuais sobre os MISEs de Goiás, do Rio de Janeiro e de São Paulo.

O tema foi revelador porque apresenta o primeiro levantamento que se tem notícia sobre os museus que tem sob sua guarda acervos do patrimônio imaterial, embora existam estudos científicos abrangentes sobre o patrimônio imaterial brasileiro, alguns inclusive referenciados no decorrer deste trabalho. Portanto, **podemos afirmar que a hipótese sobre a escassez da literatura sobre o tema foi confirmada nesse processo de investigação.** Resumimos no quadro a seguir a questão norteadora, as hipóteses e os objetivos alcançados.

Quadro 8. Síntese dos resultados alcançados no processo de investigação.

QUESTÃO NORTEADORA: Como os Mises realizam o processo de musealização dos acervos audiovisuais e qual o envolvimento da comunidade	
HIPÓTESES	
Hipótese 1: Há interação com a comunidade, mas não é efetiva	Confirmada
Hipótese 2: Contexto político atual abre espaço para mises	Confirmada
Hipótese 3: Literatura escassa sobre o tema	Confirmada
OBJETIVOS	
1. Verificar o processo de musealização do patrimônio imaterial preservado nos Mises	Alcançado
2. Realizar levantamento sobre os Mises, situando-os no contexto da Política Cultural Brasileira	Alcançado
3. Mapear as ações museológicas aplicadas nos acervos audiovisuais dos Mises de Goiás e do Rio de Janeiro	Alcançado
4. Identificar os métodos e técnicas aplicados no processo de musealização dos Mises de Goiás e do Rio de Janeiro	Alcançado
5. Identificar a relação entre a aplicação das ações museológicas e o envolvimento com a comunidade	Alcançado
6. Traçar o perfil dos Museus da Imagem e do Som do Brasil	Alcançado
7. Analisar as formas como são estruturados os setores educativos e de comunicação dos museus	Alcançado
8. Analisar os recursos humanos, materiais e financeiros para o planejamento e desenvolvimento dos projetos	Alcançado
9. Analisar a comunicação dos museus com as escolas	Alcançado
10. Investigar as dificuldades encontradas na realização dos projetos	Alcançado
11. Identificar as parcerias e o alcance dos projetos	Alcançado

E quando afirmamos que o tema foi inédito e revelador não o fazemos com a pretensão de termos esgotado as possibilidades de pesquisa, mesmo porque nenhuma pesquisa se esgota em si mesma. Reconhecemos, por exemplo, as limitações de nosso trabalho de campo. Ao mesmo tempo, que aprofundamos a investigação nos Mises de Goiás e do Rio de

Janeiro, considerados estudos de caso, não fomos incisivos e persistentes com os museus menores, menos estruturados e mais afastados dos grandes centros.

Temos a certeza de que deixamos de registrar preciosidades de experiências e vivências desses museus nas suas relações com a comunidade. Reconhecemos também, as limitações das referências bibliográficas. À medida que avançávamos na compilação dos dados, das leituras e na redação final, percebíamos a necessidade de mais embasamento teórico.

Iniciamos pelos estudos da relação museu-comunidade sob a perspectiva da sociomuseologia, baseados nos autores que trabalharam a questão. Analisamos conceitos norteadores como patrimônio, patrimônio imaterial, musealização do patrimônio cultural e Sociomuseologia/Nova Museologia.

Realizamos um percurso pelo campo teórico científico da museologia. Estudamos a ampliação do conceito de patrimônio - da noção de patrimônio integral chegamos ao entendimento sobre o patrimônio imaterial e sua regulamentação no Brasil. Entendimento que nos possibilitou a reflexão sobre a musealização desse patrimônio nos Museus da Imagem e do Som.

Traçamos o quadro metodológico para sustentar a pesquisa. Seleccionamos dois museus para o estudo de caso e investimos na pesquisa bibliográfica e documental sobre os MISes do Rio de Janeiro e de Goiás, e na pesquisa de campo, através de visitas técnicas, observação direta, aplicação de questionários, e entrevistas.

Reconhecemos os Museus da Imagem e do Som como espaços **híbridos** do ponto de vista das suas tipologias de acervos. Em muitos deles, os acervos audiovisuais se igualam em quantidade e em especificidades aos acervos históricos, artísticos, e etnográficos, especialmente nas pequenas cidades brasileiras, onde os MISes são, muitas vezes, as únicas instituições museológicas existentes. E alguns, paralelo às ações de pesquisa e preservação, incorporaram os preceitos da Nova Museologia ampliando as ações de comunicação aperfeiçoando sua relação dialógica com os usuários e com a comunidade.

Reconhecemos que os MISes são, por excelência, espaços de musealização dos acervos do patrimônio imaterial. E são mais ainda: espaços de produção/gravação desses acervos - característica, inclusive, que os diferencia das demais instituições museológicas. Percebemos, no entanto, que não são assim reconhecidos e, nem mesmo mencionados, nos estudos técnicos governamentais e acadêmicos realizados nas últimas décadas no Brasil.

Percebemos também, que o campo está aberto para os MISEs estabelecerem esse diálogo. E, nesse momento, confirmamos a **segunda hipótese** levantada no processo de investigação: **os MISEs não são relacionados nos estudos científicos como espaços de guarda do patrimônio imaterial**. Não são mencionados em publicações como, por exemplo, o **Dossiê Final das Atividades da Comissão e do Grupo de Trabalho Patrimônio Imaterial**, que subsidiou o governo brasileiro na regulamentação da lei que instituiu o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial. É um documento representativo produzido pelo Ministério da Cultura em 2000, e talvez o mais importante do ponto de vista da sistematização do patrimônio imaterial realizada nos últimos tempos, referenciado e analisado nos capítulos 1 e 3 desta tese.

No entanto, alguns fatores relevantes contribuíram para que essa situação se transformasse nos últimos tempos. Primeiro, o fato de o próprio dossiê reconhecer que a ação de identificação e registro do patrimônio imaterial é um processo inerente à dinâmica social, onde valores e sentidos são produzidos e reelaborados permanentemente. Ora, se é dinâmico e reelaborado, é aberto à introdução de novos elementos, como novos espaços de guarda desse patrimônio, daí a possibilidade de inclusão dos MISEs nos futuros processos de reflexão.

O segundo fator favorável ao reconhecimento dos MISEs como espaços de guarda e de musealização do patrimônio imaterial foi a criação, em 2003, da Política Nacional de Museus [PNM] e do Departamento de Museus e Centros Culturais [DEMU], hoje Instituto Brasileiro de Museus [IBRAM], no âmbito do Ministério da Cultura. A PNM não só incluiu os MISEs na política de investimentos de recursos, através dos editais de patrocínio, como introduziu esses museus nas discussões dos fóruns nacionais de museus realizados nos anos de 2004, 2006, 2008 e 2010. Foi também através da PNM, que os MISEs estabeleceram um canal específico de intercâmbio, durante o I Fórum Brasileiro de Museus da Imagem e do Som, realizado no Rio de Janeiro, em 2009.

Enfim, todos esses fatores citados e trabalhados nos capítulos 3, 4 e 5, também confirmam a **segunda hipótese de que o campo do diálogo está aberto e está efetivamente em curso a perspectiva dos MISEs se inserirem como espaços institucionais de guarda e musealização do patrimônio imaterial brasileiro**.

O processo de investigação da tese prosseguiu em busca da resposta à questão norteadora: como os MISEs realizam o processo de musealização e qual envolvimento da comunidade nesse processo?

A pesquisa quantitativa indicou que a maioria dos MISes não possui instrumentos institucionais sistemáticos – associações de amigos, comissões, conselhos ou comitês consultivos, dentre outros - para promover a relação museu comunidade nos seus projetos e nas tomadas de decisões. Essa situação ficou evidente nos percentuais analisados. No caso das comissões de acervo, o número de museus que trabalham com essas parcerias é inexpressivo: apenas 15,38%. Quanto à existência das associações de amigos, a situação não é diferente: mais de 84% não possui esse instrumento de interação com a comunidade. Ao verificarmos sobre o envolvimento das redes de ensino no processo de musealização dos MISes, constatamos que é grande o número de museus – mais de 76% - que não possuem projeto pedagógico, nem setor de ação educativa, nem sequer outra relação sistematizada com a comunidade escolar.

Os números indicaram, por outro lado, que o maior percentual de participação da comunidade se dá no caso da produção de acervos. Identificamos que esse é um dos pontos fortes da interação dos MISes, especialmente com relação à produção de acervos de história oral, através da gravação de depoimentos, 76,92% investem nesse processo. O que percebemos, portanto, que as experiências da relação museu-comunidade são pontuais, tanto no passado como no presente.

Essa situação não impede de constatarmos também que, mesmo pontuais, as relações são intensas e representativas. Como afirmamos no capítulo 4, ao analisar as ações do MIS Rio de Janeiro nas décadas de 1960 e 1970, o museu cumpriu sua missão de envolvimento com a comunidade, através da atuação dos conselhos e do **Programa Depoimentos para Posteridade**. E esse envolvimento era uma postura de vanguarda, pois os princípios da museologia contemporânea só começaram a ser discutidos e sistematizados quase cinco anos depois da criação do MIS Rio de Janeiro, a partir de 1971, na IX Conferência do ICOM e de 1972, na Mesa Redonda de Santiago do Chile e na Declaração de Quebec, em 1984.

Vejamos, por exemplo, a experiência da gravação de depoimentos. Essa ação, ainda que sem cunho científico, já antecipava um aspecto da Nova Museologia destacado no documento de Quebec, que era a experimentação prática, através da **utilização de testemunhos materiais e imateriais**. E considerando o conceito de patrimônio imaterial estabelecido pela UNESCO como “práticas, representações, expressões, conhecimentos e técnicas – junto com os instrumentos, objetos, artefatos e lugares culturais que lhes são associados” entendemos que as gravações de depoimentos do MIS Rio de Janeiro realizadas desde 1965, e dos demais MISes realizadas posteriormente, eram [e são ainda] ações de

preservação do patrimônio imaterial que viriam a ser regulamentadas pelo governo brasileiro somente 35 anos depois, em 2000.

Outro aspecto da Nova Museologia antecipado pelo MIS Rio de Janeiro e exercitado por outros Museus da Imagem e do Som, como o MIS Goiás, era a interdisciplinaridade colocada em prática através da composição dos conselhos, que reuniam profissionais das mais diversas áreas – músicos, compositores, artistas, jornalistas, teatrólogos, cineastas, educadores, dentre outros. O preceito participativo foi também exercitado em momentos de tensões e conflitos: quando o museu era ameaçado, a comunidade, através dos conselhos, saía em defesa do MIS.

Não só o MIS Rio de Janeiro como os outros MISes anteciparam, portanto, a prática das ações de comunicação, definidas pela Nova Museologia como ações em que o **“público deixava de ter um lugar fundamental nestes novos museus, para dar lugar à ideia de colaborador, de utilizador ou de criador”** (Moutinho, 1995). Nesse contexto, o MISes estabeleceram no passado e no presente, a relação de aproximação, confiança e de fortalecimento da instituição. Além de gerar acervo e dar visibilidade, os exemplos de projetos e programas de produção de acervos e as práticas das comissões e conselhos transformaram esses museus em espaços de construção da cidadania.

Apresentamos nas figuras abaixo, os instrumentos construídos por esses museus que consideramos responsáveis pela interação museu-comunidade utilizados em dois períodos distintos: o período 1965-1985, marcado pela censura e imposições do Regime Militar e pela criação dos primeiros MISes, e o período 1985-2010 marcado pela constituição do processo democrático no país, pela criação do IBRAM e pela implantação da Política Nacional de Museus.

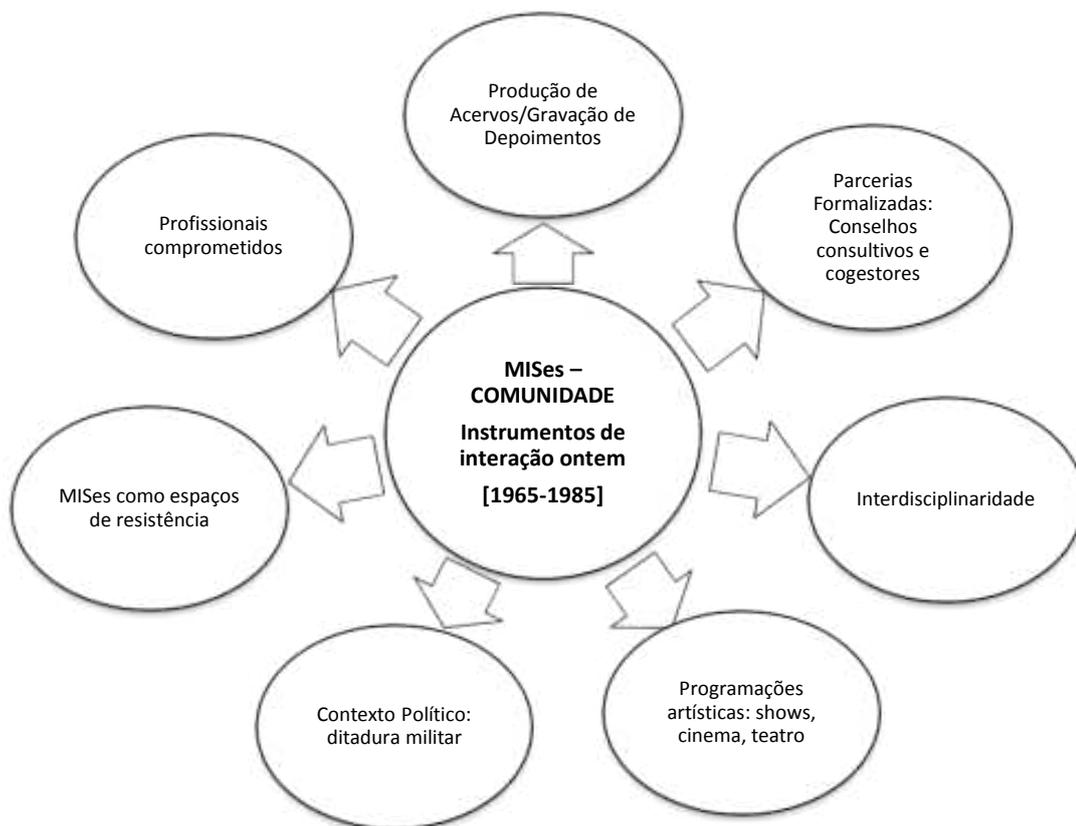


Figura 124. Síntese dos instrumentos de interação entre os MISes e a comunidade no período 1965-1985.

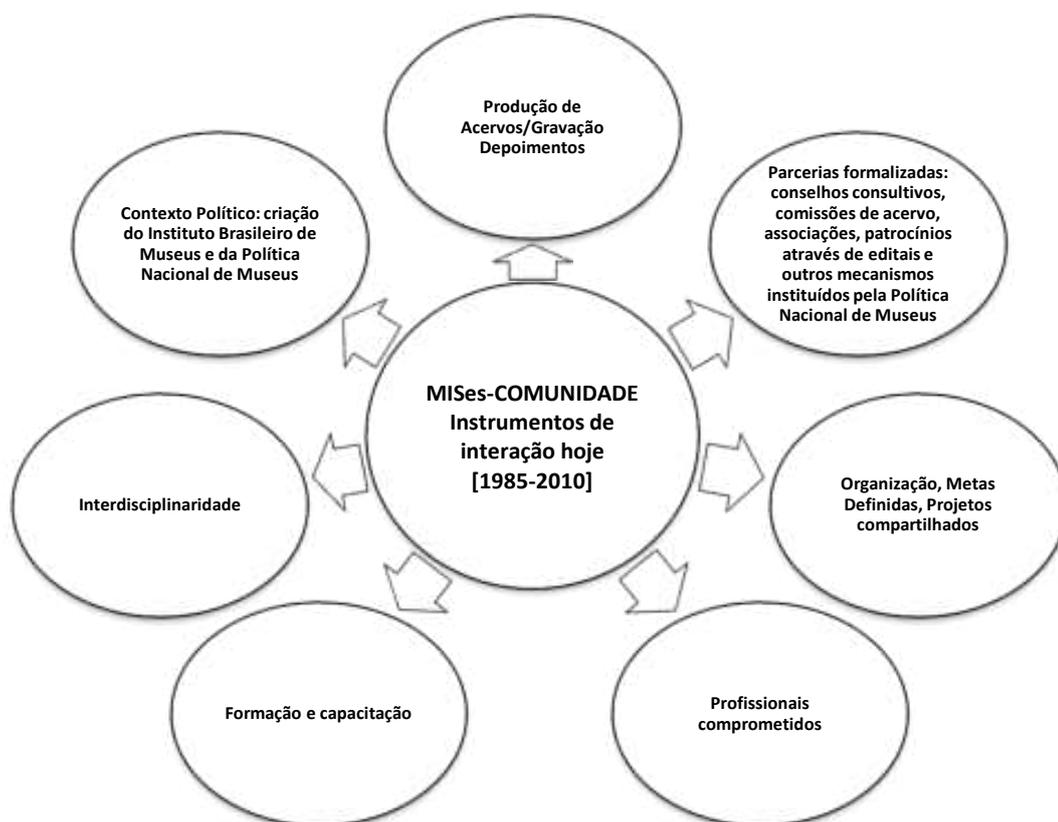


Figura 125. Síntese dos instrumentos de interação entre os MISes e a comunidade no período 1985-2010.

Ressaltamos nos dois períodos – o ontem e o hoje - a produção de acervos e os conselhos consultivos como instrumentos determinantes da relação museu-comunidade. E na análise das perspectivas do amanhã, apontamos como instrumento de consolidação da relação MISes-Comunidade, o reconhecimento desses museus como espaços de guarda e musealização do patrimônio imaterial.

Para averiguar a questão museu-comunidade, buscamos as bases teóricas em que essa relação é construída, nos aprofundamos nos estudos da memória, patrimônio e poder e buscamos a existência dessa relação nos MISes brasileiros. E constatamos: eles foram e são a “arena”, o “campo de luta” onde pulsam as diversas manifestações do poder e as “veias poéticas” e contestadoras dos movimentos sociais do ontem, do hoje e do amanhã.

O processo de criação do MIS do Rio de Janeiro é o exemplo mais significativo das manifestações de poder: de um lado, o poder institucional representado pelo governador Carlos Lacerda e sua estratégia política de transformar o museu em instrumento de construção da identidade carioca, no momento que a cidade perdia a sua condição de capital do Brasil. De outro lado, o poder dos grupos representativos da sociedade através da atuação dos conselheiros nos sete conselhos que funcionaram durante os anos de 1966 a 1974.

Já no MIS Goiás, as “veias” que fizeram a integração museu-comunidade pulsaram nos anos de 1999-2010. As parcerias com a associação de amigos, com a comissão de acervo, e com instituições nacionais patrocinadoras de recursos transformaram o museu em campo de construção do conhecimento, modernização de espaços e capacitação de profissionais.

O estudo de caso nos museus do Rio de Janeiro e de Goiás foi um processo rico e emocionante de aprendizado e de reflexão sobre os métodos e as técnicas de musealização. O mergulho no passado desses dois museus nos possibilitou conhecer e analisar experiências surpreendentes da relação museu-comunidade.

Por outro lado, a vivência do presente, nos confirmou a fragilidade das políticas públicas e a descontinuidade das ações provocadas por essa situação. Enquanto o governo federal se capacita e se articula com os museus brasileiros através da implantação da Política Nacional de Museus, os governos estaduais ainda se atrapalham na burocracia e engessam os profissionais e as instituições.

Nesse aspecto, resumimos a seguir no Quadro 5, os instrumentos que impediram e impedirão que a interação museu-comunidade aconteça efetivamente. São desafios a serem superados no dia a dia dessas instituições.

E foi o perfil dos MISEs traçado no processo de investigação que nos levou a confirmação da **primeira hipótese de que a interação dos MISEs com a comunidade não é um processo efetivo e acontece em casos pontuais e específicos do processo de musealização dos acervos audiovisuais.**

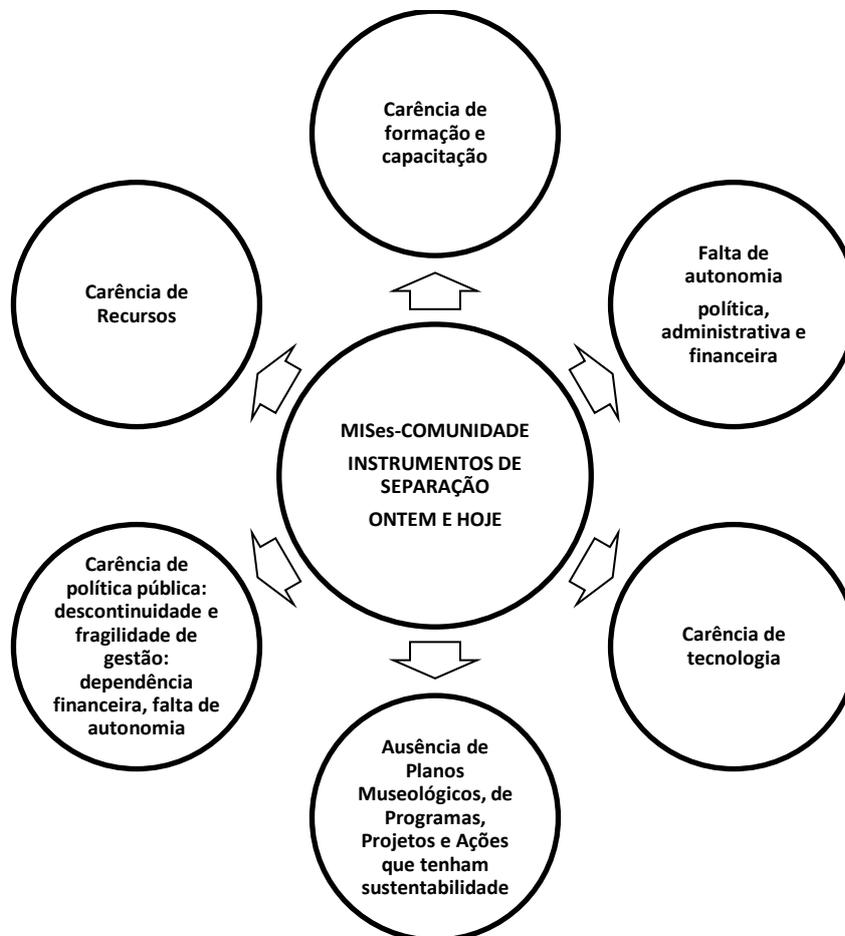


Figura 126. Síntese dos instrumentos impeditivos da relação museu-comunidade.

Mesmo porque a relação museu-comunidade é um processo dinâmico, oscila e se estabelece com mais ou menos eficácia dependendo de diversos fatores, tais como, contexto político, gestores e profissionais comprometidos, organização, projetos e diretrizes museológicas definidas, e comunidade mobilizada, dentre outros.

E reconhecemos esse processo nos MISEs brasileiros: houveram momentos de intenso envolvimento da comunidade como, por exemplo, nos primeiros anos de formação dos Museus da Imagem e do Som do Rio de Janeiro e de São Paulo, nas décadas de 1960 e 1970. Os instrumentos dessa relação museu-comunidade eram os programas pioneiros de gravação de depoimentos e os conselhos especializados, que funcionaram eficazmente no caso do MIS Rio de Janeiro, e com menos eficácia, no caso do MIS São Paulo. No MIS

Goiás, dois instrumentos foram decisivos para o exercício dessa relação museu-comunidade: a associação de amigos criada em 2004, e os projetos realizados nos anos de 2000 a 2010.

A relação museu-comunidade possibilitou no passado e no presente dos MISEs a realização compartilhada de diversas ações do processo museológico de pesquisa, preservação e comunicação. Mas essas ações ficaram praticamente restritas a recortes específicos dos acervos, ou seja, somente aqueles integrantes dos projetos patrocinados por instituições financiadoras de recursos. Essa situação tornou-se realidade a partir de 2003, com os editais programados pelo IBRAM no eixo de fomento da Política Nacional de Museus: apenas 23% das instituições pesquisadas trabalham com projetos financiados, dentre elas, os museus do Rio de Janeiro, São Paulo, Goiás, Pará, Santa Catarina, Mato Grosso do Sul, Paraná e Campinas/SP.

No caso dos outros MISEs, que trabalham apenas com recursos próprios, as ações de pesquisa, preservação e comunicação não são sistemáticas, ou nem sequer são adotadas, seja por falta de pessoal, de capacitação ou de instrumental.

Levando-se em conta, o grande volume de acervos sob a guarda desses museus [somente nos MISEs de São Paulo e Goiás estima-se cerca de 380 mil itens, e no Rio de Janeiro encontram-se mais de 1.300 metros lineares de acervos audiovisuais], e levando-se em conta, o alto grau de deterioração e a rapidez com que as perdas acontecem nos suportes audiovisuais [em apenas 100 anos de existência das fitas magnéticas de áudio e vídeo verificou-se que a degradação é acelerada, dependendo das condições de climatização e de manuseio], as ações de preservação precisam ser muito mais abrangentes, pois alcançam recortes pequenos do universo desses acervos no Brasil.

As ações de comunicação, compreendendo as exposições temporárias e de longa duração, as oficinas, seminários, mostras e cursos acontecem também com mais eficiência nos museus onde há projetos financiados através da PNM ou de patrocínios diretos de instituições parceiras.

Resumimos no quadro abaixo as ações museológicas realizadas nos MISEs que responderam ao questionário aplicado durante o processo de investigação. A partir da leitura dos dados apurados, destacamos que a presença na internet é a ação de comunicação mais efetiva, enquanto que a higienização é a ação de preservação mais exercitada, mesmo que eventualmente e em recortes pontuais dos acervos. Outros dados expressivos demonstrados nesse estudo foram a inexistência de ações de segurança, a ausência de procedimentos de

controle da climatização dos espaços de guarda e a precariedade dos processos de acondicionamento dos acervos.

Quadro 10. Os Mises quanto às ações museológicas.

Ações museológicas	Situação encontrada
1. Pesquisa	30,77% dos Mises não realizam pesquisas, 61,54% realizam para fundamentar as ações de documentação, 46,15% para fundamentar as ações de comunicação, 30,77% para elaboração de publicações.
2. Preservação	1. Higienização: 76,92% dos Mises realizam ações de higienização, sendo que 20% as realizam de forma pontual em recortes dos acervos; 23,08% não realizam nenhuma ação de higienização.
	2. Acondicionamento: 61,54% dos Mises não realizam ações de acondicionamento.
	3. Restauração: Nenhum dos Mises que responderam ao questionário realiza ação de restauração.
	4. Climatização: 46,15% dos Mises possuem reservas técnicas climatizadas: 7,69% monitoram com aparelho higrômetro, 7,69% com aparelho termohigrógrafo e 15,38% com aparelho desumidificador.
	5. Catalogação: 38,46% realizam somente arrolamento preliminar, 46,15% realizam catalogação em livro de registro, 23,08% em ficha de catalogação, 30,77% realizam documentação fotográfica e 53,85% realizam catalogação em sistema informatizado.
	6. Digitalização: 30,77% não realiza digitalização, 61,54% realizam digitalização do acervos fotográfico, 15,38% realizam digitalização do acervo cinematográfico, 38,46% realizam digitalização do acervo videográfico, 38,46% realizam digitalização do acervo fonográfico.
	7. Segurança: 15,38% possuem sistema de segurança contra furto e roubo; e 23,08% possuem sistema de combate a incêndio.
3. Comunicação	15,38% não realizam nenhuma ação de comunicação.
	38,46% realizam exposições de longa duração.
	69,23% realizam exposições temporárias.
	53,85% não possuem setor de ação educativa.
	38,46% realizam cursos.
	69,23% realizam projeção de vídeos, 53,85% realizam mostras de vídeos e 23,08% realizam sessões de audição.
	69,23% realizam publicações.
92,31% possuem sítios na internet.	

A organização desses museus em redes virtuais, os editais de patrocínio, a criação de sistemas estaduais vinculados ao Sistema Nacional de Museus e as demais ações dos eixos programáticos propostas pela Política Nacional de Museus apontam soluções a médio e longo prazos para que as ações museológicas aconteçam. Mas são ainda pouco absorvidas e pouco articuladas.

Como são museus, em sua maioria, municipais e estaduais, cabe aos governos investirem recursos, tecnologia e capacitação, priorizarem a pesquisa e a preservação nessa área. Cabe aos profissionais provocarem condições para que isso aconteça, investindo na elaboração de projetos e na busca de soluções e parcerias. Cabe ao IBRAM ampliar os seus mecanismos de articulação e fortalecer os instrumentos da política de museus.

Nessa arena onde a luta é infinita, como colocar um ponto final, como fazer um fechamento solene desse processo de investigação, à altura que o tema merece?

Não há como fazer um fechamento solene. Mesmo porque a **pauta** não foi esgotada e a **reportagem** não terminou. Onde há vida, há luta. Onde há luta, há movimento. E se não queremos, não devemos e nem podemos parar o movimento, então, o melhor mesmo é substituir o fechamento **solene** deste trabalho por um **ilustre** reinício e trocar o ponto final por uma provocadora reticência ...

BIBLIOGRAFIA

Boletins, Cadernos, Catálogos, Comunicações, Discursos e Revistas

- Araújo, R. M. B. de. (2009, julho agosto setembro). MIS: atendendo a pedidos. In: *Revista Inteligência*, p. 105-113. Rio de Janeiro.
- Boletim da Fundação Estadual de Museus [FEMURJ]. (1979). Rio de Janeiro: Governo do Estado do Rio de Janeiro. Secretaria de Estado de Educação e Cultura.
- Horta, S. (org.). (2000). *Cadernos de Fotografia 1 - Páginas da Memória Goiânia*. Goiânia: Museu da Imagem e do Som/AGEPEL.
- Horta, S., & Tito, K. (orgs.). (2001). *Cadernos de Fotografia 2 - o Fotógrafo Sílvio Berto*. Goiânia: Museu da Imagem e do Som/AGEPEL.
- Horta, S. (org.). (2003). *Cadernos de Fotografia 4 - Revendo Regina Lacerda*. Goiânia: Museu da Imagem e do Som/AGEPEL.
- Lacerda, C. (1965, 3 de setembro). *Inauguração do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro*. [Discurso]. Em Setor de Fitas de Áudio da Fundação MIS Rio de Janeiro.
- Lacerda (Govêrno Carioca) compra Arquivo Almirante. (1963, julho 6). *Revista do Rádio*. Rio de Janeiro: 1963.
- Mendonça, T.M.Q.A. de. (coord.). (2009). *Acervo Videográfico: catálogo de títulos* (v.1). Goiânia: Museu da Imagem e do Som/AGEPEL.
- Mendonça, T.M.Q.A. de. (coord.). (2009). *Acervo Fonográfico: catálogo de títulos* (v.1). Goiânia: Museu da Imagem e do Som/AGEPEL.
- Mendonça, T.M.Q.A. de. (2007). O desafio dos museus diante dos editais de patrocínio. In: *Boletim do Museu Histórico de Jataí: comemoração dos treze anos do museu* (p.10-16). Jataí: Museu Histórico de Jataí.
- Mendonça, T.M.Q.A. de. (2010, Julho). *Regina Lacerda: um exercício de musealização dos acervos audiovisuais no Museu da Imagem e do Som de Goiás*. Comunicação apresentada no II Seminário de Investigação e Sociomuseologia da Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias – ULHT. Lisboa.
- Moraes, M. de. (2002). Domingos da Guia, Zizinho e Pelé. *Revista Coleção Depoimentos*. Rio de Janeiro: MIS Editorial.
- Moura, P. G. (1998). *Revista 100 Anos de Prazeres*. Rio de Janeiro: Fundação Museu da Imagem e do Som.
- Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro. (19--). Marlene. *Revista Coleção Depoimentos*. Rio de Janeiro: Fundação Museu da Imagem e do Som.

- Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro. (19--). Nelson Rodrigues. *Revista Coleção Depoimentos*. Rio de Janeiro: Fundação Museu da Imagem e do Som.
- Nunes, J. H., & Horta, S. (orgs.). (2002). *Cadernos de Fotografia 3 - pioneiros da fotografia em Goiânia*. Goiânia: Museu da Imagem e do Som/AGEPEL.
- Poerner, A. J. [diretor]. Vianna, L. & Garina, L. [coords.]. (1992, janeiro). Clarice Lispector. *Revista Coleção Depoimentos*. Rio de Janeiro: Fundação Museu da Imagem e do Som.
- Stein, M. E. [diretor]. Vianna, L. & Garina, L. [coords.] (1991, março). Almirante. *Revista Coleção Depoimentos*. Rio de Janeiro: Fundação Museu da Imagem e do Som.
- Stein, M. E. [diretor]. Vianna, L. & Garina, L. [coords.] (1991, março). Cacilda Becker. *Revista Coleção Depoimentos*. Rio de Janeiro: Fundação Museu da Imagem e do Som.
- Stein, M. E. [diretor]. Vianna, L. & Garina, L. [coords.]. (1991, março). Francisco Mignone. *Revista Coleção Depoimentos*. Rio de Janeiro: Fundação Museu da Imagem e do Som.
- Stein, M. E. [diretor]. Vianna, L. & Garina, L. [coords.] (1991, março). Roman Polanski e Esther Williams. *Revista Coleção Depoimentos*. Rio de Janeiro: Fundação Museu da Imagem e do Som.

Instituições Consultadas

Associação da Imagem e do Som de Porto Alegre/RS

Centro de Referência Audiovisual de Belo Horizonte/MG

Museu da Comunicação Social Hipólito José da Costa de Porto Alegre/RS

Museu Histórico, Documental, Fotográfico e do Som de Pará de Minas/MG

Museu da História, Imagem e Som de Campos do Jordão/SP

Museu Iguatuense da Imagem e do Som Francisco Alcântara Nogueira de Iguatu/CE

Museu da Imagem e Memória de Congonhas/MG

Museu da Imagem e do Som de Alagoas

Museu da Imagem e do Som do Amapá

Museu da Imagem e do Som do Amazonas

Museu da Imagem e do Som de Araraquara/SP

Museu da Imagem e do Som de Araxá /MG

Museu da Imagem e do Som de Bauru/SP

Museu da Imagem e do Som de Cacoal/RO

Museu da Imagem e do Som de Campinas/SP

Museu da Imagem e do Som de Cascavel/PR

Museu da Imagem e do Som do Ceará

Museu da Imagem e do Som do Conselho Regional de Medicina da Paraíba

Museu da Imagem e do Som de Cristais Paulista/SP

Museu da Imagem e do Som de Cruz/CE

Museu da Imagem e do Som de Cuiabá/MT

Museu da Imagem e do Som de Franca/SP

Museu da Imagem e do Som de Goiás

Museu da Imagem e do Som de Itapetininga/SP

Museu da Imagem e do Som José da Silva Bueno/ Ribeirão Preto/SP

Museu da Imagem e do Som Júlio João Trida/Catanduva/SP

Museu da Imagem e do Som de Juiz de Fora/MG

Museu da Imagem e do Som de Lages/SC

Museu da Imagem e do Som de Limoeiro do Norte/CE

Museu da Imagem e do Som Maestro José Tescari/ Sorocaba/SP

Museu da Imagem e do Som de Mato Grosso do Sul

Museu da Imagem e do Som do Pará

Museu da Imagem e do Som do Paraná

Museu da Imagem e do Som Pernambuco

Museu da Imagem e do Som do Piauí

Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro

Museu da Imagem e do Som de Resende/RJ

Museu da Imagem e do Som de Santa Catarina

Museu da Imagem e do Som de Santos/SP

Museu da Imagem e do Som de São Mateus/ES

Museu da Imagem e do Som de São Paulo

Museu da Imagem e do Som de Taubaté/SP

Museu da Memória Audiovisual do Maranhão

Museu Municipal de Varginha/MG

Periódicos Consultados

- Carioca terá no dia 3 a Imagem e o Som. (1965, agosto 29). *Diário de Notícias*. [Arquivo MIS Rio de Janeiro].
- Conselho de Cinema pronto para dizer ao Museu da Imagem o que deve arquivar. (1967, março 15). *Jornal do Brasil*. [Arquivo MIS Rio de Janeiro].
- Convite para a inauguração do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro. (1965, setembro, 3). *Jornal do Brasil*, p. 7. Rio de Janeiro. Acedido a 1 de agosto, 2011, em <http://news.google.com/newspapers?nid=0qX8s2k1IRwC&hl=en>.
- Falta de conservação obriga MIS a fechar as portas na Praça Quinze. (2003, abril 3) *Jornal O Globo*. [Arquivo Sérgio Cabral dos Santos].
- Felten, R.R. (1989, dezembro). Memória. Resgatando tempos de glória. Museus da Imagem e do Som têm compromisso com acervo cinematográfico, mas restaurações exigem tecnologia e altos investimentos. *Jornal ZERO HORA*. [Arquivo MIS Goiás].
- Fórum discutiu o futuro dos museus. Participantes de diversos estados trocaram idéias sobre as dificuldades e os rumos de um setor da cultura que tem o papel de agente preservador. (1989, dezembro). *Jornal ZERO HORA*. [Arquivo MIS Goiás].
- II Fórum Nacional de Museus de Museus da Imagem e do Som. Integração e cooperação aprovados por consenso. (1989, dezembro). *Jornal ZERO HORA*. Porto Alegre. [Arquivo MIS Goiás].
- Frias, L. (1997, novembro 27). Confraria do batuque. *Jornal do Brasil*. [Arquivo Sérgio Cabral dos Santos].
- Lacerda abre Museu de Som e de Imagens. (1965, agosto 24). *Jornal Tribuna da Imprensa*
- Lacerda decidiu adquirir para o Estado os arquivos de Almirante. (1963, maio 30). *Jornal O Globo*, p. 19. [Arquivo MIS Rio de Janeiro].
- Monteiro, K. (2011, Fevereiro 6). O casamento da moda com a cultura. O estilista [e agora também delegado] Ronaldo Fraga fala da capitalização do setor, que ganhou representação oficial em Brasília. *Jornal O GLOBO*, Segundo Caderno, p.4. [Arquivo da autora].
- Museu contará a história do Rio com imagem e som. (1965, agosto 24). *Jornal O Globo*
- Museu da Imagem vai perder sede. (1967, outubro 30). *Jornal Tribuna da Imprensa*. [Arquivo MIS Rio de Janeiro].
- Museu da Imagem e do Som abre sexta-feira para mostrar história do Rio. (1965, agosto 24). *Jornal do Brasil*. [Arquivo MIS Rio de Janeiro].

Museu de Imagem e Som teve ontem a sua “avant-première.” (1965, agosto 28). *Jornal O Globo*. [Arquivo MIS Rio de Janeiro].

O Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro será também - e muito - um museu representativo da profunda vocação civilizadora de Portugal - declarou o governador Carlos Lacerda em Lisboa. (196-). *Notícias de Portugal*, p. 11. [Arquivo MIS Rio de Janeiro].

Preta, S.P. (1967, novembro 3). Stanislaw Ponte Preta. Museu do Som Imagem da Polícia. *Jornal Última Hora*. [Arquivo MIS Rio de Janeiro].

Pessoas Consultadas

Adovaldo Fernandes Sampaio. Entrevista concedida a autora, abril, 13, 2012. Goiânia

André Sturm. Entrevista concedida a autora, julho, 14, 2011. São Paulo

Edna Luísa de Melo Taveira. Entrevista concedida a autora, outubro, 6, 2011. Goiânia

Eliane Antunes. Entrevista concedida a autora, julho, 6, 2011. Rio de Janeiro

Kleber Branquinho Adorno. Entrevista concedida a autora, abril, 12, 2011. Goiânia

Luis Antônio de Almeida. Entrevista concedida a autora, julho, 7, 2011. Rio de Janeiro

Magaly Cabral. Entrevista concedida a autora, fevereiro, 9, 2011. Rio de Janeiro

Márcia Ribeiro. Entrevista concedida a autora, julho, 14, 2011. São Paulo

Maria Eugênia Stein. Entrevista concedida a autora, fevereiro, 16, 2011. Rio de Janeiro

Maria Thereza Khal Fonseca. Entrevista concedida a autora, fevereiro, 11, 2011. Rio de Janeiro

Maria Terezinha Campos de Santana. Entrevista concedida a autora, março, 03, 2012. Goiânia

Marilza Simão Riça. Entrevista concedida a autora, julho, 6, 2011. Rio de Janeiro

Rosa Maria Barbosa de Araujo. Entrevista concedida a autora, outubro, 10, 2011. Rio de Janeiro

Rose Miranda. Entrevista concedida a autora, dezembro 2, 2011. Brasília

Sérgio Cabral Santos. Entrevista concedida a autora, fevereiro, 17, 2011. Rio de Janeiro

Stela Horta Figueiredo. Depoimento escrito concedido a autora, maio, 26, 2012. Goiânia

Produções Audiovisuais Consultadas

- Albin, R. C. 1995, setembro 28. Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro. Núcleo de História Oral. (Produtor). *Seminário Memória MIS 30 Anos*. [Filme-vídeo]. [cópia em DVD]. Rio de Janeiro: MIS Rio de Janeiro.
- Andrade, M.V. de. (diretor). (2001). Moreirão, J. & Batello, M. (coords.). CD: *Chorando no Rio*. Festival de Choro do MIS RJ. Rio de Janeiro: CPC-UMES.
- Barboza, M.T. (19--). CD: *Com Jacob sem Jacob*. MIS-036. Rio de Janeiro: Fundação Museu da Imagem e do Som.
- Braga, K.A. (diretor geral). Hime, O. (diretor artístico). (1968, 19 de fevereiro). CD: *Elizeth Cardoso ao vivo no Teatro João Caetano. Faxineira das canções, do recital produzido por Hermínio Bello de Carvalho para o MIS*. Rio de Janeiro: Selo Museu da Imagem e do Som.
- Carvalho, H. B. de, (1995). Núcleo de História Oral. (Produtor). *Seminário Memória MIS 30 Anos*. [Filme-vídeo]. [cópia em DVD]. Rio de Janeiro: MIS Rio de Janeiro.
- Hollanda, H. B. de. (1995). Núcleo de História Oral. (Produtor). *Seminário Memória MIS 30 Anos*. [Filme-vídeo]. [cópia em DVD]. Rio de Janeiro: MIS Rio de Janeiro.
- Lobo, E. & Buarque, C. (19--). CD: *O grande circo místico*. Rio de Janeiro: Selo Museu da Imagem e do Som.
- Mendes, M. C. G. F. Mendes. (1995). Núcleo de História Oral. (Produtor). *Seminário Memória MIS 30 Anos*. [Filme-vídeo]. [cópia em DVD]. Rio de Janeiro: MIS Rio de Janeiro.
- Mendonça, T.M.Q.A. de. (Produtor e Diretor). (2010). DVD: *Escritor José Mendonça Teles*. Depoimento. Projeto Memória/Série Perfil Personalidades. Goiânia: MIS Goiás/AGEPEL.
- Mendonça, T.M.Q.A. de. (Produtor, Roteirista e Diretor). (2008). DVD: *Bariani Ortêncio*. Documentário. Projeto Memória/Série Perfil Personalidades. Goiânia: MIS Goiás/AGEPEL.
- Mendonça, T.M.Q.A. de. (Diretor). (2008). DVD: *A Preservação e Disponibilização do Acervo Fonográfico do Museu da Imagem e do Som*. Série de cinco documentários em vídeo. Goiânia: MIS Goiás/AGEPEL/Trilhas do Brasil.
- Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro. Núcleo de História Oral. (Produtor). (1997). DVD: *Depoimento de Sérgio Cabral dos Santos para o Programa Depoimentos para a Posteridade*. Rio de Janeiro: MIS Rio de Janeiro.

Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro. Núcleo de História Oral. (Produtor). (1995).

DVD: *Seminário memória MIS 30 anos*. Rio de Janeiro: MIS Rio de Janeiro.

Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro. (Produtor). (19--). CD: *500 anos da Música Popular Brasileira*. Rio de Janeiro: Selo Museu da Imagem e do Som.

Museu da Imagem e do Som de São Paulo. (Produtor). (1993). DVD: *Entrevista com Rudá de Andrade*. Programa Depoimento com os ex-diretores do MIS São Paulo. São Paulo: MIS São Paulo.

Silva, T. C. da.; Bragança, H. dos S. B. (orgs) (2008). *Sistematização do patrimônio cultural imaterial de Goiás*. [versão digital] Goiânia: FUNAPE.

Projetos, Relatórios, Roteiros e Trabalhos Consultados

Duarte, M. M. C. (2008). *Diagnóstico Museológico do Museu da Imagem e o Som do Ceará*.

Mendonça, T.M.Q.A. de. (2010a). *Projeto de Revitalização do Museu Ferroviário de Pires do Rio*. Goiânia: Diretoria de Patrimônio Histórico e Artístico/AGEPEL.

Mendonça, T.M.Q.A. de. (2010b). *Projeto de Revitalização do Museu Pedro Ludovico*. Goiânia: Diretoria de Patrimônio Histórico e Artístico/AGEPEL.

Mendonça, T.M.Q.A. de. (2009). *Projeto de Revitalização dos Museus Estaduais Goianos*. Goiânia: Diretoria de Patrimônio Histórico e Artístico/AGEPEL.

Mendonça, T.M.Q.A. de. (2007a). *Projeto A Digitalização dos Acervos do Museu da Imagem e do Som de Goiás*. Goiânia: Museu da Imagem e do Som de Goiás/AGEPEL.

Mendonça, T.M.Q.A. de. (2007b). *Projeto A Modernização dos Museus Estaduais Goianos*. Goiânia: Museu da Imagem e do Som de Goiás/AGEPEL.

Mendonça, T.M.Q.A. de. (2007c). *Projeto de Criação do Grupo de Revitalização dos Museus Estaduais*. Goiânia: Diretoria de Patrimônio Histórico e Artístico/AGEPEL.

Mendonça, T.M.Q.A. de. (2005a). *Projeto de Aquisição e Instalação de Aparelhos de Controle Ambiental e de Climatização no MIS de Goiás*. Goiânia: Museu da Imagem e do Som de Goiás/AGEPEL.

Mendonça, T.M.Q.A. de. (2005b). *Projeto A Preservação e Disponibilização do Acervo Fonográfico do Museu da Imagem e do Som de Goiás*. Goiânia: Museu da Imagem e do Som de Goiás/AGEPEL.

Mendonça, T.M.Q.A. de. (2000). *Roteiro Vídeo Seu Palácio Conta Histórias*. Goiânia: Museu da Imagem e do Som de Goiás/AGEPEL.

- Mendonça, T.M.Q.A de. (1999). *Museu da Imagem e do Som de Goiás - Cronologia - 1988 a 1999*. Goiânia: Museu da Imagem e do Som de Goiás/AGEPEL.
- Mendonça, T.M.Q.A. de. (1998a). *Roteiro Vídeo Antônio Callefi entrega painel e doa discos para o MIS*. Goiânia: Museu da Imagem e do Som de Goiás/AGEPEL.
- Mendonça, T.M.Q.A de. (1998b). *Roteiro Vídeo Goiandira do Couto*. Goiânia: Museu da Imagem e do Som de Goiás/AGEPEL.
- Mendonça, T.M.Q.A. de. (1998c). *Roteiro Vídeo Siron Franco e Crianças de Goiânia pintam mural para a Assembléia da ONU em Nova York*. Goiânia: Museu da Imagem e do Som de Goiás/AGEPEL.
- Mendonça, T.M.Q.A. de. (1997a). *Roteiro Vídeo Festas Folclóricas de Goiás*. Goiânia: Museu da Imagem e do Som de Goiás/AGEPEL.
- Mendonça, T.M.Q.A. de. (1997b). *Roteiro Vídeo Goiânia, Goiânia*. Goiânia: Museu da Imagem e do Som de Goiás/AGEPEL.
- Museu de Comunicação Social Hipólito José da Costa. (1989). II Fórum Nacional de Museus da Imagem e do Som e instituições afins. *Programação do Evento*. Porto Alegre.
- Museu da Imagem e do Som de Alagoas. (1988). Texto informativo, Maceió.
- Museu da Imagem e do Som de Goiás. (1998a). *Calendário de Exibição de Vídeos*. Goiânia: Museu da Imagem e do Som de Goiás/Fundação Cultural Pedro Ludovico Teixeira.
- Museu da Imagem e do Som de Goiás. (1998b). *Programação de Atividades – Setor de Vídeo*. Goiânia: Museu da Imagem e do Som de Goiás/Fundação Cultural Pedro Ludovico Teixeira.
- Museu da Imagem e do Som de Goiás. (1998c). *Relatórios de Atividades do MIS – GO: junho 1988; janeiro a dezembro de 1989, janeiro a dezembro de 1990; janeiro a dezembro de 1991; janeiro a agosto de 1992; dezembro de 1992; dezembro de 1993; janeiro, março, abril, maio, junho, julho e agosto de 1994; maio, junho e dezembro de 1995; janeiro a outubro de 1997; fevereiro a setembro de 1998*. Goiânia: Museu da Imagem e do Som de Goiás/Fundação Cultural Pedro Ludovico Teixeira.
- Museu da Imagem e do Som de Goiás. (1997). *Levantamento do Setor de Vídeo*. Goiânia: Museu da Imagem e do Som de Goiás/Fundação Cultural Pedro Ludovico Teixeira.
- Museu da Imagem e do Som. (1996). *Projeto Atelier de Conservação e Preservação Fotográfica - Subprojetos: Preservação e Conservação e Oficina*. Goiânia: Museu da Imagem e do Som de Goiás/Fundação Cultural Pedro Ludovico Teixeira.

- Museu da Imagem e do Som de Goiás. (1995). *Planejamento Plurianual das Atividades do MIS-1996*. Goiânia: Museu da Imagem e do Som de Goiás/Fundação Cultural Pedro Ludovico Teixeira.
- Museu da Imagem e do Som de Goiás. (1994). *Projeto Mostra Iconográfica: imagens de uma cultura*. Goiânia: Museu da Imagem e do Som de Goiás/Fundação Cultural Pedro Ludovico Teixeira.
- Museu da Imagem e do Som de Goiás. (1993). *Plano de Ação: Atividades e/ou Projetos a serem desenvolvidos no biênio 1993/1994*. Goiânia: Museu da Imagem e do Som de Goiás/Fundação Cultural Pedro Ludovico Teixeira.
- Museu da Imagem e do Som de Goiás. (1990). *Roteiro do Vídeo Um balanço sobre as Atividades do MIS*. Goiânia: Museu da Imagem e do Som de Goiás/Secretaria de Estado da Cultura.
- Museu da Imagem e do Som de Goiás. (1989a). *Cronograma de Atividades*. Goiânia: Museu da Imagem e do Som de Goiás/Secretaria de Estado da Cultura.
- Museu da Imagem e do Som de Goiás. (1989b). *Programa do Curso Noções Gerais sobre a Importância do Documento*. Goiânia: Museu da Imagem e do Som de Goiás e Arquivo Histórico Estadual/Secretaria de Estado da Cultura.
- Museu da Imagem e do Som de Goiás. (1989c). *Programa do II Curso de Preservação da Memória e do Patrimônio Cultural*. Goiânia: Museu da Imagem e do Som de Goiás/Secretaria de Estado da Cultura.
- Museu da Imagem e do Som de Goiás. (1989d). *Projeto Entorno do Museu da Imagem e do Som de Goiás (O Bairro de Campinas) –*. Goiânia: Museu da Imagem e do Som de Goiás/Secretaria de Estado da Cultura.
- Museu da Imagem e do Som de Goiás. (1989e). *Projeto de Exposição: 150 Anos de Fotografia*. Goiânia: Museu da Imagem e do Som de Goiás/Secretaria de Estado da Cultura.
- Museu da Imagem e do Som de Goiás. (1989f). *Projeto Exposição Fotográfica Goiânia: 55 Anos de História. O Popular: 51 Anos de Registro*. Goiânia: Museu da Imagem e do Som de Goiás/Secretaria de Estado da Cultura.
- Museu da Imagem e do Som de Goiás. (1989g). *Projeto Memória - Preservação Vídeo-Documento*. Goiânia: Museu da Imagem e do Som de Goiás/Secretaria de Estado da Cultura.

- Museu da Imagem e o Som de Goiás. (1989h). *Roteiro do Vídeo Museus*. Goiânia: Museu da Imagem e do Som de Goiás/Secretaria de Estado da Cultura.
- Museu da Imagem e do Som de Goiás. (1988a). *Cronograma de Atividades e Relação dos Recursos Humanos*. Goiânia: Museu da Imagem e do Som de Goiás/Secretaria de Estado da Cultura.
- Museu da Imagem e do Som. (1988b). *Projeto Resgate da História Oral Goianiense*. Goiânia: Museu da Imagem e do Som de Goiás/Secretaria de Estado da Cultura.
- Museu da Imagem e do Som de Goiás. (198-). *Projeto para Criação de um Centro de pesquisa, documentação, preservação, conservação e divulgação da memória da informação*. Goiânia: Museu da Imagem e do Som de Goiás/Secretaria de Estado da Cultura.
- Museu da Imagem e do Som de São Paulo. (2000a). *Breve Histórico do Museu da Imagem e do Som de São Paulo*. São Paulo: MIS São Paulo/Secretaria de Estado da Cultura.
- Museu da Imagem e do Som de São Paulo. (2000b). *Carta de São Paulo*. São Paulo: I Encontro Nacional dos Museus da Imagem e do Som.
- Santana. M.T.C. de. (1987). *Projetos de Aquisição do Acervo, Capacitação de Pessoal, Criação, Implantação e Dinamização do Museu da Imagem e do Som de Goiás*. Manuscritos e trechos incompletos datilografados. Goiânia: Museu da Imagem e do Som de Goiás/Secretaria de Estado da Cultura.
- Santos, M. C. T. M. (2002a). (org.). Museu Sacaca de Desenvolvimento Sustentável. *Plano de Ação para 2002*. Macapá.
- Santos, M. C. T. M. (2002b). (org.). Museu Sacaca de Desenvolvimento Sustentável. *Projeto Pedagógico*. Macapá.
- Santos, M. C. T. M. (2000). Museu Sacaca do Desenvolvimento Sustentável. *Projeto Museológico*. (86 p.) Projeto apresentado ao Instituto de Pesquisas Científicas e Tecnológicas do Estado do Amapá. Macapá.
- Taveira, J. (1996). *Diário de Anotações do Projeto GOTA Fotográficos*. Goiânia: Museu da Imagem e do Som de Goiás/Fundação Cultural Pedro Ludovico Teixeira.
- Taveira, J. (1996). *Relatório de Transferência do Acervo do Museu da Imagem e do Som*. Goiânia: Museu da Imagem e do Som de Goiás/Fundação Cultural Pedro Ludovico Teixeira.

Taveira, J. (1993). *Relatório, Diagnósticos e Propostas para a Transferência e Dinamização do Acervo Audiovisual do Museu Estadual Prof. Zoroastro Artiaga, para o Museu da Imagem e do Som*. Goiânia: Museu da Imagem e do Som de Goiás/Fundação Cultural Pedro Ludovico Teixeira.

Publicações Eletrônicas

Academia Brasileira de Ciências, acessado a 25 de maio 2012 em <https://uspdigital.usp.br/tycho/CurriculoLattesMostrar?codpub=87A0B0969208>.

Academia Goiana de Letras. Acessado a 20 de setembro, 2011 em http://www.academiagoianiense.org.br/titulares/pag/pagina_pat.php?id_registro=21.

Algarvivo. Acessado a 20 de novembro, 2010 em <http://algarvivo.com/arqueo/arqueologos/resende.html>.

Artigos-Cinema-Theca-4-Bere Bahia: Pesquisadora do Cinema Brasileiro. Acessado a 23 de agosto, 2010 em <http://www.abn.com.br/cineartigo6trajetoria.htm>.

Antônio Gramsci – Biografia – UOL Educação. Acessado a 13 de setembro, 2010 em <http://educacao.uol.com.br/biografias/antonio-gramsci.jhtm>.

Artigos-Cinema-Theca-4-Bere Bahia: Pesquisadora do Cinema Brasileiro. Acessado a 23 de agosto, 2010 em <http://www.abn.com.br/cineartigo6trajetoria.htm>.

Ary Vasconcelos. Dados Artísticos. *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira*. Acessado a 29 de setembro, 2011 em <http://www.dicionariompb.com.br/ary-vasconcelos/dados-artisticos>.

Ateliê Editorial. Acessado a 4 de junho, 2011 em <http://www.atelie.com.br/index.php?categ=572>.

Azevedo, L.C. (2005). *Política Cultural no Brasil: Um Histórico*. I ENECULT acessado a 16 de maio, 2012 em <http://www.cult.ufba.br/enecul2005/LiaCalabre.pdf>.

Baraçal, A. B. (2008). *O Objeto da museologia: a via conceitual aberta por Zbynek Zbyslav Stránský*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Museologia e Patrimônio da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro/Museu de Astronomia e Ciências Afins para obtenção do grau de mestre, orientada por Tereza Cristina Moletta Scheiner, Rio de Janeiro. Acessado a 12 de abril de 2010 em www.dme.ufscar.br/btdea/.../td/2010_OLIVEIRA_D_UNICSUL.pdf.

Bernard Muller. Acedido a 20 de outubro, 2010 em http://diplo.dreamhosters.com/_Bernard-Muller_.html.

Biblioteca Virtual. Acedido a 17 de maio, 2011 em http://www3.IPHAN.gov.br/bibliotecavirtual/wpcontent/uploads/2011/01/manual_inrc.pdf

Biografia. Alfredo Volpi. Wikipédia. Acedido a 21 de maio 2012 em http://pt.wikipedia.org/wiki/Alfredo_Volpi.

Biografias. Acedido a 20 de outubro, 2011 em http://pt.wikipedia.org/wiki/Joaquim_Nabuco.

Biografias. Acedido a 16 de setembro, 2011 em <http://dc218.4shared.com/doc/3NQwGSEd/preview.html>.

Biografia. François Laplantine. Instituto Piaget Editora. Acedido a 22 de maio 2012 em <http://www.ipiageteditora.com/catalogo/autor.php?id=1297&livro=1011>.

Biografia. Gilberto Freire. Wikipédia. Acedido a 22 de maio 2012 em http://pt.wikipedia.org/wiki/Gilberto_Freyre.

Biografia Max Weber. Acedido a 20 de setembro, 2010 em http://www.netsaber.com.br/biografias/ver_biografia_c_1166.html.

Biografia. Michel de Certeau. Acedido a 24 de maio, 2012 em <http://cafehistoria.ning.com/forum/topics/sobre-michel-decerteau?commentId=1980410%3AComment%3A87355>.

Biografia. Sílvio Romero. *Info Escola*. Acedido a 22 de maio 2012, em <http://www.infoescola.com/biografias/silvio-romero/>.

Biografia. Enciclopédia da Música Brasileira Art Editora e PubliFolha. Acedido a 28 de junho, 2011 em <http://www.mpbnet.com.br/musicos/almir.sater/>

Biografias. Acedido a 15 de junho, 2011 em http://pt.wikipedia.org/wiki/M%C3%A1rio_de_Andrade.

Biografia. Tarsila do Amaral. Wikipédia. Acedido a 21 de maio 2012 em http://pt.wikipedia.org/wiki/Tarsila_do_Amaral.

Biografias. Uol Educação. Acedido a 12 de junho, 2011, em [UolEducação/Biografiashttp://educacao.uol.com.br/biografias/ult1789u720.jhtm](http://educacao.uol.com.br/biografias/ult1789u720.jhtm).

Brasil. Portais Rede de Portais Regionais. Acedido a 5 de agosto, 2011 em <http://180graus.com/geral/prefeitura-vai-criar-museu-da-imagem-e-do-som-353162.html>.

Brasil Portais. Acedido a 6 de setembro, 2010 em <http://180graus.brasilportais.com.br/geral/prefeitura-vai-criar-museu-da-imagem-e-do-som-353162.html>.

Brasil, suas regiões, seus estados. Acedido a 23 de julho, 2011 em <http://www.brasilrepublica.com/mapa.htm>.

Breve História do Monismo. Sítio de Gilson Freire. Acedido a 25 de maio, 2012 em http://www.gilsonfreire.med.br/index.php?option=com_content&view=article&id=69&Itemid=71.

Buarque, M.D. (2008). *Estratégias de preservação de longo prazo em acervos sonoros e audiovisuais.* Fonte: Sítio eletrônico da Fundação Getúlio Vargas. Acedido a 2 de maio, 2012 em http://cpdoc.fgv.br/producao_intelectual/arq/1718.pdf.

Cadernos de Leitura. *Quando os livros são o campo.* Acedido a 12 de junho, 2011 em <http://people.ucsc.edu/~jcliff/contents.html>.

Caixa Cultural. Acedido a 20 de maio, 2012 em <http://www.caixacultural.com.br/html/main.html>.

Câmara Municipal de Lages. Acedido a 29 de setembro, 2010 em <http://www.camaralages.sc.gov.br/noticia.php?id=726>.

Camargo Guarnieri – Biografia. Acedido a 25 de outubro, 2011 em <http://www.algosobre.com.br/biografias/camargo-guarnieri.html>.

Carlos Lacerda|Biografias. Acedido a 16 de setembro, 2011 em: <http://www.algosobre.com.br/biografias/carlos-lacerda.html>.

Cabral, M. (2004). (coord.) Museus e o patrimônio intangível. In: *Dossiê CECA-Brasil*. artigo coordenado por Magaly Cabral e redigido a partir de contribuições dos seguintes membros do CECA/ICOM: Adriana Mortara Almeida, Cátia Barbosa, Cecília Volkmer Ribeiro, Denise Pollini, Denise Studart, Flávia Galli, Gabriela Wilder, Maria Cristina de Oliveira Bruno, Maria Esther Alvarez Valente, Maria Izabel Branco Ribeiro, Marília Xavier Cury, Sonia Guarita do Amaral, Thales Ribeiro de Magalhães (em colaboração com a museóloga Zenilda Ferreira Brasil). O texto foi apresentado por Sônia Guarita do Amaral, na conferência do CECA/ICOM, realizada de 4 a 6 de outubro de 2004, no âmbito da XX Conferência Geral do ICOM (2 a 8 de outubro de 2004), em Seul, Coréia do Sul. Acedido a 12 de março de 2010 em http://www.icom.org.br/A_prod_intelec_CECA-Brasil_conf_intern.pdf.

Cerávolo, S.M. (2004). Delineamentos para uma teoria da Museologia. In. *Anais do Museu Paulista*. São Paulo. N.Sér.v.12.pp. 237-268.jan./dez. São Paulo: Museu Paulista. Acedido a 2 de junho, 2012 em <http://www.scielo.br/pdf/anaismp/v.12n1/19.pdf>.

Chagas, M. (1998). *Há uma gota de sangue em cada museu: a ótica museológica de Mário de Andrade*. In: Caderno de Sociomuseologia nº 13. Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias [Versão Eletrônica]. Acedido a 23 de março, 2011 em http://pt.scribd.com/rcantarelli_2/d/60858485-CHAGAS-Mario-Ha-uma-gota-de-Sangue-em-cada-museu-Cadernos-13-1998.

Cinemateca Brasileira. Acedido a 16 de setembro, 2011, em: <http://www.cinemateca.com.br/>.
Claudionor Rosa: um grande conhecedor da história resendense. Acedido a 20 de agosto, 2010 em <http://visaodepolitica.wordpress.com/2008/11/02/claudionor-rosa-um-grande-conhecedor-da-historia-resendense/>.

Cliquemusic: artista: *João da Baiana*. Acedido a 20 de maio, 2010 em <http://cliquemusic.uol.com.br/artistas/ver/joao-da-baiana>.

CNPq - Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico. Acedido a 21 de maio, 2010 em <http://www.cnpq.br/lattes>.

Currículo do Sistema de Currículos Lattes [Denise Coelho Studart]. Acedido a 20 de novembro, 2010 em <http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/busca.do>.

Currículo do Sistema de Currículos Lattes [Heloisa Maria Silveira Barbuy]. Acedido a 12 de dezembro, 2010 em <http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?metodo=apresentar&id=K4783978A2>.

Currículo do Sistema de Currículos Lattes (Judite Primo). <http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/busca.do>.

Currículo do Sistema de Currículos Lattes [Manuelina Maria Duarte Cândido]. <http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?metodo=apresentar&id=K4776504Y5>.

Currículo do Sistema de Currículos Lattes [Maria Cristina Oliveira Bruno]. Acedido a 12 de maio, 2010 em <http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/busca.do>.

Currículo do Sistema de Currículos Lattes [Mário de Souza Chagas]. Acedido a 20 de novembro, 2010 em <http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/busca.do>.

Currículo do Sistema de Currículos Lattes [Mirian Goldenberg]. Acedido a 20 de novembro, 2010 em <http://www.miriangoldenberg.com.br/>.

Currículo do Sistema de Currículos Lattes [Myriam Sepúlveda dos Santos]. Acedido a 28 de outubro, 2010 em <http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/busca.do>.

Currículo do Sistema de Currículos Lattes [Regina Maria do Rego Monteiro de Abreu].
Acedido a 20 de novembro, 2010 em <http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/busca.do>.

Currículo do Sistema de Currículos Lattes [Tereza Cristina Moletta Scheiner]. Acedido a 2 de maio, 2010 em <http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?metodo=apresentar&id=K4785544A4>.

Currículo do Sistema Currículo Lattes [Ulpiano Toledo Bezerra de Menezes]. Acedido a 18 de outubro, 2011 em <https://sistemas.usp.br/tycho/CurriculoLattesMostrar?codpub=87A0A6DayseB618>.

Dener Pamplona de Abreu. Acedido a 10 de novembro, 2010 em <http://www2.uol.com.br/modabrazil/biblioteca/grandesnomes/dener/>.

Departamento do Museu da Imagem e do Som do CRM-PB. Acedido a 05 de agosto, 2011 em: http://www.crm-pb.cfm.org.br/index.php?option=com_content&view=category&id=68&Itemid=494

Diário de Araxá. Acedido a 20 de fevereiro, 2011 em <http://www.diariodearaxa.com.br/index.php?go=noticia&ed=24&id=818>.

Diário do Vale on line. Acedido a 10 de setembro, 2010 em <http://www.diariodovale.com.br/noticias/0,22972.html>.

Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Acedido a 21 de maio, 2010 em <http://www.dicionariompb.com.br/dados>.

Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Acedido a 29 de setembro de 2011 em <http://www.dicionariompb.com.br/ary-vasconcelos/dados-artisticos>.

Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Acedido a 21 de maio, 2010 em <http://www.dicionariompb.com.br/dados-artisticos>.

Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Acedido a 21 de maio, 2010 em <http://www.dicionariompb.com.br/lucio-rangel/dados-artisticos>.

Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Acedido a 21 de maio, 2010 em <http://www.dicionariompb.com.br/ricardo-cravo-albin/biografia>.

Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Acedido a 21 de maio, 2010 em <http://www.dicionariompb.com.br/sergio-cabral/biografia>.

Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Acedido a 25 de outubro, 2011 em <http://www.dicionariompb.com.br/tom-jobim/biografia>.

Educação Pública. Acedido a 20 de junho, 2010 em http://www.educacaopublica.rj.gov.br/biblioteca/educacao/0069_10.html.

Editora Sulina. Acedido a 20 de maio, 2010 em <http://www.editorasulina.com.br>.

Editora Universidade de São Paulo. Acedido a 23 de junho, 2011 em <http://www.edusp.com.br/institucional.asp>.

Émile Durkheim - biografia, teoria sociológica, obras, sociologia moderna. Acedido a 20 de outubro, 2010 em http://www.suapesquisa.com/biografias/emile_durkheim.htm.

ENAP. Acedido a 16 de maio, 2010 em http://enap2010.files.wordpress.com/2010/03/talita_viana_neves.pdf.

Entrevista Douglas Machado: cinema e literatura, duas paixões. Acedido a 20 de maio, 2010 em http://www.portalaz.com.br/noticia/arte_e_cultura/220435_entrevista_douglas_machado_cinema_e_literatura_duas_paixoes.html.

Entrevista Mário de Souza Chagas, diretor de Processos Museais do IBRAM. Acedido a 20 de maio, 2012 em <http://www.vanhoni.com.br/2009/08/mupe-museu-de-periferia-do-sitio-cercado-entrevista-com-mario-de-souza-chagas-diretor-de-centros-museais-do-ibram/>.

Ernesto Nazareth-Biografia. Acedido a 26 de outubro, 2011 em <http://educacao.uol.com.br/biografias/ernesto-nazareth.jhtm>.

Estação Liberdade. Acedido a 20 de maio, 2010 em <http://www.estacaoliberalidade.com.br/autores/pollak.htm>.

Estado Novo em Portugal - História Geral - UOL Educação. Acedido a 20 de outubro, 2011 em <http://educacao.uol.com.br/historia/estado-novo-portugal.jhtm>.

Entenda o que é o PIB e como ele é calculado. 10.06.2008. UOL Economia. Acedido a 20 de maio, 2010 em <http://economia.uol.com.br/ultnot/2008/06/10/ult5365u36.jhtm>.

Fausto, B. (2009). 13. ed., 1 reimprt. - São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.

FCS - Faculdade de Ciências Sociais. Acedido a 20 de maio, 2010 em http://www.cienciassociais.ufg.br/?id_pagina=1297&site_id=105.

FEBRABAN – Federação Brasileira de Bancos. Acedido a 29 de setembro, 2011 em http://www.febraban.org.br/febraban.asp?id_pagina=27&id_paginaDe=26.

Fernando João de Matos Moreira. *No Mundo dos Museus*. Acedido a 20 de novembro de 2010 em <http://nomundodosmuseus.hypotheses.org/tag/fernando-joao-de-matos-moreira>.

Fonte do Saber. Acessado a 20 de junho, 2010 em <http://www.fontedosaber.com/a---d/adam-schaff.html> Bruna Barlac.

Fonte do Saber. Acedido a 20 de maio, 2010 em <http://www.fontedosaber.com/a---d/adam-schaff.html>.

Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco. Acedido a 4 de agosto, 2010 em www.fundarpe.pe.gov.br/mispe.

Fundação Roberto Marinho. Abril 03, 2012. Acedido a 12 de abril, 2012 em <http://www.frm.org.br/main.jsp?lumPageId=FF8081811D972EC5011DABBBB64442B1&itemId=8A3E4E3834457309013678BB94F20D2B>.

Fundação Cultural. Acedido a 20 de março, 2011 em http://www.fculturalitba.com.br/index.php?option=com_content&view=article&id=13&Itemid=54.

Fundação Cultural. Acedido a 31 de março, 2010 em www.fundacaocultural.ba.gov.br/.

Fundação Municipal de Cultura. Centro de Referência Audiovisual. Acedido a 20 de junho 2010 em http://portalpbh.pbh.gov.br/pbh/ecp/comunidade.do?evento=portlet&pIdPlc=ecpTaxonomiaMenuPortal&app=fundacaocultura&tax=6761&lang=pt_BR&pg=5520&taxp=0&.

Governo do Estado de Alagoas. Acedido a 20 de março, 2010 em www.cultura.al.gov.br/...alagoano...museus/...museus...alagoas/museu-da-imagem-e-do-som-de-alagoas-misa/.

Governo do Estado do Acre. Acedido a 20 de março, 2011 em www.ac.gov.br/.

Governo do Amazonas. Acedido a 31 de março, 2010 em http://www.culturamazonas.am.gov.br/programas_02.php?cod=5859664.

Governo do Estado do Ceará. Acedido a 12 de junho, 2010 em http://www25.ceara.gov.br/noticias/noticias_detalhes.asp?nCodigoNoticia=10150.

Governo do Estado do Maranhão. Acedido a 20 de agosto, 2010 em <http://www.maranhaohoje.com.br/index.php/cultura/1764-inaugurado-o-museu-do-audio-visual-do-maranhao>.

Governo do Estado do Mato Grosso do Sul. Acedido a 10 de fevereiro, 2011 em <http://www.fundacaodecultura.ms.gov.br/>.

Governo do Estado do Rio Grande do Sul. Acedido a 29 de setembro, 2010 em http://www.cultura.rs.gov.br/principal.php?inc=mc_hipolito.

Guia Básico para Produção Audiovisual. Acedido a 20 de maio, 2010 em http://www.mnemocine.art.br/index.php?option=com_content&view=article&id=129:organizprod&catid=34:tecnica&Itemid=67.

Gustavo Barroso - Metapédia. Acedido a 20 de julho, 2010, em http://pt.metapedia.org/wiki/Gustavo_Barroso.

História e Memória - Jacques Le Goff. Acedido a 20 de maio, 2010 em <http://pt.scribd.com/doc/8757274/Historia-e-Memoria-Jacques-Le-Goff>.

Histórias da Paraíba. Acedido a 9 de maio, 2011 em <http://cgretalhos.blogspot.com/2009/08/historia-da-tv-paraiba.html>

Histórico Coleções. Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. Acedido a 27 de junho, 2010 em http://www.bn.br/portal/?nu_pagina=1.

Histórico da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Acedido a 27 de junho, 2011 em http://www.mamrio.org.br/index.php?option=com_content&task=view&id=24&Itemid=42.

Histórico da Discoteca Oneyda Alvarenga. Acedido a 27 de junho, 2011 em <http://www.centrocultural.sp.gov.br/discoteca.asp>.

IBRAM. Acedido a 28 de abril, 2011 em http://www.museus.gov.br/sbm/cnm_apresentacao.htm.

ICOFOM. Acedido a 20 de maio, 2010 em <http://network.icom.museum/icofom>.

ICOM - BR. Acedido a 29 de maio, 2010 em <http://www.icom.org.br/>.

ICOM - Brasil. Acedido a 16 de abril, 2011 em <http://www.icom.org.br/Monografia%20Era%20uma%20vez,%20h%C3%A1%2060%20anos%20atr%C3%A1s.pdf>.

ICOM. Acedido a 28 de abril, 2011 em http://www.icom.org.br/Running%20a%20Museum_trad_pt.pdf.

ICOMOS Brasil - Conselho Internacional de Monumentos e Sítios. Acedido a 30 de junho, 2011 em <http://www.icomos.org.br/>.

IHGB-Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. Acedido a 4 de outubro, 2011 em <http://www.ihgb.org.br/dicbio.php?id=00034>.

III Seminário de Museus e Centros Culturais da Região Metropolitana de Belo Horizonte. Acedido a 28 de setembro, 2011 em <http://www.ufmg.br/rededemuseus/crhc/seminario-rimc-2011/curriculos.htm>.

INCCA International Network for the Conservation of Contemporary Art. Acedido a 20 de maio, 2010 em <http://www.incca.org/cawc-programme/day-3/687-peter-van-mensch>.

Instituto Moreira Salles. Acedido a 20 de outubro de 2010 em <http://ims.uol.com.br/Sobre-o-IMS/D2>.

Instituto dos Museus e da Conservação. Acedido a 2 de junho, 2011 em http://www.ipmuseus.pt/ptPT/rpm/noticias_museus_rpm/outras_rpm/PrintVersionContentDetail.aspx?

Joaquim Nagib Haickel. Acedido a 20 de outubro, 2011 em <http://colunas.imirante.com/platb/joaquimhaickel/>.

Jornal Poiésis – Literatura. Acedido a 30 de maio, 2010 em http://www.jornalpoiesis.com/mambo/index.php?option=com_content&task=view&id=186&Itemid=45.

Juscelino Kubtschek. Biografia do presidente brasileiro História Brasileira. Acedido a 23 de agosto, 2010 em <http://www.historiabrasileira.com/biografias/juscelino-kubitschek/>.

Karl Marx. Acedido a 20 de setembro, 2010 em <http://www.culturabrasil.pro.br/marx.htm>.

Lucio Costa. Biografia do Arquiteto. InfoEscola. Acedido a 23 de agosto, 2010 em <http://www.infoescola.com/biografias/lucio-costa/>.

Luiza Marcier - *Fora de Moda.* Acedido a 10 de março, 2011 em <http://forademoda.wordpress.com/category/luiza-marcier/>.

Marques de Pombal Biografia. Acedido em 21 de maio, 2010 em <http://educacao.uol.com.br/biografias/marques-de-pombal.jhtm>.

Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti|Professora Antropologia IFCS/UFRJ. Acedido a 05 de outubro, 2011 em <http://www.lauracavalcanti.com.br/curriculo.asp>.

Maurice Halbwachs - Infopédia. Acedido a 20 de setembro, 2020 em [http://www.infopedia.pt/\\$maurice-halbwachs](http://www.infopedia.pt/$maurice-halbwachs).

Memória Roda Viva. Acedido a 16 de setembro, 2011 em: http://www.rodaviva.fapesp.br/materia/792/entrevistados/roberto_de_abreu_sodre_1996.htm.

Ministério da Cultura – MinC – FNC. Acedido a 30 de maio, 2010 em: <http://www.cultura.gov.br/site/categoria/apoio-a-projetos/mecanismos-de-apoio-do-mincl/>.

MIS|Museu da Imagem e do Som. Acedido a 20 de maio, 2010 em http://www.mis.rj.gov.br/acervo_al.asp.

MIS inaugura sala de visitaçao dentro do canteiro de obras. (2012, abril 04). Site Fundação Roberto Marinho. Acedido a

[http://www.frm.org.br/main.jsp?lumPageId=FF8081811D972EC5011DABBBB64442B1
&itemId=8A3E4E3834457309013678BB94F20D2B.](http://www.frm.org.br/main.jsp?lumPageId=FF8081811D972EC5011DABBBB64442B1&itemId=8A3E4E3834457309013678BB94F20D2B)

MIS São Paulo. Acedido a 31 de março, 2010 em <http://mis-sp.org.br>.

Moutinho, M. (2008). Os museus como instituições prestadoras de serviços. *Revista Lusófona de Humanidades e Tecnologias*, 0(12), 36-43. Acedido em 2 de dezembro de 2008 em <http://revistas.ulusofona.pt/index.php/rhumanidades/article/view/987>.

Museus. Acedido a 19 de maio, 2011 em http://www.ipmuseus.pt/Data/Documents/DPI/Documentacao/PCI_Esboço_Cronológico_v_004.pdf.

Museologia.Porto. Acedido a 20 de novembro, 2011 em <http://museologiaporto.ning.com/profile/CelinaBarbaroPinto>.

Museu da Imagem e do Som - Araxá| Férias.tur.br. Acedido a 20 de maio, 2010 em <http://www.ferias.tur.br/empresa/11306/museudaimagemedosom/>.

Museu da Imagem e do Som de Campinas. Acedido a 10 de maio, 2011 em <http://www.miscampinas.com.br/fotos-mis.php>.

Museu da Imagem e do Som de Cuiabá. Acedido a 20 de agosto, 2010 em <http://miscuiaba.ning.com/>.

Museu da Imagem e do Som de Franca. Acedido a 16 de junho, 2011 em www.misfranca.com.br.

Museu da Imagem e do Som de Goiás. Acedido a 20 de agosto, 2010 em <http://www.mis.go.gov.br/mis/index.php?id=1>.

Museu da Imagem e do Som de Resende. Acedido a 30 de maio, 2010 em <http://misderevende.blogspot.com/>.

Museu da Imagem e do Som de Santa Catarina. Acedido a 20 de agosto, 2010 em <http://www.mis.sc.gov.br/index.php?mod=pagina&id=8705>.

Museu da Imagem e do Som do Paraná. Acedido a 9 de maio, 2011 em <http://www.mis.pr.gov.br>.

Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro. Acedido a 4 de junho, 2010 em <http://www.mis.rj.gov.br>

Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro. Acedido a 6 de setembro, 2010 em <http://www.mis.rj.gov.br>.

Museu da Imagem e do Som de Santos. Acedido a 20 de abril, 2010 em <http://www.portal.santos.sp.gov.br/miss>.

Museu da Imagem e do Som de São Paulo. Acedido a 10 de maio, 2020 em <http://www.mis-sp.org.br/>.

Museu da Imagem e do Som do Tocantins. Acedido a 20 de junho, 2010 em <http://museudaimagemedosomdotocantins.blogspot.com/2010/01/orgao-que-cuida-da-historia-do.html>.

Museu da Voz – Vídeo Vozoteca. Acedido a 16 de setembro, 2011 em <http://vejasp.abril.com.br/noticias/museu-da-voz-video-vozoteca-lek-tem-mais-de-3500-itens>.

Música online Biografias. Acedido a 28 de junho, 2011 em <http://www.musiconline.xpg.com.br/biografias/renato-teixeira>.

Negrão de Lima|CPDOC. Acedido a 29 de setembro, 2011 em http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/AEraVargas2/biografias/Negrao_de_Lima..

Nelson Pereira dos Santos – Biografia. Acedido a 25 de outubro, 2011 em <http://educacao.uol.com.br/biografias/nelson-pereira-dos-santos.jhtm>.

Net Saber Biografias. Acedido a 20 de junho, 2011 em http://www.netsaber.com.br/biografias/ver_biografia_c_2315.html.

No Mundo dos Museus. Acedido em 20 de maio, 2010 em <http://nomundodosmuseus.wordpress.com/2010/03/25/hugues-de-varine/>.

Notícias da Prefeitura de Teresina 18.08.2010: *Prefeitura vai criar Museu da Imagem e do Som*. Acedido a 24 de fevereiro, 2011 em <http://180graus.com/geral/prefeitura-vai-criar-museu-da-imagem-e-do-som-353162.html>.

O Explorador. Acedido a 16 de setembro, 2011 em <http://www.oexplorador.com.br/site/ver.php?codigo=10953>.

O fracasso anunciado do Museu da Imagem e do Som|Maurício Stycer. Acedido a 30 de setembro de 2010 em <http://colunistas.ig.com.br/mauriciostycer/2009/08/06/o-fracasso-anunciado-do-museu-da-imagem-e-do-som/>.

O Instituto Villa Lobos e a Música Popular. Acedido a 27 de junho, 2011 em <http://brazilianmusic.com/articles/ventura-ivl.html>.

Omcc/Observatório de Museus e Centros Culturais. (2006). *Pesquisa Piloto Perfil-Opinião 2005. Onze Museus e Seus Visitantes*. Boletim I, Ano 01, Agosto 2006. Acedido a 10 de outubro de 2010 em: <http://www.fiocruz.br/omcc/media/miolo%20I%20boletim%20MCC.pdf>. Acesso.

O legado crítico de Pierre Bourdieu. Acedido a 14 de maio, 2010 em <http://www.espacoacademico.com.br/010/10bourdieu02.htm>.

Ordep Serra – Biografia. Acedido a 30 de maio, 2010 em <http://ordep Serra.wordpress.com/>.

Organizações Sociais. Acedido a 21 de julho, 2011, em <http://pgpe.planejamento.gov.br/os.htm>.

O rumo da Política Nacional de Museus. Discurso proferido pelo diretor do Departamento de Museus e Centros Culturais [DEMU] do IPHAN no 1º Fórum Nacional de Museus em 2004. Júnior, J. do N. (2004). In: *1º Fórum Nacional de Museus A imaginação museal: os caminhos da democracia. Relatório.* Salvador, dezembro 13 -17, 2004. Página de Investimentos do Sistema Brasileiro de Museus/IBRAM. IBRAM, Acedido a 24 de maio 2012 em http://www.museus.gov.br/SBM/politica_investimento.htm.

Overmmundo. Acedido a 9 de maio, 2010 em <http://www.overmmundo.com.br/guia/museu-da-imagem-e-do-som-para>.

Página Notícias da Secretaria de Cultura do Estado do Ceará. Acedido a 20 de maio, 2012 em <http://www.secult.ce.gov.br/noticias/dois-museus-do-ceara-sao-contemplados-em-edital>.

Página Investimentos do Sistema Brasileiro de Museus/IBRAM. IBRAM, Acedido a 24 de maio 2012 em http://www.museus.gov.br/SBM/politica_investimento.htm.

Página Petrobras Cultural. Acedido a 20 de maio, 2012 em <http://www.hotsitespetrobras.com.br/cultura/cultura-brasileira>.

Panorama Cinema e Vídeo, Itaú Cultural. Acedido a 23 de agosto, 2011 em http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/cinema/index.cfm?fuseaction=Detalhe&CD_Verbete=5219.

Paulo Freire – biografia, livros, pensamentos, pedagogia, vida e obra. Acedido a 20 de maio, 2010 em <http://www.suapesquisa.com/paulofreire/>.

Philippe Pataud Célérier: *Em vez do Estado, os mecenas - Le Monde Diplomatique Brasil.* Acedido a 20 de novembro, 2010 em <http://diplomatie.uol.com.br/acervo.php?id=2127&PHPSESSID=2992afb2cd65c8594faad2ff286459fc>.

Pixinguinha. Acedido a 20 de maio, 2010 em <http://www.mpbn.net.com.br/musicos/pixinguinha/index.html>.

Plataforma Lattes (Maria Célia Teixeira Moura Santos). Acedido a 9 de maio, 2010 em <http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/busca.do>.

Portal da cidade de Ribeirão Preto. Acedido a 21 de julho, 2011, em <http://www.ribeiraopreto.sp.gov.br/principaln.php?pagina=/scultura/mis/i14memoria.htm>.

Portal DeGóis – Plataforma Nacional de Ciência e Tecnologia. Acedido a 10 de maio, 2010, em <http://www.degois.pt/visualizador/curriculum.jsp?key=7873152942076524>.

Portal de Notícias Acedido a 21 de julho, 2011 em <http://www.araraquara.sp.gov.br/noticia/Noticia.aspx?IDNoticia=3155>.

Portal do Ministério da Cultura. O dia a dia da Cultura » Na Mídia » *Estado volta a premiar ações na área cultural*. Jornal O Globo - RJ, em 05/02/2010. Acedido a 2012, abril 24, em: <http://www.cultura.gov.br/site/2010/02/05/estado-volta-a-premiar-aco-es-na-area-cultural/>.

Portal GCN: *Cristais Paulista ganha seu 1º Museu*. Acedido a 15 de agosto, 2011 em http://189.90.143.154/~gcnnnet/jornal/index.php?codigo=12518&codigo_categoria=10.

Portal São Francisco. Acedido a 20 de novembro, 2010 em <http://www.portalsaofrancisco.com.br/alfa/pero-vaz-de-caminha/pero-vaz-de-caminha.php>.

Prefeitura Municipal de Araraquara. Acedido a 20 de agosto, 2010 em <http://www.araraquara.sp.gov.br/Noticia/Noticia.aspx?IDNoticia=2123>.

Prefeitura Municipal de Campinas. Acedido a 2 de outubro, 2010 em <http://2009.campinas.sp.gov.br/cultura/museus/mis/>.

Prefeitura Municipal de Cascavel. Acedido a 4 de agosto, 2010 em <http://www.cascavel.pr.gov.br/servicos/museu/>.

Prefeitura Municipal de Congonhas. Acedido a 20 de fevereiro, 2011 em http://www.desvendar.com/cidades/congonhas/museu_imagem.asp.

Prefeitura Municipal de Iguatu. Acedido a 10 de junho, 2010 em <http://www.iguatu.ce.gov.br/?op=paginas&tipo=pagina&secao=36&pagina=83>.

Prefeitura Municipal de Itapetininga. Acedido a 16 de junho, 2011 em <http://www.itapedigital.com.br/mis/projeto01.htm>.

Prefeitura Municipal de Juiz de Fora. Acedido a 20 de junho, 2011 em <http://www.pjf.mg.gov.br/noticias/view.php?modo=link2&idnoticia2=20995>.

Prefeitura Municipal de Mariana. Acedido a 20 de junho, 2011 em <http://www.mmmariana.com.br/preview/inicio.htm>.

Prefeitura Municipal de Pará de Minas. Acedido a 20 de agosto, 2011 em http://www.parademinas.mg.gov.br/Cultura_Museu_Historico.

Prefeitura Municipal de Ribeirão Preto. Acedido a 5 de novembro, 2010 em <http://www.ribeiraopreto.sp.gov.br/turismo/i71museuimagem.php>.

Prefeitura Municipal de Santos. Acedido a 9 de novembro, 2010 em <http://www.portal.santos.sp.gov.br/miss/news.php>.

Prefeitura Municipal de São Mateus. Acedido a 20 de junho, 2010 em www.saomateus-es.com.br/site/?p=guias_ver.

Prefeitura Municipal de Sorocaba. Acedido a 9 de novembro, 2010 em <http://www.sorocaba.com.br/guia-detalle/131.html>.

Prefeitura Municipal de Taubaté. Acedido a 8 de outubro, 2010 em <http://www.taubate-sp.com.br/museus.htm>.

Prefeitura Municipal de Varginha. Acedido a 20 de maio, 2011 em <http://www.varginha.mg.gov.br/component/content/article/4184-museu-municipal-retoma-exposicao-da-sala-silvio-brito>.

Primo, J. (2007). *A museologia e as políticas culturais europeias: o caso português*. Tese apresentada à Universidade Portucalense Infante D. Henrique para obtenção do grau de doutor, orientada por Maria Cristina Oliveira Bruno, Porto. Acedido em 18 de janeiro, 2011 em <http://repositorio.uportu.pt/dspace/bitstream/123456789/331/1/TDE%205.pdf>.

Programas Culturais. BNDES. Acedido a 20 de maio, 2012 em http://www.bndes.gov.br/SiteBNDES/bndes/bndes_pt/Areas_de_Atualizacao/Cultura/Procult/nao_reembolsavel.html.

Programa Pontos de Cultura. Ministério da Cultura. Secretaria de Cidadania Cultural. Ponto de Cultura. Acedido a 30 de maio, 2012 em <http://www.cultura.gov.br/culturaviva/ponto-de-cultura/>.

Programa Monumenta. Acedido a 11 de maio, 2011 em http://www.monumenta.gov.br/site/?page_id=3415.

Programa Pontos de Memória. IBRAM. Acedido a 30 de maio, 2010 em <http://www.museus.gov.br/programa-pontos-de-memoria/>.

Quem é Quem - biografia profissionais de cinema no Brasil. Acedido a 4 de março, 2011 em http://www.filmeb.com.br/quemequem/html/QEQ_profissional.php?get_cd_profissional=PE47.

Relato da CNPdC da II Reunião Temática do GT Cultura Viva, assinado pelos representantes das cinco regiões presentes [Região Norte: José Maria Reis; Região Nordeste: Mestre Lula; Região Centro-Oeste: Andréa Freire; Região Sul: Gilson Máximo; Davy

- Alexandrisky]. 26 e 27 de abril de 2012. 12o. andar do Ed. Parque da Cidade. Brasília/DF. Pontos de Cultura. CNPdc. Acedido a 31 de maio, 2012 em <http://pontosdecultura.org.br/atividades/redesenho-programa-cultura-viva/relato-da-cnpdc-da-ii-reuniao-tematica-do-gt-cultura-viva-%e2%80%9326-e-27-de-abril2012/>.
- Releituras*. Acedido a 21 de maio, 2010 em http://www.releituras.com/marioandrade_bio.asp.
- Retalhos Históricos de Campina Grande 08.2009 *Um Museu da Imagem e do Som para Campina*. Acedido a 24 de abril, 2010 em <http://cgretalhos.blogspot.com/2009/08/um-museu-da-imagem-e-do-som-para.html>.
- Reforma da Lei Rouanet. Acedido a 18 de outubro, 2011 em <http://blogs.cultura.gov.br/blogdarouanet/projeto-de-lei/>.
- Revista eletrônica. Acedido a 22 de junho, 2011 em http://ceaa_novo.ufp.pt/files/artigos/ANTROPOlogicas07/ANTROPO07-09.pdf.
- Revista ICOM. Acedido a 28 de abril, 2011 em http://www.icom.org.br/A_prod_intelec_CECA-Brasil_conf_intern.pdf.
- Revista Lusófona. Acedido a 10 de maio, 2011 em <http://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/viewFile/517/420>
CADERNOS DE MUSEOLOGIA Nº 28 – 2007 129.
- Revista Museologia e Patrimônio. Acedido a 20 de novembro, 2010 em revistamuseologiaepatrimonio.mast.br/index.php/ppgpmus.
- Revista Museus. Acedido a 18 de maio, 2011 em <http://www.revistamuseu.com.br/18demaio/artigos.asp?id=3958>.
- Revista Museu. Acedido a 20 de junho, 2010 em: <http://www.revistamuseu.com.br/equipe/equipe.asp>.
- Revolução dos Cravos – História do Mundo*. Acedido a 20 de maio, 2010 em <http://www.historiadomundo.com.br/idade-contemporanea/revolucao-dos-cravos>.
- Rudá de Andrade (1930-2009) *Cinema é Magia*. Acedido a 16 de setembro, 2011 em <http://cinemagia.wordpress.com/2009/01/29/ruda-de-andrade-1930-2009/>.
- Scientific Electronic Library Online – SciELO. Acedido a 21 de maio, 2010 em http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0101-47142006000200010&script=sci_arttext.
- Scribd. Acedido a 21 de maio, 2010 em <http://pt.scribd.com/doc/13363/O-perfil-de-um-designer-brasileiro-Aloisio-Magalhaes>.
- Secretaria Municipal de Bauru. Acedido a 20 de agosto, 2010 em http://www.bauru.sp.gov.br/secretarias/sec_cultura/patrimonio.aspx.

Secretaria de Cultura do Ceará. Acedido a 04 de abril, 2010 em www.secult.ce.gov.br/.../http://www.secult.ce.gov.br/equipamentos-culturais/museu-da-imagem-e-do-som/museu-da-imagem-e-do-som.

Secretaria Municipal de Cultura de Campos do Jordão. Acedido a 22 de julho, 2011, em <http://www.culturacj.blogspot.com/>.

Sérgio Buarque de Hollanda – Biografia. Acedido a 25 de outubro, 2011 em <http://educacao.uol.com.br/biografias/sergio-buarque-de-holanda.jhtm>

Sérgio Corrêa. Biografias. Acedido a 20 de maio, 2010 em <http://www.google.com.br/#sclient=psy-ab&hl=pt->.

Serviço de Imprensa TCE-GO. Acedido a 117 de setembro, 2011 em http://www.tce.go.gov.br/imprensa/noticias/detalhe_noticias.aspx?

Simon Schwartzman's Site. Acedido a 21 de maio, 2010 em http://www.schwartzman.org.br/simon/capanema_interpretacao.htm.

Site Docente PUC Goiás. Acedido a 20 de maio, 2010 em <http://professor.ucg.br/SiteDocente/home/curriculo.asp?key=3199>.

Tarsila do Amaral - Site Oficial. Acedido a 26 de outubro, 2011 em http://www.tarsiladoamaral.com.br/biografia_resumida.html.

Taubaté Turismo. Acedido a 9 de novembro, 2010 em <http://www.vcvai.com/taubate/museu-da-imagem-e-som-mistau>.

The Best in Heritage. Acedido a 20 de maio, 2010 em <http://www.thebestinheritage.com/print.aspx?id=742&OriginalUrl=/about-us/tomislav-sola-biography/>.

Tom Jobim-Biografia-Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Acedido a 25 de outubro, 2011 em <http://www.dicionariompb.com.br/tom-jobim/biografia>.

Tópico - Biografia. Acedido a 12 de maio, 2010 em <http://www.ieb.usp.br/topico.asp?categ=1&subcateg=1&topico=55>.

Travessa.com.br: Livro-Roberto Machado. Acedido a 15 de setembro, 2011 em http://www.travessa.com.br/Roberto_Machado/autor/C95AFE53-9763-4687-A895-0F5D86CB228A.

UFRJ – Universidade Federal do Rio de Janeiro. Acedido a 20 de outubro, 2011 em <http://www.ifcs.ufrj.br/~antropologia/dadocentes.htm>.

UNIRIO – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Acedido a 20 de maio, 2010 em <http://www.unirio.br/cch/ppg-pmus/mestres.pdf>.

United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization. Acedido a 21 de maio, 2010 em http://portal.unesco.org/culture/en/ev.php-URL_ID=14386&URL_DO=DO_TOPIC.

Universidade de Brasília. Acedido a 30 de março, 2010 em <http://www.unb.br/noticias/unbagencia/cpmod.php?id=35573>.

Universidade Fernando Pessoa. Acedido a 20 de maio, 2011 em <http://www2.ufp.pt/~slira/CV.htm> <http://www.ufp.pt/>.

Usina de Letras. Acedido a 23 de junho, 2010 em <http://www.usinadeletras.com.br/exibelotexto.php?cod=3763&cat=Ensaios&vinda=S>.

Vladimir Carvalho. Fundação Cinememória. Acedido a 23 de agosto, 2010 em <http://www.fundacaocinememoria.com.br/>.

28ª Bienal de São Paulo. Acedido a 4 de outubro, 2011 em <http://www.28bienalsaopaulo.org.br/participante/marcelo-mattos-araujo>.

Wiley Online Library. Acedido a 21 de maio, 2010 em <http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/1468-0033.00335/abstract>.

Referências Bibliográficas

Abreu, R., & Chagas, M. (orgs.). (2003). *Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos*. Rio de Janeiro: DP&A.

Abreu, R. (1996). *A fabricação do imortal: memória, história e estratégias de consagração no Brasil*. Rio de Janeiro: Rocco.

Abreu, R. (1994a). Entre a nação e a alma: quando os mortos são comemorados. In: *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro.

Abreu, R. (1994b). História de uma coleção: Miguel Calmon e o Museu Histórico Nacional. In: *Anais do Museu Paulista*. São Paulo: USP.

Albin, R. C. (2000). *Museu da Imagem e do Som – Rastros de Memória*. Rio de Janeiro: Sextante Artes.

Albin, R.C. [diretor]. Fernandes, A. B. (orgs.). (1970). *As Vozes Desassombradas do Museu*. Rio de Janeiro: Museu da Imagem e do Som.

Almeida, F. de C.; Novaes, L. R.; Benoliel, E. P. (1972). *Guia dos museus do Brasil: roteiros dos bens culturais brasileiros levantados em pesquisa nacional*. (317 p.). Rio de Janeiro: Expressão e Cultura.

- Bar, A. de C. et al. (1998). *História oral e os desafios da linguagem audiovisual: relatos de experiências do Museu da Imagem e do Som de Campinas*. Texto apresentado no X International Oral History Conference. Rio de Janeiro, Brasil.
- Barboza, M. T. (2000). *Mostra de humor luso-brasileiro 500 Anos de Brasil*. Rio de Janeiro: Fundação Museu da Imagem e do Som.
- Bellaigue, M. (1992) *O desafio museológico*. Fórum de Museologia do Nordeste. Salvador, Bahia.
- Bolaños, M. (2002). *El gran museo del mundo. La memoria del mundo: Cien años de museologia 1900-2000*, (p. 269-297). Ediciones Trea.
- Bourdieu, P. (1989). Introdução a uma sociologia reflexiva. A gênese dos conceitos de habitus e campo. In: *O Poder simbólico*. (pp. 7-73). São Paulo: Difel.
- Bourdieu, P. (1996). *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. (pp. 243-315). Lisboa: Presença.
- Bourdieu, P. (1998). Campo do poder, campo Intelectual e habitus de classe. In: *A economia das trocas simbólicas*. (pp. 183-202). São Paulo: Editora Perspectiva.
- Bourdieu, P. (1998). Estrutura, habitus e prática. In: *A economia das trocas simbólicas*. (pp.337-361). São Paulo: Editora Perspectiva.
- Brandão, C. R. (1998). *O que é educação*. (21ª ed.) São Paulo: Brasiliense.
- Bruno, M. C. O. & Felipini, K. R. N. (orgs). (2008a). *Museus como agentes de mudança social e desenvolvimento: propostas e reflexões museológicas*. São Paulo: MAX/UFS.
- Bruno, M.C. de O. (2008b). *Museu e Museologia: idéias e conceitos. Abordagens para um balanço necessário*. São Paulo: Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo – USP Brasil.
- Bruno, M. C. de O. (2006). Museu e pedagogia Museológica: os caminhos para a administração dos indicadores da memória. In: *As várias faces do patrimônio*. Milder, S. E. (org.). Santa Maria: Pallotti.
- Bruno, M. C. de O. (1999). *Museus como espaço de reflexão: princípios, argumentos e metodologias*. Trabalho elaborado para o Curso de Especialização em Museologia da São Paulo: Universidade de São Paulo.
- Bruno, M. C. de O. (1996). Museologia e comunicação. In: *Cadernos de Sociomuseologia*, n. 9. Lisboa: Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias.
- Bruno, M. C. de O. & Araújo, M. M. (orgs). (1995). *A memória do pensamento museológico contemporâneo: documentos e depoimentos*. São Paulo: Comitê Brasileiro do ICOM.

- Cadernos do MIS. (1992). (v.19) Curitiba: Museu da Imagem e do Som do Paraná.
- Canclini, N.G. (1997). O porvir do passado. In: *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. (pp.159-203) São Paulo: Edusp.
- Canclini, N.G. (1990). O patrimônio cultural e a construção imaginária do nacional. In: Hollanda, H.B (Org.). *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. (M.S. Dias, Trad., nº 23, pp. 94-115). Rio de Janeiro: IPHAN.
- Cândido, M. M. D. (2003). Ondas do pensamento museológico brasileiro. In: *Cadernos de Sociomuseologia* (n. 20. 250 p.). Lisboa: ULHT.
- Carrazzoni, M. E. (Coord.) (1978). *Guia de Museus do Brasil*. (Série Guias Culturais Brasileiros, v.1, 2ª Ed.). Rio de Janeiro: Expressão e Cultura.
- Carvalho, I. *Museus didáticos comunitários*. Texto traduzido do original em inglês para o livro ‘Interdisciplinary and Complementarity in Museum Education Word and Scholl Programmes’, [s.l.], [s.d.].
- Castro, M.L.V.de, & Fonseca M.C.L. (2008) *Patrimônio imaterial no Brasil – Legislação e Políticas Estaduais*. Brasília: UNESCO, Educarte.
- Célérier, P. P. (2007). Quando os museus viram mercadoria. In: *Le Monde diplomatique*.
- Chagas, M. de S. & e Abreu, R. (2007). Museu da Maré: memórias e narrativas a favor da dignidade social. In: *Revista Musas* (n. 3, p.131-160). Rio de Janeiro: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.
- Chagas, M. de S. (2003). *Imaginação museal: museu, memória e poder em Gustavo Barroso, Gilberto Freyre e Darcy Ribeiro*. Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais (PPCIS) da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) para obtenção do grau de doutor, orientada por Myrian Sepúlveda dos Santos, Rio de Janeiro.
- Chagas, M. de S. (2002). Memória e poder: dois movimentos. In: *Cadernos de Sociomuseologia* (nº 19, pp. 35-67). Lisboa: Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias.
- Chagas, M. de S. (1979). Cultura, Patrimônio e Memória. In: *Ciências e Letras* (n. 1). Porto Alegre: Faculdade Porto Alegrense de Educação, Ciências e Letras.
- Choay, F. (2006). *A Alegoria do patrimônio*. Tradução de Luciano Vieira Machado, 3ª edição 288 p. Estação Liberdade: São Paulo: UNESP.
- Clifford, J. (1994). Colecionando arte e cultura. In: *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*.

- Contins, M. [org.]. (1997). *Visões da abolição 1988*. [Quase Catálogo]. Rio de Janeiro: Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro.
- Dias, C. C. de M. G. (2003). A trajetória de um “museu de fronteira”: a criação do Museu da Imagem e do Som e aspectos da identidade carioca (1960-1965). In: Abreu, R. & Chagas, M. (Orgs). *Memória e Patrimônio: ensaios contemporâneos*. (pp.202-216). Rio de Janeiro: DP&A.
- Fernandes, N.; Santos, F. H.; Moura, F. M. de. (1984). *Catálogo dos museus do Brasil*. (50p.) Rio de Janeiro: Associação Brasileira de Museologia.
- Figueiredo, S. H., Mosciaro, M. C. & Silva, I. da. (2007). Conservação da coleção de álbuns fotográficos do Museu da Imagem e do Som de Goiás. In: *Anais do Museu Paulista*. (vol.15, no.1, p.281-302). São Paulo: Museu Paulista.
- Filho, A. L. de O. (2002). *Depoimentos de: Bicho Novo, Carlos Cachaca, Ismael Silva*. (208 p.) Rio de Janeiro: MIS Editorial.
- Foucault, M. (2007). *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes.
- Foucault, M. (1979). *Microfísica do poder: organização, introdução e revisão técnica de Roberto Machado*. 295 p. Rio de Janeiro: Edições Graal.
- Freire, P. (2000). *Pedagogia da autonomia - saberes necessários à prática educativa*. (16ª edição). São Paulo: Paz e Terra.
- Freitas, S.M. de. (1996). *Workshop: história oral x museus*. Texto apresentado na Conferência Latino Americana de Museus. São Paulo, Brasil.
- Goff, J.L. (1994) Memória. In: *História e memória*, (3.ed., p. 423-477). Campinas: Ed. Unicamp.
- Goldenberg, M. (1999). *A arte de pesquisar*. Rio de Janeiro: Record.
- Gomes, S.L.G. (2008). *O Museu da Imagem e do Som de Goiás na fronteira entre o Analógico e o Digital*. Monografia apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Faculdade Oswaldo Cruz/Goiás para obtenção do grau de especialista, orientada por Maria Teresinha Campos de Santana, Goiânia.
- Gonçalves, J.R.S. (2003). O patrimônio como categoria de pensamento. In: Abreu, R. & Chagas, M. (Orgs). *Memória e patrimônio* (p. 21-29). Rio de Janeiro: DP&A.
- Gonçalves, J.R.S. (1990). *A Retórica da perda: os discursos do patrimônio cultural no Brasil*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ/IPHAN.

- Guarnieri, W.R. (1990) Conceito de cultura e sua inter-relação com o patrimônio cultural e a preservação. In: *Cadernos Museológicos* (n. 3). Rio de Janeiro: IBPC.
- Guarnieri, W.R. (1990). Museologia e identidade. In: *Cadernos Museológicos* (n. 1& 2, p. 39-48). Rio de Janeiro: IBPC.
- Guarnieri, W. R. (1989). Museu, museologia, museólogos e formação. In: *Revista Museológica* ([s.l.] v. p. 7 – 11, 2o sem.).
- Hallbwachs, M. (1990a). *A memória Coletiva*. Edições Vértice, São Paulo: Editora Revista dos Tribunais.
- Hernández, H. F. (2003). *El museo como espacio de comunicación*. España: Ediciones Trea S.L.
- Hollanda, G. de. (1958). *Recursos educativos dos museus Brasileiros*. (271 p.). Centro Brasileiro de Pesquisas Educacionais e Organização Nacional do ICOM.
- Hollanda, H. B. de, [org.]. (1989). *Realizadoras do cinema no Brasil 1930/1988*. [Quase Catálogo; 1. 133 p.] Mendonça, A. R. & Pessoa, A. [cords.] Rio de Janeiro: CIEC.
- Hollanda, H.B. de, (1991). *A telenovela no Rio de Janeiro 1950-1963*. [Quase Catálogo, vol. 4]. Rezende, B. & Klagsbrunn M. (coords.). 184 p. Rio de Janeiro: CIEC.
- Hollanda, H. B. de, (org.). (1991). *Estrelas do cinema mudo no Brasil 1908-1930*. [Quase Catálogo; 3. 116 p.] Bicalho M. F. & Moran, P. (coords.). Rio de Janeiro: CIEC.
- Jeudy. H.P. (1990). Questões sociais dos Novos Patrimônios. In: *Memórias do Social* (p. 1-40). Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- Lemos, C.A.C. (1985). *O que é o patrimônio histórico* (4.ed.) São Paulo: Editora Brasiliense.
- Libedinski, M. (1997). Os museus e as escolas: da visita turística à visita de descoberta. In: Litwin, E. (org.). *Tecnologia educacional – política, histórias e propostas*. (Tradução Ernani Rosa, p.169-181). Porto Alegre: Artes Médicas.
- Lopes, M. M. (2006). Bertha Lutz e a importância das relações de gênero, da educação e do público nas instituições museais. In: *Musas: Revista Brasileira de Museus e Museologia* (n. 2, p. 41-47). Rio de Janeiro: IPHAN.
- Lopes, M. M. (1991). A favor da desescolarização dos museus. In: *Educação e sociedade* (n. 40, p. 443-455). Campinas: Revista Quadrimestral de Ciência da Educação. Centro de Estudos Educação e Sociedade Papyrus.
- Mendonça, T.M.Q.A.de. (2001). *Museu da Imagem e do Som de Goiás: um olhar museológico sobre os acervos audiovisuais*. Monografia apresentada ao Departamento de

- Ciências Sociais da Universidade Federal de Goiás para obtenção do grau de especialista, orientada por Maria Célia Teixeira Moura Santos, Goiânia.
- Meneses, U.T.B. de. (2004). Patrimônio cultural: dentro e fora dos museus. In: *Seminários de capacitação museológica. Anais*. Belo Horizonte: Instituto Cultural Flávio Gutierrez.
- Meneses, U.T.B. de. (2000). *Educação e museus: sedução, riscos e ilusões*. (n. 27, p.91-101). Porto Alegre.
- Meneses, U.T.B. de. (1993). A problemática da identidade cultural nos museus: de objetivo (de ação) a objeto (de conhecimento). In: *Anais do Museu Paulista* (n.1). São Paulo.
- Meneses, U.T.B. de. (1992). Ecomuseu e a guarda da memória coletiva. In: *Encontro Internacional de Ecomuseus I, Anais* (p.74-119). Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Turismo e Esporte.
- Meneses, U.T.B. de. (1985). Cultura e cidade. In: *Revista Brasileira de História* (n.5). São Paulo.
- Meneses, U.T.B. (1984). Identidade cultural e arqueológica. In: *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional* (n. 20). Rio de Janeiro: MinC.
- Menezes, S. (2006). A Memória do trabalho e os trabalhos da memória: o caso do Museu da Indústria de Chapelaria. Introdução da dissertação de Mestrado. In: *Cadernos de Sociomuseologia* (n.26). Lisboa: Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias.
- Mensch, P.v. (1994). *O objeto de estudo da museologia*. (Tradução: Débora Bolsanello e Vânia Dolores Estevam de Oliveira). Rio de Janeiro: UNI-RIO/UGF.
- Mensch, P.v. (1989). Museus em movimento: uma estimulante visão dinâmica sobre interrelação museologia-museus. In: *Cadernos Museológicos* (n. 1, pp. 49-54).
- Mesquita, C. (2009). *Um museu para a Guanabara: Carlos Lacerda e a criação do Museu da Imagem e do Som (1960-1965)*. Rio de Janeiro: Folha Seca.
- Ministério da Cultura/Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. (2006). *Coletânea de Leis sobre preservação do Patrimônio*. Rio de Janeiro: Autor.
- Ministério da Cultura/Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. (2006). *O Registro do Patrimônio Imaterial. Dossiê final das atividades da Comissão e do Grupo de Trabalho Patrimônio Imaterial* (4ª ed.). Brasília: Autor.
- Moreira, F. J. (2000). *O processo de criação de um museu local*. Monte Redondo.
- Mota, M. A. R. [coord.]. (1997). *Série Depoimentos-Pixinguinha*. (86p.). Rio de Janeiro: UERJ.

- Moutinho, M. C. (2007). *Definição evolutiva de sociomuseologia*. Texto apresentado no XIII Atelier Internacional do MINOM, Lisboa, Portugal.
- Moutinho, M. C. (2001). O ensino da museologia no contexto da mudança social na Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias. In: *Revista de Museologia*. Madrid: Asociación Española de Museólogos.
- Moutinho, M.C. (1995, março 31). A Declaração de Quebec de 1984. In: Araújo, M.M. e Bruno, M.C.O. (Orgs.). (1995). *A Memória do pensamento museológico contemporâneo, documentos e depoimentos* (pp. 26-29) São Paulo: Comitê Brasileiro do ICOM.
- Moutinho, M. C. (1994). *A construção do objecto museológico*. Exposição apresentada durante a 26ª Conferência Anual do International Committee for Training of Personnel [ICTOP], Conselho Internacional dos Museus [ICOM], Lisboa, Portugal.
- Moutinho, M. C. (1989). *Museu e sociedade*. Monte Redondo: Museu Etnológico.
- Moutinho, M. C. História do capuchinho vermelho. (n.d). In: *Museologia: novos Enfoques/Novos Desafios, Simpósio Internacional “O Processo de Comunicação nos Museus de Arqueologia e Etnologia*. São Paulo: Universidade de São Paulo.
- Museu da Imagem e do Som de São Paulo. (2000). *Ecos do século. Reflexões do Museu da Imagem e do Som – 30 anos de MIS*. São Paulo: Autor.
- Peixoto, V. (coord.). (2005). *Catálogo de partituras*. Nesi, A. & Dias, D. C. (Supervisão Museológica). Rio de Janeiro: Fundação Museu da Imagem e do Som.
- Pinto, A. C. V. (2007). Maré: casa e museu, lugar de memória. In: *Revista Musas* (n. 3, p. 131-160). Rio de Janeiro: DEMU/IPHAN.
- Pinto, C.B. (2009). *Património cultural imaterial no Museu da Terra de Miranda*. Dissertação apresentada ao Departamento de Arquitetura, Urbanismo e Artes da Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias para obtenção do grau de mestre, orientada por Maria Célia Moura Santos, Lisboa.
- Pollak, M. (1992). Memória e identidade social. In: *Estudos Históricos* (p. 200-215). Rio de Janeiro: Ed. FGV.
- Pollak, M. (1988). Memória, esquecimento, silêncio. In: *Estudos Históricos* (p.3-15). São Paulo: Ed. Revista dos Tribunais.
- Primo, J. & Mateus, D. (2008). *Normas para a elaboração e apresentação de teses de doutoramento (Aplicáveis às dissertações de mestrado)*. Lisboa: Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias.

- Primo, J. (1999). (Org.). Museologia e patrimônio: documentos fundamentais. In: *Cadernos de Sociomuseologia* (n.15). Lisboa: Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias.
- Primo, J. (2006). Museologia e design na construção de objetos comunicantes. In: *Revista Caleidoscópio*. Lisboa: Edições Universitárias Lusófonas.
- Primo, J. (2002). *O Ecomuseu da Murtosa, patrimónios* (ano XXIII, 2ª Série). Lisboa: AEDPNCRA.
- Sant'Anna, M. (2003). A face imaterial do patrimônio cultural: os novos instrumentos de reconhecimento e valorização. In: Abreu, R & Chagas, M. (Orgs.) *Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos* (pp.46-55). Rio de Janeiro: DP&A.
- Santos, M. C. T. M. (2008). Encontros museológicos – reflexões sobre a museologia, a educação e o museu. In: *Coleção museu, memória e cidadania* (n. 4, 256 p). Rio de Janeiro: DEMU/IPHAN.
- Santos, M. C. T. M. (2007). Preservar a escola, preservar a vida: um ação museológica de cidadania. In: *Boletim do Museu Histórico de Jataí: Francisco Honório de Campos* (Ano 9, n. 1). Jataí: Museu Histórico de Jataí.
- Santos, M. C. T. M. (2002). *Reflexões museológicas: caminhos de vida*. Lisboa: Ismag. Centro de Estudos de Sociomuseologia. Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias.
- Santos, M. S. (2002). Cultura, globalização e crítica social. In: Silva, J. P. ; Rodrigues, I. J.; Santos, M. S. (orgs). *Crítica Contemporânea* (pp. 15-35). São Paulo: Annablume.
- Santos, M. C. T. M. (2000a). *Concepções pedagógicas: abordagens e perspectivas para os museus universitários*. Texto apresentado no III Encontro de Museus Universitários. Natal, Brasil.
- Santos, M. C. T. M. (2000b). *Museu e comunidade: uma relação necessária*. Comunicação apresentada na 13ª Reunião Anual do Instituto Biológico, São Paulo, Brasil.
- Santos, M. C. T. M. (1999a). *A formação do museólogo e o seu campo de atuação*. Texto apresentado no XV Congresso Nacional de Museus, Rio de Janeiro, Brasil.
- Santos, M. C. T. M. (1999b). *Estratégias museais e patrimoniais contribuindo para a qualidade de vida dos cidadãos: diversas formas de musealização*. Texto apresentado no VIII Atelier do Movimento Internacional da Nova Museologia, Patrimônio e Juventude desafios para o século XXI, Salvador, Brasil.

- Santos, M. C. T. M. (1999c). *Processo museológico: critérios de exclusão*. Texto apresentado na II Semana de Museus da USP, São Paulo, Brasil.
- Santos, M. C. T. M. (1999d). *Reflexões sobre a Nova Museologia*. Texto apresentado no Curso de Especialização em Museologia, do Museu de Arqueologia e Etnologia da USP, São Paulo, Brasil.
- Santos, M. C. T. M. (1998). Museu-Casa: comunicação e educação. In: *Seminário sobre museus-casas 2 Anais*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa.
- Santos, M. C. T. M. (1997). *Museu: centro de educação comunitária ou contribuição ao ensino formal?* Texto apresentado no I Simpósio sobre Museologia da UFMG, Belo Horizonte, Brasil.
- Santos, M. C. T. M. (1996a). O Papel dos museus na construção de uma identidade nacional. In: *Anais do Museu Histórico Nacional* (vol. 28, p. 21-35). Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional.
- Santos, M. C. T. M. (1996b). *Processo museológico e educação: construindo um museu didático comunitário*. Lisboa: Ismag. Centro de Estudos de Sociomuseologia. Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias.
- Santos, M. C. T. M. (1996c). Uma abordagem museológica do contexto urbano. In: *Cadernos de Museologia* (n.5) Lisboa: Centro de Estudos de Sociomuseologia. Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias.
- Santos, M. C. T. M. (1994). *Formação de pessoal para museus, meio ambiente e desenvolvimento sustentável - o papel da Universidade*. Estudos de Museologia. Rio de Janeiro: IPHAN.
- Santos, M. C. T. M. (1993). *Repensando a ação cultural e educativa dos museus*. (2ª edição ampl. 136 p.). Salvador: Centro Editorial e Didático da UFBA.
- Santos, M. C. T. M. (1992). A Exposição museológica: reflexões sobre os pontos críticos na prática contemporânea. Ciência e museu. In: *Simpósio O Processo de Comunicação dos Museus de Arqueologia e Etnologia. Anais*. Belém: Museu Goeldi /CNPQ.
- Santos, M. C. T. M. (1990). *Integrando a escola ao bairro*. Salvador: Instituto Anísio Teixeira. Secretaria de Educação.
- Santos, M. C. T. M. (1987). *Museu, escola e comunidade: uma integração necessária* (215 p.). Salvador: Bureau (Patrocínio do Ministério da Cultura).
- Santos, M. S. (2003). *Memória coletiva e teoria social*. São Paulo: Annablume.

- Silva, M. T. B. da (2003). *Depoimentos de Grande Otelo, Haroldo Costa, Zezé Motta*. (172 p.). Rio de Janeiro: MIS Editorial.
- Silva, M. T. B. da. (2001). *Literatura Viva. Série Depoimentos: Ariano Suassuna, Ferreira Gullar e Jorge Amado*. Rio de Janeiro: MIS Editorial.
- Silva, M. T. B. da [coord.]. (2001). *500 anos da Música Popular Brasileira*. Rio de Janeiro: Fundação Museu da Imagem e do Som.
- Tinhorão, J. R. (19--). *O Ensaio é no jornal*. Rio de Janeiro: MIS Editorial.
- Torres, H. A. (1953). *Museums of Brasil* (82 p.). Ministry of Foreign Affairs. Cultural Division. Publication Office.
- Universidade de São Paulo. Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária. Comissão de Patrimônio Cultural. (1997). *Guia de Museus Brasileiros*. São Paulo: Autor.
- Universidade de São Paulo. Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária. Comissão de Patrimônio Cultural. (2000). *Guia de Museus Brasileiros*. São Paulo: Autor.
- Varine, H. de. (1995). A Respeito da Mesa-Redonda de Santiago. In: Bruno, M.C. de O. & Araujo, M. M. (Orgs.). *A Memória do Pensamento Museológico Contemporâneo documentos e depoimentos*. (Bruno, M.C. de O. & Araujo, M. M.: Trad., pp. 17-25). São Paulo: Comitê Brasileiro do ICOM.
- Varine, H. de. (1996). Respostas de Hugues de Varine às perguntas de Mário Chagas. In: *Cadernos de Sociomuseologia* (n.5, pp.5-21). Lisboa: Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias.
- Varine, H. de. (2000). O Ecomuseu. In: *Ciências e letras* (Ramos, P. C. & Taborda, S. G.:Trad., n. 27, pp. 61-90). Porto Alegre.
- Worcman, S. [diretor] (1991). *Heranças e lembranças: imigrantes judeus no Rio de Janeiro*. [Quase Catálogo; vol. 5] Feller, A. [coordenação de pesquisa] Worcman, K. Rio de Janeiro: ARI, CIEC, MIS.

GLOSSÁRIO

Glossário

Acervo Fonográfico: conjunto de sons gravados em mídias/suportes sonoros, seja em formato de CD, fitas cassete, LP e vinil, ou em formatos de som digital como o MP3.

Acervo Videográfico: conjunto de imagens físicas ou eletrônicas gravadas em mídias/suportes audiovisuais.

Bitola: largura ou formato da película ou filme cinematográfico. Os formatos mais conhecidos para cinema são 35 mm, 16 mm e Super-8.

Cartucho: é uma mídia analógica de gravação de som em sistema magnético.

CD: abreviatura de Compact Disc, em português ‘disco compacto’. É um dos mais populares meios de armazenamento de dados digitais, principalmente de música e softwares de computador. Nesse caso o CD recebe o nome de CD-ROM.

Disco de Vinil: é uma mídia analógica de gravação de som em sistema mecânico. O disco de vinil, conhecido simplesmente como vinil, ou Long Play ou LP é uma mídia desenvolvida no início da década de 1950 para a reprodução musical, que usava um material plástico chamado vinil. Formatos do vinil: EP, abreviatura do inglês Extended Play, disco com 17 cm de diâmetro e que era tocado, normalmente, a 45 RPM. A sua capacidade normal era de cerca de 8 minutos por lado. O EP normalmente continha em torno de quatro faixas. ‘Single’ ou compacto simples: abreviatura do inglês ‘Single Play’ ou, 7 polegadas em português; ou como compacto simples. O ‘single’ era geralmente empregado para a difusão das músicas de trabalho de um álbum completo a ser posteriormente lançado. Máxi: abreviatura do inglês ‘Maxi Single’, disco com 31 cm de diâmetro e que era tocado a 45 RPM, a sua capacidade era de cerca de 12 minutos por lado.

DVCAM: formato digital utilizado no segmento profissional.

DVD: abreviatura de Digital Versatile Disc, em português, Disco Digital Versátil. É um meio de armazenamento de dados digitais, tem maior capacidade que o CD, devido a tecnologia óptica e maior padrão de compressão de dados.

Filme cinematográfico ou filme, película cinematográfica ou película: filme fotográfico utilizado para a realização de gravações para cinema ou televisão. Sua característica específica, que o distingue dos filmes fotográficos comuns, é ser fabricado em rolos maiores, permitindo filmagens mais longas.

Filme fotográfico ou película fotográfica, ou filme ou película: constituído por uma base plástica, geralmente triacetato de celulose, flexível e transparente, sobre a qual é depositada uma emulsão fotográfica formada por uma fina camada de gelatina que contém cristais de sais de prata sensíveis à luz.

Fita magnética: mídia de armazenamento não-volátil que consiste em uma fita plástica coberta de material magnetizável. A fita pode ser utilizada para registro de informações analógicas ou digitais, incluindo áudio, vídeo e dados de computador. As fitas magnéticas estão disponíveis em rolos, forma mais antiga; cassetes, que embutem um rolo doador e um rolo receptor em um único invólucro; ou cartuchos, que possuem um único rolo.

Fita cassete: mídia analógica de gravação de som em sistema magnético. Tipos de fita cassete - Umatic, Beta, VHS, VHS-C, S-VHS, S-VHS-C, Video8, Hi8.

Fita Quadruplex: mídia analógica de gravação de imagem em sistema magnético.

Formato: modo como uma informação – imagem ou som - foi acondicionada pelo computador. A informação pode ser uma figura, um texto, um programa, uma animação. Existem formatos só para textos, como o formato txt e o doc, utilizado no Word, por exemplo; formatos só para imagens, como o jpg, o gif, o tif.

Formato analógico: é aquele no qual as próprias ondas físicas - ondas sonoras para o áudio ou ondas luminosas para o vídeo - são copiadas para uma mídia, como os sulcos de um disco de vinil, os padrões de partículas magnéticas em uma fita cassete ou os sinais elétricos que passam pelos fios e cabos, ou enviadas pelo ar.

Formato digital: imagens e sons armazenados em computador ou aparelhos como CD players. A informação digital pode ser copiada por um número ilimitado de vezes, armazenada para sempre e transmitida por longas distâncias sem que o padrão se altere nem degrade, desde que a informação digital não seja perdida ou corrompida de algum modo.

HD: abreviatura de hard disc. É a principal unidade de armazenamento de dados, documentos, arquivos em computador.

Mídia digital: o termo refere-se a qualquer mídia que utiliza, como meio, um computador ou equipamento digital para criar, explorar, finalizar ou dar continuidade a um projeto que tem como suporte a internet, comunicação online ou offline, produções gráficas, videogames, conteúdos audiovisuais.

Mídias físicas: LP, CD, fita K7, VHS, cartão, disco, disquete, DVD, HD-DVD, cartucho, Blu-Ray, dentre outros.

MiniDV: é um dos mais populares formatos de fita para DVD e destina-se ao mercado amador e semi-profissional, de um tamanho reduzido e qualidade superior, comparado ao formato VHS.

Vídeo cassete: aparelho eletrônico capaz de gravar e reproduzir imagens que são registradas em fitas magnéticas acondicionadas em caixas plásticas para facilitar o manuseio. Dependendo das características físicas da caixa e da fita bem como das especificações técnicas de gravação e reprodução da imagem, são definidos diferentes formatos de videocassetes, como o U-Matic, Betamax, VHS, Betacam, S-VHS e outros.

ÍNDICE REMISSIVO

- Acervos audiovisuais 1, 2, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 37, 42, 43, 46, 51, 53, 61, 62, 101, 140, 190, 199, 200, 201, 202, 203, 205, 207, 209, 214, 218, 219, 228, 355, 385, III, V, VIII
- Almirante 36, 75, 76, 156, 215, 261, 262, 263, 264, 267, 275, 287, 288, 289, 294
- AMISGO 8, 234, 324, 325, 326, 329, 336, 337
- Associação de Amigos 8, 233, 234, 279, 324, 336, 337, VI, XXII, XXIII
- BNDES 8, 66, 163, 171, 173, 175, 247, 324, 328, 336
- Cadastro Nacional de Museus 35, 42, 44, 46, 47, 62, 146, 169, 170, 190
- Carlos Lacerda 36, 37, 62, 73, 74, 77, 78, 145, 153, 155, 258, 259, 264, 275, 288, 349
- Cláudia Mesquita 54, 61, 62, 150, 188, 259, 281, 285
- Comunicação 30, 31, 32, 33, 39, 43, 62, 63, 64, 65, 68, 74, 83, 84, 85, 90, 95, 105, 111, 126, 129, 132, 138, 139, 141, 142, 225, 227, 228, 230, 231, 234, 235, 394, III, IX, X, XXII
- Conselho de Música Popular Brasileira. 63, 78, 154, 236, 259, 267, 272, 273, 274, 275, 284
- Conselhos 26, 63, 79, 154, 155, 158, 235, 236, 237, 238, 239, 259, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 277, 278, 283, 291, 293, 295, 346, 347, 349, 350
- criação do MIS Goiás 65
- DEMU 9, 42, 46, 64, 66, 162, 170, 174, 175, 220, 328, 345
- Edna Luísa de Melo Taveira. 160, 304, 308
- gravação de depoimentos 78, 79, 157, 188, 214, 215, 216, 217, 218, 242, 266, 292, 310, 322, 346, 350
- IBRAM 9, 42, 44, 45, 46, 47, 51, 54, 61, 62, 66, 146, 150, 163, 164, 168, 170, 171, 173, 174, 175, 176, 190, 194, 205, 208, 213, 220, 221, 226, 247, 257, 337, 342, 345, 347
- ICOFOM 9, 59, 117, 119, 120, 121, 124, 125, 126, 134
- Márcia Sant'Anna 56
- Maria Cecília Londres Fonseca. 56, 88, 104
- Maria Célia T. M. Santos 119, 136, 150
- Maria Laura Viveiros de Castro 56, 103
- Mário Chagas 54, 83, 132, 167, 339, 341
- Michael Foucault 54, 55, 81
- MIS Goiás 11, 28, 35, 37, 38, 41, 64, 65, 79, 80, 100, 103, 191, 192, 204, 209, 213, 218, 221, 222, 223, 226, 231, 234, 242, 329, 332, 360
- MIS Rio de Janeiro 11, 35, 63, 72, 77, 190, 192, 200, 207, 216, 235, 360, 361
- MIS São Paulo 8, 11, 147, 148, 149, 150, 156, 157, 159, 192, 211, 216, 224, 229, 230, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 350
- Musealização 1, 2, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 37, 38, 42, 43, 53, 56, 60, 63, 66, 80, 101, 105, 111, 113, 114, 128, 129, 132, 139, 140, 141, 190, 201, 222, 344, 355, 388, III, V
- Museu da Imagem e do Som de Goiás 11, 28, 30, 33, 37, 41, 50, 53, 61, 64, 79, 100, 102, 213, 234, 242, 326, 355, 357, 361, 362, 363, 364, 365, 374, 384, 385, III
- Museu da Imagem e do Som de São Paulo 11, 50, 53, 211, 228, 238, 239, 357, 361, 364, 387

- Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro 11, 36, 46, 50, 53, 55, 63, 64, 72, 75, 77, 180, 215, 226, 227, 235, 236, 237, 244, 245, 280, 357, 358, 360, 361, 374
- Nova Museologia 10, 34, 45, 53, 59, 60, 85, 92, 110, 117, 118, 121, 125, 129, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 139, 142, 150, 166, 174, 193, 291, 293, 344, 346, 347
- Novo MIS Rio de Janeiro 64, 301
- patrimônio imaterial 29, 53, 54, 56, 57, 58, 62, 88, 93, 94, 95, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 105, 106, 111, 112, 113, 114, 123, 193, 214, 219, 235, 344
- Petrobras 12, 66, 102, 105, 163, 171, 172, 175, 184, 222, 231, 247, 289, 307, 324, 326, 329, 336
- poder 54, 55, 69, 74, 78, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 90, 113, 129, 138, 210
- Política Nacional de Museus 12, 35, 42, 45, 46, 54, 61, 150, 162, 163, 168, 170, 173, 174, 175, 178, 189, 193, 226, 337, 345, 347, 349
- produção de acervos 79, 155, 157, 213, 214, 215, 216, 218, 225, 228, 266, 287, 294, 310, 334, 346, 347, 349, XX
- Programa Depoimentos para a Posteridade 63, 65, 215, 235, 241, 283
- Programa Nacional do Patrimônio Imaterial 12, 58, 97, 100, 105, 193
- Projeto Memória 65, 217, 218, 242, 313, 314, 318, 334
- Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial 58, 97, 345
- Ricardo Cravo Albin 36, 62, 77, 145, 215, 239, 241, 267, 270, 272, 276, 277, 279, 281, 283, 284
- Seminário Memória MIS 30 anos 63, 268, 269, 272, 273, 277, 279, 284, 295
- Sérgio Cabral 5, 63, 257, 270, 271, 273, 274, 275, 276, 279, 280, 285, 287, 289, 300
- Sociomuseologia 27, 28, 29, 33, 53, 56, 81, 84, 344
- Suely Moraes Cerávolo 59, 117, 119

APÊNDICES

Apêndice I. Carta Matriz

Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias
Doutoramento em Museologia

Pesquisa da doutoranda Tânia Mendonça
Museus da Imagem e do Som: o desafio do processo de musealização dos acervos audiovisuais no Brasil

Goiânia, de 2010

Prezado (a) Diretor (a)

Estou realizando uma pesquisa para identificar as ações de pesquisa, preservação e comunicação desenvolvidas pelos Museus da Imagem e do Som do Brasil. Diante disso, venho solicitar a sua colaboração no preenchimento do questionário anexo.

Sou diretora de patrimônio histórico e artístico da Agência Goiana de Cultura, responsável técnica pelos acervos fonográfico e videográfico do Museu da Imagem e do Som de Goiás e aluna do curso de doutoramento em museologia da Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias em Lisboa, Portugal.

O meu projeto de tese *Museus da Imagem e do Som: o desafio do processo de musealização dos acervos audiovisuais no Brasil* pretende identificar as ações de pesquisa, preservação e comunicação e, ainda, contribuir para a reflexão sobre o redimensionamento das estratégias de musealização dos MISEs, de forma que eles não se limitem somente a realizar exposições de apurada tecnologia, ou a estruturar avanços digitais de som e imagem, relegando a segundo plano a potencialidade das coleções e a riqueza da ação compartilhada, mas que se transformem em espaços de excelência da construção do conhecimento e da cidadania.

Esclareço que o questionário poderá ser preenchido também via digital e que as informações coletadas destinam-se exclusivamente ao âmbito da referida pesquisa. Encaminho anexo, o envelope selado para o envio de sua resposta.

Agradeço antecipadamente a sua participação.

Atenciosamente,

Tânia Mendonça

Rua Rui Brasil Cavalcante, nº 486, apto.201, Edifício São Mateus, Setor Oeste, Goiânia/GO
Cep: 74.125-170 Fone: (62) 3252 1121 (62) 9971 6887 Email: taniaqmendonca@hotmail.com

Apêndice II.

Questionário Aplicado

Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias
Doutoramento em Museologia
Pesquisa da doutoranda Tânia Mendonça
Museus da Imagem e do Som: o desafio do processo de musealização dos acervos
audiovisuais no Brasil

QUESTIONÁRIO

DADOS INSTITUCIONAIS

Nome do Museu: _____

Sigla: _____

Endereço: _____

Bairro: _____

Cidade: _____ Estado: _____

CEP: _____

Telefones: _____

Fax: _____

Sítio eletrônico: _____

E-mail: _____

Data de criação do Museu: _____

Constituição jurídica/administrativa:

Personalidade jurídica

Pública: () Federal () Estadual () Municipal

Privada:

() Associação () Empresa () Fundação () OSCIP () OS

() Outra – especifique: _____

É unidade vinculada a uma instituição: Sim () Não ().

Nome da instituição: _____

No decorrer da história do Museu, houve alterações na estrutura jurídica?

Sim () Não ().

Em caso positivo, quais as alterações e em quais datas ocorreram?

O Museu possui regimento interno? () Sim () Não

Possui plano museológico? () Sim () Não

O museu elabora plano de ação anual ? () Sim () Não

Possui Associação de Amigos? () Sim () Não

Missão do Museu: _____

Histórico do Museu: _____

RECURSOS HUMANOS

Quadro Técnico e Administrativo

CARGO	Número de profissionais efetivos	Número de profissionais temporários (prestadores de serviços por projetos ou outra forma de contratação)	Número de estagiários
QUADRO TÉCNICO			
Museólogo			
Especialista em Museologia			
Conservador Especialista			
Conservador Técnico			
Bibliotecário			
Arquivista			
Fotógrafo			
Pedagogo			
Historiador			
Arquiteto			
Antropólogo			
Jornalista			
Editor			
Cinegrafista			
Outros (especifique):			
CARGO	Número de profissionais efetivos	Número de profissionais temporários (prestadores de serviços por projetos ou outra forma de contratação)	Número de estagiários
QUADRO ADMINISTRATIVO			
Gerente			
Secretária			
Manutenção			
Limpeza			
Segurança			
Outros (especifique):			

Grau de Escolaridade dos profissionais que trabalham no Museu

CARGO	1º Grau	2º Grau	3º Grau	Especialização	Mestrado	Doutorado
Diretor						
QUADRO TÉCNICO						
Museólogo						
Especialista em Museologia						
Conservador Especialista						
Conservador Técnico						
Bibliotecário						
Arquivista						
Fotógrafo						
Pedagogo						
Historiador						
Arquiteto						
Antropólogo						
Jornalista						
Editor						
Cinegrafista						
Outros (especifique):						
QUADRO ADMINISTRATIVO						
Gerente						
Secretária						
Manutenção						
Limpeza						
Segurança						
Outros (especifique):						

DADOS SOBRE OS ACERVOS

Quantidade de itens nos acervos sob a guarda do Museu:

Acervo Videográfico: _____

Acervo Fonográfico: _____

Acervo Cinematográfico: _____

Acervo Iconográfico: _____

Acervo Textual: _____

Acervo Tridimensional: _____

Outros – Especifique: _____

A MUSEALIZAÇÃO DOS ACERVOS

A PRESERVAÇÃO

O Museu realiza ações de documentação nos acervos audiovisuais?

- Sim Não

Que tipo de ação de documentação é realizada?

- Arrolamento preliminar
 Livro de registro
 Ficha de catalogação manual
 Documentação fotográfica
 Sistema de documentação informatizada

Os acervos são submetidos à higienização?

- Sim Não

Em caso afirmativo, marque uma das opções:

- a higienização ocorre sistematicamente em todas as coleções
 a higienização ocorre sistematicamente em algumas coleções
 a higienização ocorre eventualmente em algumas coleções

O Museu realiza ações de digitalização dos acervos:

- Fonográfico Videográfico Fotográfico
 Cinematográfico

Os acervos estão acondicionados:

- em reservas técnicas climatizadas
 em armários tecnicamente adequados
 em invólucros/embalagens adequados
 em ambiente protegido com filtros de luz
 em ambiente monitorado com higrômetro
 em ambiente monitorado com termohigrógrafo
 em ambiente com umidificador
 em ambiente com sistema de segurança contra furto e roubo
 em ambiente com sistema de combate a incêndio
 Outros (especifique): _____
-

PRODUÇÃO/PUBLICAÇÃO

O Museu realiza ações de:

- produção em vídeo
 - gravação em vídeo
 - edição em vídeo
 - produção em película
 - gravação em película
 - edição em película
 - produção em áudio
 - gravação em áudio
 - edição em áudio
 - outras – especifique: _____
-

Em caso afirmativo, marque as alternativas abaixo:

- a produção é realizada por profissionais do museu
- a produção é realizada em parceria com outras instituições
- a gravação é realizada por profissionais do museu
- a gravação é realizada em parceria com outras instituições
- a edição é realizada por profissionais do museu
- a edição é realizada em parceria com outras instituições

O Museu possui equipamentos para produção, gravação e edição audiovisual?

- possui somente equipamentos de gravação em vídeo
- possui somente equipamentos de edição de vídeo
- possui equipamentos de gravação e edição de vídeo
- possui estúdio de gravação de áudio
- possui estúdio de edição de áudio
- não possui equipamentos

A PESQUISA

O Museu realiza ações de pesquisa:

- para fundamentar as ações de documentação dos seus acervos
- para fundamentar as ações de comunicação dos seus acervos
- para publicações
- não realiza pesquisas

A COMUNICAÇÃO

O Museu interage com a comunidade? De que forma? O que falta para o Museu aperfeiçoar o processo de interação e de comunicação?

O Museu possui um Projeto Pedagógico? Sim Não

O Museu realiza projetos com a Rede de Ensino? Sim Não

Marque os tipos de atividades realizadas no museu com os professores e alunos:

- Visita guiada a todas as salas de exposição
- Visita de estudo com tema relacionado ao conteúdo da disciplina
- Eventos em datas comemorativas
- Projetos com ações nos museus e na escola
- Projetos com ações nos museus
- Outros

O Museu possui setor de ação educativa?

- Sim Não

Existe(m) parceria(s) com outras instituições para a realização das atividades educativas do museu?

- Sim Não

O Museu desenvolve ações sistemáticas com a comunidade:

- Oficinas Palestras Debates Seminários
- Projeção de filmes Mostras Cursos Eventos Culturais
- Audições Grupos de Estudos Estágios
- Projetos com Voluntários Projetos Envolvendo a Comunidade
- Outros – especifique: _____

As ações com as escolas e com a comunidade são avaliadas?

- Sim Não

O Museu possui Comissão de Acervo?

() Sim () Não

Em caso afirmativo, qual é a periodicidade das reuniões da Comissão:

() Mensal () Bimensal () Semestral () Anual

() Outros – especifique: _____

O Museu possui exposição de longa duração?

() Sim () Não

Em caso afirmativo na pergunta anterior, informe desde quando a exposição está montada, e se ocorrem ações periódicas de revitalização da exposição (atualização de informações, de painéis, de suportes, dentre outros).

Em caso negativo, descreva os principais motivos para não existência de exposição de longa duração?

O Museu realiza exposições de curta duração?

() Sim () Não

Em caso afirmativo, com que periodicidade as exposições são realizadas?

Em caso negativo, por que o Museu não realiza exposições de curta duração?

O Museu possui exposições itinerantes?

() Sim () Não

O Museu possui biblioteca?

() Sim () Não

O Museu possui publicações? Em caso afirmativo, indique o(s) período(s) que as publicações foram feitas.

Catálogos dos Acervos

Ano(s) de Publicação: _____

Guias

Ano(s) de Publicação: _____

Folder

Ano(s) de Publicação: _____

Cartazes

Ano(s) de Publicação: _____

Postais

Ano(s) de Publicação: _____

Catálogo de exposições de curta duração

Ano(s) de Publicação: _____

Anais

Ano(s) de Publicação: _____

Revista

Ano(s) de Publicação: _____

Boletim Impresso

Ano(s) de Publicação: _____

Jornal Eletrônico

Ano(s) de Publicação: _____

Material Didático

Ano(s) de Publicação: _____

Outros – especifique:

O Museu realiza projetos museológicos para captação de recursos?

Sim Não

Em caso negativo, por que não realiza?

Em caso afirmativo, cite os três últimos projetos realizados ou em andamento, o período de realização e a forma de financiamento:

Projeto 1: (nome do projeto) _____

Período de realização: _____

Forma de financiamento do projeto:

() edital de patrocínio () patrocínio direto

() outros – especifique: _____

Projeto 2: (nome do projeto) _____

Período de realização: _____

Forma de financiamento do projeto:

() edital de patrocínio () patrocínio direto

() outros – especifique: _____

Projeto 3: (nome do projeto) _____

Período de realização: _____

Forma de financiamento do projeto:

() edital de patrocínio () patrocínio direto

() outros – especifique: _____

Caso queira fazer comentários ou observações sobre o museu e/ou sobre o conteúdo do questionário, por favor, utilize o espaço abaixo.

DADOS PESSOAIS DO RESPONSÁVEL PELO PREENCHIMENTO

Nome: _____

Local de Nascimento: _____

Formação: _____

Cargo que ocupa no Museu: _____

Data do preenchimento: ____ / _____ / _____

Há quanto tempo está envolvido(a) com a área da museologia? _____

Desde quando trabalha no Museu da Imagem e do Som? _____

Desde quando conhece o Museu? Como tomou conhecimento da existência do Museu? _____

Apêndice III.

Roteiros das Entrevistas

ROTEIRO PARA ENTREVISTA: MAGALY CABRAL, MUSEÓLOGA, ATUAL DIRETORA DO MUSEU DA REPÚBLICA, EX-SUPERINTENDENTE DE MUSEUS DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO NO PERÍODO 1987-1990.

Entrevistadora: Tânia Mendonça

Data: 9 de fevereiro de 2010

Local: Museu da República, Centro - Rio de Janeiro.

DADOS PESSOAIS

Nome completo:

Data e Local de Nascimento:

Formação:

1. Estou realizando um processo de investigação sobre o MIS Rio de Janeiro, que é um dos estudos de caso da minha tese de doutoramento. Você poderia me sugerir fontes de consulta, me indicar pessoas que participaram da criação do museu para que eu possa entrevistá-las?

2. Qual o seu envolvimento com o Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro?

3. Você foi superintendente de museus do Estado no período que o MIS Rio de Janeiro passou por reformas e foi transferido para a sede da Lapa. Como foi adquirida a sede da Lapa?

4. Qual sua opinião sobre o projeto do Novo MIS no bairro de Copacabana?

**ROTEIRO PARA ENTREVISTA: ADOVALDO FERNANDES SAMPAIO,
SUPERINTENDENTE DE MEMÓRIA E PATRIMÔNIO DA SECRETARIA DE
ESTADO DA CULTURA, PERÍODO 1988-1997**

Entrevistadora: Tânia Mendonça

Data: 13 de abril de 2012

Local: Residência do escritor Adovaldo Fernandes Sampaio, Centro – Goiânia.

DADOS PESSOAIS

Nome completo

Data e Local de Nascimento

Formação

1. Como surgiu a ideia de criação do Museu da Imagem e do Som de Goiás?
2. O ex-secretário de cultura Kleber Adorno afirmou que a ideia de criação do Museu da Imagem e do Som antecedeu a posse do governo Santillo, e que foi discutida com a classe museológica do Estado. O senhor participou dessas discussões?
3. Como foi a ação do Estado no sentido de formação e capacitação para os profissionais dos museus que foram criados?
4. E com relação ao espaço físico, porque o Centro Cultural Gustav Ritter em Campinas? Por que se pensou nesse museu lá?
5. E sobre o Sistema Estadual de Museus, ele foi criado nesse período?
6. Como o senhor analisa as ações de democratização do governo Santillo, dentre elas, a criação da política estadual de cultura? Em sua opinião, o que acha que necessitaria ser feito para que as ações de preservação do patrimônio não fossem interrompidas com as mudanças de governo? Qual é o papel do Estado nesse aspecto?
7. Adovaldo, eu queria que o senhor falasse sobre a missão do museu e os projetos idealizados no período de sua criação.

8. E qual o contexto político do Estado no momento da formação do museu? O senhor considera que o projeto de criação do MIS Goiás se inseria no processo de interiorização da cultura vivenciado naquele momento? Fale mais sobre isso.

9. Qual foi o papel do Museu Antropológico na criação dos museus estaduais goianos? O ex-secretário de cultura falou da contribuição da museóloga Edna Taveira nesse processo. Fale sobre o assunto.

10. Qual era o relacionamento dos gestores goianos com os representantes do Sistema Nacional de Museus?

11. O senhor deseja contribuir com mais alguma informação sobre o Museu da Imagem e do Som?

ROTEIRO PARA ENTREVISTA: EDNA LUÍSA DE MELO TAVEIRA, MUSEÓLOGA, COORDENADORA DO SISTEMA ESTADUAL DE MUSEUS DE GOIÁS À ÉPOCA DA CRIAÇÃO DO MIS DE GOIÁS.

Entrevistadora: Tânia Mendonça

Data: 06 de outubro de 2011

Local: Residência da Professora Edna, Setor Marista – Goiânia.

DADOS PESSOAIS

Nome completo

Data e Local de Nascimento

Formação

1. Professora, qual o papel que a senhora desempenhava no setor museológico de Goiás no momento da criação do Museu da Imagem e do Som de Goiás?
2. Como é que foi criado o Sistema de Museus em Goiás e qual a data de criação?
3. Houve uma articulação com o Ministério para que o Sistema fosse criado em Goiás?
4. E qual era a participação de Goiás no Sistema Nacional de Museus? De que forma o Sistema Nacional contribuiu para o crescimento das ações museológicas do Estado?
5. Goiás teve algum projeto financiado com recursos do Sistema Nacional de Museus naquele período?
6. O ex-secretário de cultura de Goiás Kleber Adorno relatou na sua entrevista, que a discussão para a criação de uma política de museus teve início na campanha do ex-governador Santillo. A senhora participou dessas discussões? Fale sobre aquele momento.
7. Como surgiu a ideia do Museu da Imagem e do Som em Goiás?
8. A criação do MIS e dos outros museus do Estado teve influência do Sistema?
Como a senhora analisa as ações do governo Henrique Santillo com relação à política cultura e as questões da preservação do patrimônio histórico do Estado?

9. A senhora pode fazer uma análise da trajetória da política museológica no Estado?

10. Em sua opinião, o que precisa ser feito para que os museus não sofram com a descontinuidade das políticas de governo? Qual o papel do IBRAM nesse processo?

**ROTEIRO PARA ENTREVISTA: KLEBER BRANQUINHO ADORNO,
SECRETÁRIO DE CULTURA DO ESTADO DE GOIÁS À ÉPOCA DA CRIAÇÃO
DO MIS GOIÁS**

Entrevistadora: Tânia Mendonça

Data: 12 de abril de 2011

Local: Gabinete do Secretário Municipal de Cultura – Setor Sul Goiânia

DADOS PESSOAIS

Nome completo

Data e Local de Nascimento

Formação

1. Como foi articulada a política pública para a área da cultura no governo Santillo?
2. Como surgiu a ideia do Museu da Imagem e do Som de Goiás e que medidas foram tomadas para a sua criação? Como foi a repercussão na época?
3. Contextualizando Goiás no cenário nacional, qual era o relacionamento do governo de Goiás com os setores da cultura do governo federal?
4. Com relação aos recursos, os quatro museus criados no governo Santillo tiveram investimentos federal, ou somente investimento do governo do Estado.
5. Com relação à formação e capacitação, como foi formado o quadro técnico para trabalhar nos museus?
6. E essa política de criação de museus ela não ficou centralizada somente em Goiânia. Vocês tinham uma proposta também para os outros municípios do Estado?
7. Como foi criado o Sistema Estadual de Museus em Goiás?
8. O que você considera que falta para avançar nessa área museológica em Goiás?

Tânia Mara Quinta Aguiar de Mendonça.

Museus da Imagem e do Som: O desafio do processo de musealização dos acervos audiovisuais no Brasil.

9. O MIS nasceu com qual missão? Do ponto de vista político o que se pensava para o Museu da Imagem e do Som?

10. Em sua opinião, o que falta para que o Museu da Imagem e do Som tenha uma interação maior com a comunidade?

11. Você deseja contribuir com mais alguma outra informação sobre esse assunto?

ROTEIRO PARA ENTREVISTA: LUÍZ ANTÔNIO DE ALMEIDA, RESPONSÁVEL PELA SALA DE PESQUISA DO MIS RIO DE JANEIRO – SEDE DA LAPA E MARILZA SIMÃO RIÇA, RESPONSÁVEL PELA DIVISÃO DE PATRIMÔNIO E DOCUMENTAÇÃO DO MIS RIO DE JANEIRO

Entrevistadora: Tânia Mendonça

Data: 07 de julho de 2011

Local: Sala de Pesquisa do MIS Rio de Janeiro – Sede da Lapa – Rio de Janeiro.

Luiz Antônio,

DADOS PESSOAIS

Nome completo

Data e Local de Nascimento

Formação

1. Como você analisa a participação da comunidade nos primeiros anos de criação do MIS Rio de Janeiro?
2. O que você acha que é preciso ser feito para que as pessoas, além dos pesquisadores que aqui frequentam, tenham acesso às gravações dos depoimentos do programa Depoimentos para Posteridade, ao acervo de músicas, dentre outras coleções importantes que estão sob a guarda do museu?
3. Quando começou a funcionar o setor de atendimento da sede da Lapa? Como é feito o atendimento?
4. Você é pesquisador. Fale um pouco de sua experiência. De sua convivência com Almirante.
3. O que você pensa sobre o projeto do Novo MIS?

Marilza,

DADOS PESSOAIS

Nome completo

Data e Local de Nascimento

Formação

1. Sobre o programa Depoimentos para Posteridade: como são produzidos os programas? Há um roteiro predefinido? Começaram a ser gravados em áudio. A partir de quando passaram a ser gravados em áudio e vídeo? . Essas gravações são editadas?
2. Sobre o projeto Muro da Fama: em que período ele foi realizado?
3. E os conselhos, fale sobre eles, como funcionavam, quais eram os mais atuantes, a repercussão deles no meio cultural da cidade.
4. Como é o critério de recebimento de doações de discos, fitas e outros itens para o museu? Quem analisa? Como é? É uma comissão? Vocês fazem ações de descarte?
5. Como é o processo de catalogação e digitalização do acervo fonográfico?

Luis Antônio e Marilza

1. Como foi adquirido o acervo da Rádio Nacional? Antes de ser preservada no museu, a coleção iria ser jogada no lixo. Falem sobre a história dessa coleção?
2. Além do programa Depoimentos para Posteridade, o MIS tem outros projetos de produção de acervos?
3. O museu realiza algum projeto de preservação de exemplares de músicas de compositores e intérpretes dessa década, por exemplo, 'hip hop', 'rap', 'funk', forró?
4. Como vocês analisam o projeto do Novo MIS?

ROTEIRO PARA ENTREVISTA: MARIA EUGÊNIA STEIN, DIRETORA DO MUSEU DA IMAGEM E DO SOM DO RIO DE JANEIRO NO PERÍODO, 1991-1994.

Entrevistadora: Tânia Mendonça

Data: 16 de fevereiro de 2011

Local: Escritório da entrevistada, Praça Floriano, 55, sala 506, centro – Rio de Janeiro

DADOS PESSOAIS

Nome completo

Data e Local de Nascimento

Formação

1. Como conheceu o MIS Rio de Janeiro? Qual foi o seu período de gestão no museu?
2. Em sua opinião, o que falta para que o MIS retome o período de efervescência das décadas de 1960/1970? O que mudou? Quais as causas da mudança?
3. Você considera que o museu hoje cumpre seu papel de interação com a comunidade?
4. No governo Moreira Franco, você coordenou o processo de transformação do museu em fundação. No que consistiu essa mudança? O que melhorou?
5. Fale sobre a campanha MIS por um Triz em defesa da permanência da sede do museu na praça XV?
6. Como foi o processo de reforma e ampliação do museu realizado na sua gestão?
7. Como foi o processo de escolha da sede do MIS na Lapa? Por que a decisão de duas sedes?
8. Você tem acompanhado o projeto de construção do Novo MIS? Qual a sua análise sobre o projeto?

**ROTEIRO PARA ENTREVISTA: MARIA THEREZA KAHL FONSECA,
GERENTE DE ACERVOS DO MIS RIO DE JANEIRO**

Entrevistadores: Tânia Mendonça e Paulo César Mendonça

Data: 11 de fevereiro de 2011

Local: Sala da Gerência de Acervos do MIS Rio – Sede da Lapa – Rio de Janeiro

DADOS PESSOAIS

Nome completo

Data e Local de Nascimento

Formação

1. Fale sobre sua experiência profissional e sua relação com o MIS Rio de Janeiro.
2. Como se processa a musealização dos acervos do MIS Rio de Janeiro?
3. Como está sendo realizado o projeto de digitalização e informatização dos acervos?
4. Como é feita a organização dos acervos? Por suporte? E o tratamento de higienização?
5. O MIS tem quadro de pessoal capacitado?
6. Fale sobre as fontes de recursos e as formas de captação.
7. Como é feito o atendimento ao público nas duas sedes do museu?
8. Como é a relação do museu com a comunidade?
9. E sobre o projeto do Novo MIS em Copacabana. Fale sobre ele.
10. Os acervos vão para a nova sede?
11. Como você analisa o programa Depoimentos para Posteridade? O papel dele no passado e no presente.

12. E o papel dos conselhos na formação do MIS Rio?

13. Como é a atuação da associação de amigos do museu? Qual o papel dela na realização de projetos e de outras ações?

14. Quais os critérios para o recebimento de doações e constituição dos acervos? Quais os problemas enfrentados quanto à política de doações?

ROTEIRO VISITA TÉCNICA AO MIS RIO DE JANEIRO

DEPOIMENTOS: ELIANE ANTUNES, RESPONSÁVEL PELO SETOR DE DOCUMENTAÇÃO – SEDE DA LAPA E MARILZA SIMÃO RIÇA, RESPONSÁVEL PELA DIVISÃO DE PATRIMÔNIO E DOCUMENTAÇÃO

Entrevistadores: Tânia Mendonça e Paulo César Mendonça

Data: 06 de julho de 2011

Local: MIS Rio de Janeiro – Sede da Lapa

Eliane Antunes:

1. Eliane, descreva a ação de catalogação informatizada que está sendo realizada.
2. E o processo de digitalização?
3. Qual o procedimento adotado com as coleções que chegam ao museu por doação?
4. Fale sobre a coleção Almirante. Como foi o processo de digitalização e de informatização e em que situação se encontra?
5. Como estão acondicionados os acervos? Em que tipo de invólucros e mobiliário?
6. Como é o processo de higienização? É sistemático?
7. O museu tem laboratório de higienização?
8. Os acervos são monitorados com equipamentos de controle de temperatura e umidade?
9. Como esses acervos são disponibilizados para consulta?
10. Como você analisa o projeto do Novo MIS?

Marilza:

1. Sobre o programa Depoimentos para Posteridade. Como era o processo de gravação, havia metodologia, havia roteiro? Como o programa foi se aperfeiçoando no decorrer de sua história?
2. Como é feito o processo de catalogação e digitalização das fitas sonoras das gravações do programa Depoimentos para Posteridade? Qual o percentual do acervo que já está digitalizado?
3. Em quais formatos as gravações estão armazenadas? O museu tem aparelhos para a reprodução das fitas originais?
4. Como essas gravações são disponibilizadas para consulta?
5. Há projetos para publicação desse material?
6. No que consiste o projeto Memória MIS 30 Anos?
7. Sobre a relação-comunidade. Com todo esse acervo precioso você acha que o museu cumpre a missão dele? E se ele não cumpre, por quê?
8. E sobre a comunicação interna. A questão das duas sedes, Praça XV e Lapa, dificulta a relação entre os técnicos do museu? Existe alguma ação nesse sentido?
9. Sobre o envolvimento da comunidade no processo de criação do museu. Fale sobre a atuação dos conselhos e a efervescência dos anos 1960/1970.

ROTEIRO PARA ENTREVISTA: ROSA MARIA BARBOZA DE ARAÚJO, PRESIDENTE DO MIS RIO DE JANEIRO

Entrevistadora: Tânia Mendonça

Data: 10 de outubro de 2011

Local: Sala da presidência do MIS Rio de Janeiro – Sede da Lapa

DADOS PESSOAIS

Nome completo

Data e Local de Nascimento

Formação

1. Quais os projetos idealizados para o Museu da Imagem e do Som em sua gestão, e quais estão em andamento?
2. Sobre o programa Depoimentos para Posteridade: são depoimentos importantíssimos para a história do Rio de Janeiro e do Brasil. De que forma você acha que eles poderiam ser mais bem compartilhados com a comunidade?
3. Esses depoimentos são transcritos? O museu transforma esse conteúdo em publicações?
4. No que consiste o projeto do Novo MIS?
4. Sobre a questão da preservação dos acervos: onde ficarão as reservas técnicas, elas serão transferidas para o Novo MIS?
5. Como será a ação de comunicação no Novo MIS?
6. Como é constituído o museu? Existe projeto de transformá-lo em uma organização social?

**ROTEIRO PARA ENTREVISTA: SÉRGIO CABRAL SANTOS, MEMBRO
FUNDADOR DO CONSELHO DE MÚSICA POPULAR DO MIS RIO DE
JANEIRO**

Entrevistadora: Tânia Mendonça

Data: 17 de fevereiro de 2011

Local: Residência de Sérgio Cabral, Bairro de Copacabana – Rio de Janeiro

DADOS PESSOAIS

Nome completo

Data e Local de Nascimento

Formação

1. Qual o seu envolvimento com o Museu da Imagem e do Som?
2. Fale sobre a criação dos conselhos e a sua atuação como membro fundador do Conselho de Música Popular Brasileira.
3. Qual era o papel dos conselhos?
4. O museu promovia cursos sobre música popular e você era um dos ministrantes. Fale um pouco sobre esses cursos.
5. Quantos membros tinha o conselho? Você podia citar os nomes de alguns conselheiros?
6. Por que os conselhos foram desativados e em que período?
7. Fale sobre sua participação no programa Depoimentos para Posteridade.
8. Você considera que esses depoimentos poderiam ser disponibilizados com mais eficácia para a comunidade. O que poderia ser feito nesse sentido?
9. Você tem conhecimento sobre o projeto do Novo MIS? Caso tenha, como analisa o projeto e que contribuições o novo espaço poderá trazer para a cidade.

Tânia Mara Quinta Aguiar de Mendonça.

Museus da Imagem e do Som: O desafio do processo de musealização dos acervos audiovisuais no Brasil.

10. Você doou seu arquivo pessoal para o MIS Rio de Janeiro. Em que data e em que consiste o arquivo?

Apêndice IV.
Quadros resultantes da apuração dos questionários aplicados

Quadro 1: Museus identificados pela pesquisa.

Fonte: Pesquisa empírica e documental da autora.

Tipo	Valor absoluto	%
Total de museus	2.980	100,00%
Museus com imagem e som na tipologia do acervo	797	26,74%
Museus enquadrados como MISEs nesta pesquisa	44	1,48%

Quadro 2: Os MISEs quanto ao questionário enviado.

Fonte: Pesquisa da Autora.

Postura	Valor absoluto	%
Responderam	13	29,55%
Não responderam mas justificaram	4	9,09%
Não responderam	27	61,36%
Universo	44	100,00%

Quadro 3: Quantitativo das instituições consideradas objeto de estudo por década de criação.

Fonte: Pesquisa da Autora

Década de criação	Valor absoluto	%
Década de 1960	2	4,55%
Década de 1970	7	15,91%
Década de 1980	7	15,91%
Década de 1990	14	31,82%
Década de 2000	14	31,82%
Universo	44	100,00%

Quadro 4: As instituições consideradas objeto de estudo por região geográfica.

Fonte: Pesquisa da Autora.

Região	Valor absoluto	%
Centro-Oeste	3	6,82%
Nordeste	9	20,45%
Norte	4	9,09%
Sudeste	22	50,00%
Sul	6	13,64%
Total	44	100,00%

Quadro 5: Número de museus cadastrados por região geográfica.

Fonte: Pesquisa empírica e documental da autora.

Região geográfica	Valor absoluto	%
Centro-Oeste	222	7,45%
Nordeste	614	20,60%
Norte	149	5,00%
Sudeste	1.157	38,83%
Sul	838	28,12%
Total	2.980	100,00%

Quadro 6: Número de museus na Região Sudeste.

Fonte: Fonte: Pesquisa empírica e documental da autora.

Tipologia	Valor absoluto	%
Não contendo no acervo a tipologia imagem e som	848	73,29%
Contendo no acervo a tipologia imagem e som	287	24,81%
Enquadrado como MIS neste trabalho	22	1,90%
Total	1.157	100,00%

Quadro 7: Número de museus na Região Sul.

Fonte: Pesquisa empírica e documental da autora.

Tipologia	Valor absoluto	%
Não contendo no acervo a tipologia imagem e som	601	70,88%
Contendo no acervo a tipologia imagem e som	231	28,40%
Enquadrados como MISes neste trabalho	6	0,72%
Total	838	100,00%

Quadro 8: Número de museus na Região Nordeste.

Fonte: Pesquisa empírica e documental da autora.

Tipologia	Valor absoluto	%
Não contendo no acervo a tipologia imagem e som	457	73,45%
Contendo no acervo a tipologia 'imagem e som'	154	25,08%
Enquadrados como MISes neste trabalho	9	1,47%
Total	620	100,00%

Quadro 9: Número de museus na Região Centro-Oeste.

Fonte: Pesquisa empírica e documental da autora.

Tipologia	Valor absoluto	%
Não contendo no acervo a tipologia imagem e som	171	77,03%
Contendo no acervo a tipologia imagem e som	48	21,62%
Enquadrados como MISes neste trabalho	3	1,35%
Total	222	100,00%

Quadro 10: Número de museus na Região Norte.

Fonte: Pesquisa empírica e documental da autora.

Tipologia	Valor absoluto	%
Não contendo no acervo a tipologia imagem e som	117	78,52%
Contendo no acervo a tipologia imagem e som	28	18,79%
Enquadrados como MISes neste trabalho	4	2,68%
Total	149	100,00%

Quadro 11: Personalidade jurídica dos MISes.

Fonte: Pesquisa da Autora.

Personalidade jurídica	Valor absoluto	%
Pública estadual	11	25,00%
Pública municipal	27	61,36%
Público-privada	3	6,82%
Privada	3	6,82%
Total	44	100,00%

Quadro 12: MISes que possuem em seus quadros de funcionários museólogo ou especialista.

Fonte: Pesquisa da Autora

Possui em seu quadro de funcionários museólogo ou especialista em museologia	Valor absoluto	%
Sim	3	23,08%
Não	10	76,92%
Total	13	100,00%

Quadro 13: Os MISes quanto à produção de acervos. Respostas múltiplas.

Fonte: Pesquisa da Autora.

Tipo de produção	Valor absoluto	%
Gravação e edição em vídeo	5	38,46%
Gravação em vídeo	5	38,46%
Gravação e edição em áudio	3	23,08%
Gravação em áudio	3	23,08%
Não produz	1	7,69%
Total	13	100,00%

Quadro 14: Os MISes quanto às formas de produção de acervos. Respostas múltiplas.

Fonte: Pesquisa da Autora.

Forma de execução	Valor absoluto	%
Gravação por profissionais do museu	8	66,67%
Gravação em parceria com outras instituições	3	25,00%
Edição por profissionais do museu	3	25,00%
Edição em parceria com outras instituições	4	33,33%
Total	13	100,00%

Quadro 15: Categorias dos acervos existentes nos MISes. Respostas múltiplas.

Fonte: Pesquisa da Autora

Categoria do Acervo	Valor absoluto	%
Bibliográfico	2	15,38%
Cinematográfico	8	61,54%
Fonográfico	11	84,62%
Fotográfico	10	76,92%
Iconográfico	5	38,46%
Textual	7	53,85%
Tridimensional	7	53,85%
Videográfico	11	84,62%
Total	13	100,00%

Quadro 16: Os MISes e as ações de higienização.

Fonte: Pesquisa da Autora.

Realiza higienização	Valor absoluto	%
Sim	10	76,92%
Não	3	23,08%
Total	13	100,00%

Quadro 17: Os MISes e a periodicidade das ações de higienização.

Fonte: Pesquisa da Autora

Periodicidade	Valor absoluto	%
Sistematicamente em todas as coleções	2	20,00%
Sistematicamente em algumas coleções	2	20,00%
Eventualmente em algumas coleções	6	60,00%
Universo	10	100,00%

Quadro 18: Os MISes quanto ao acondicionamento e guarda dos acervos.

Fonte: Pesquisa da Aautora.

Condições de acondicionamento	Valor absoluto	%
Reservas técnicas climatizadas	6	46,15%
Armários tecnicamente adequados	5	38,46%
Invólucros/embalagens adequados	5	38,46%
Ambiente protegido com filtros de luz	2	15,38%
Ambiente monitorado com higrômetro	1	7,69%
Ambiente monitorado com termohigrógrafo	1	7,69%
Ambiente com umidificador	2	15,38%
Ambiente com sistema de segurança contra furto e roubo	2	15,38%
Ambiente com sistema de combate a incêndio	3	23,08%
Pequena sala em estantes	2	15,38%
Não há ambiente adequado / não respondeu	3	23,08%

Quadro 19: Os MISes quanto às ações de comunicação. Respostas múltiplas. Fonte: Pesquisa da Autora.

Ações	Valor absoluto	%
Oficina	6	46,15%
Palestra	8	61,54%
Debate	1	7,69%
Seminário	3	23,08%
Projeção de filmes	9	69,23%
Mostra	7	53,85%
Curso	5	38,46%
Audição	3	23,08%
Projeto com rede de ensino	7	53,85%
Estágio	5	38,46%
Projeto com voluntário	1	7,69%
Exposição de longa duração	4	30,77%
Exposição temporária	9	69,23%
Publicação	9	69,23%
Comissão de acervo	2	15,38%
Associação de Amigos	6	46,15%
Presença na internet	12	92,31%
Gravação de depoimentos aberto à comunidade	10	76,92%
Não desenvolve	2	15,38%

Quadro 20: Os MISes quanto à realização de projetos com a rede de ensino.

Fonte: Pesquisa da Autora.

Realiza projetos com rede de ensino	Valor absoluto	%
Sim	7	53,85%
Não	6	46,15%
Total	13	100,00%

Quadro 21: Os MISes que possuem projeto pedagógico.

Fonte: Pesquisa da Autora.

Possui projeto pedagógico	Valor absoluto	%
Sim	3	23,08%
Não	10	76,92%
Total	13	100,00%

Quadro 22: Os MISes quanto à ação educativa.

Fonte: Pesquisa da Autora.

Possui setor de ação educativa	Valor absoluto	%
Sim	6	46,15%
Não	7	53,85%
Total	13	100,00%

Quadro 23: Atividades declaradas pelos Mises que realizam projetos com a rede de ensino.

Fonte: Pesquisa da Autora.

Atividades	Valor absoluto	%
Visita guiada a todas as salas de exposição	6	85,71%
Visita de estudo com tema relacionado ao conteúdo da disciplina	4	57,14%
Eventos em datas comemorativas	4	57,14%
Projetos com ações nos museus e na escola	2	28,57%
Projetos com ações nos museus	2	28,57%
Não respondeu	1	14,29%
Universo	7	100,00%

Quadro 24: Os Mises quanto à Associação de Amigos.

Fonte: Pesquisa da Autora.

Mises que possuem Associação de Amigos	Valor absoluto	%
Sim	6	46,15%
Não	5	38,46%
Não respondeu	2	15,38%
Total	13	100,00%

Quadro 25: Os Mises quanto à Comissão de Acervos.

Fonte: Pesquisa da Autora.

Existência	Valor absoluto	%
Sim	2	15,38%
Não	11	84,62%
Total	13	100,00%

Apêndice V.
Goiandira do Couto

Vídeo-documentário Série Perfil Personalidades
produzido pelo MIS Goiás.

Tânia Mara Quinta Aguiar de Mendonça.

Museus da Imagem e do Som: O desafio do processo de musealização dos acervos audiovisuais no Brasil.



"GOIANDIRA DO COUTO" foi produzida pelo Museu da Imagem e do Som da Fundação Cultural Pedro Ludovico Teixeira e faz parte do Projeto História Oral. Para sua realização, o MIS contou com parcerias imprescindíveis: do maestro Wagner Fritosa dos Santos, da Banda da Polícia Militar da Cidade de Goiás, responsável pela execução da valsa Professora Goiandira; da TV Assembleia que cedeu equipamentos para a transcrição e cópias das fitas originais de gravação; e, especialmente, da Stylus Audio e Vídeo, que gentilmente cedeu mais de 30 horas de ilha de edição Betacam e colocou à disposição do MIS o talento e o profissionalismo do editor Sérgio Antônio, responsável pela finalização deste vídeo.

Equipe Técnica

*Título: GOIANDIRA DO COUTO
Duração: 19 minutos
Imagem: Eudaldo Guimarães
Assistente: Rui Ney Almeida
Trilha Sonora: Reginaldo Sudell
Pré-edição: William Spalla
Arte Gráfica: Josemar Calfeff
Finalização: Sérgio Antônio
Roteiro e Direção: Tânia Mendonça
Pós-produção: Stylus Audio e Vídeo
Produção e Realização: MUSEU DA IMAGEM E DO SOM
Diretoria de Patrimônio Histórico e Artístico
Fundação Cultural Pedro Ludovico Teixeira*


Goiandira do Couto



FUNDAÇÃO CULTURAL
PEDRO LUDOVICO TEIXEIRA
DIRETORIA DE PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO
O MUSEU DA IMAGEM E DO SOM
apresenta


Goiandira do Couto

VHS

Apêndice VI
A Preservação e Disponibilização do Acervo Fonográfico do
MIS Goiás.

Vídeo-documentário sobre as etapas do projeto de higienização, acondicionamento e guarda do Acervo Fonográfico do MIS Goiás.

Título: A Preservação e Disponibilização do Acervo Fonográfico do Museu da Imagem e do Som de Goiás

Duração: 10 minutos

Agosto de 2007

A Preservação e Disponibilização do Acervo Fonográfico do Museu da Imagem e do Som de Goiás

Museu da Imagem e do Som de Goiás
Acervo Fonográfico
Centro de Preservação da Memória Fonográfica do Estado

A Preservação e Disponibilização do Acervo Fonográfico do MIS-GO

Instituição
MUSEU DA IMAGEM E DO SOM DE GOIÁS
MUSEU DA IMAGEM E DO SOM DE GOIÁS
SECRETARIA DE CULTURA DO ESTADO DE GOIÁS
SECRETARIA GOIÁS DE CULTURA
FUNDO CULTURAL TRAIANA

Patrocínio
PETROBRAS
MINISTÉRIO DA CULTURA
GOV. FEDERAL



Tânia Mara Quinta Aguiar de Mendonça.
Museus da Imagem e do Som: O desafio do processo de musealização dos acervos audiovisuais no Brasil.

ANEXOS

Anexo I
Transcrição do discurso do governador Carlos Lacerda na
inauguração do MIS Rio de Janeiro.

Anexo I: Transcrição do discurso de inauguração do Museu da Imagem e do Som, proferido pelo governador do Estado da Guanabara Carlos Lacerda

Local: Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro (MIS Rio de Janeiro)

Data: 03/09/65

Fonte: Setor de Fitas de Áudio da Fundação MIS

Senhores secretários de Estado e servidores do Banco do Estado, autoridades, minhas senhoras, meus senhores. Quando assumi o governo, li nos jornais que um senhor chamado Maurício Quádrio tinha uma coleção de gravações, algumas delas inéditas, e quase todas, mais ou menos desconhecidas do público, que abrangiam vozes de Rui Barbosa à voz de Rio Branco e muitas outras gravações de momentos, fatos e atos culminantes da vida nacional. Depois, conhecia de longa data a extraordinária obra empreendida por Henrique Foréis, o nosso grande e querido Almirante, a maior patente do rádio, ao longo de uma vida de dedicação ao folclore e a música popular do Brasil, obra que por si só basta para torná-lo credor da gratidão do Estado da Guanabara e da Nação. Depois soube que numa modesta casinha de Jacarepaguá, prestes a ser desocupada, graças a esta extraordinária capacidade de investigação, pelo seu muito amor à cidade do Rio de Janeiro do Dr. Gilberto de Castro Ferreira, vivia a viúva do fotógrafo Malta, que foi um pioneiro e um expoente da classe dos fotógrafos profissionais da Guanabara, pois acompanhou com sua lente de fotógrafo, os começos da grande transformação por que passou a velha cidade das vielas e dos becos, nas extraordinárias mãos de Pereira Passos, nos começos desse século. Cerca de doze ou quinze mil fotografias documentavam e assinalavam essa transformação e estavam ameaçadas de destruição pelo tempo e por uma espécie de fatalística condenação ao abandono, não fosse a dedicação da viúva e dos filhos desse modesto e antigo fotógrafo do Estado do Distrito Federal, que dedicou a sua vida a registrar na retina fotográfica, as imagens de um Rio que crescia sob seus olhos deslumbrados. Depois as estereotípias e as fotografias de Guilherme Santos, alguns milhares de fotografias, assinalando uma outra fase do Rio, o Rio da 1ª Guerra Mundial, o Rio depois de vencida a febre amarela, o Rio de Antônio Prado Júnior e de Pedro Ernesto, o Rio metrópole moderna, a partir do 1º Centenário da Independência do Brasil.

Depois, em Lisboa, na companhia desse admirável amigo da Guanabara e valoroso servidor do Estado, que se revelou o presidente do Banco do Estado da Guanabara, meu caro companheiro Antônio Carlos de Almeida Braga, pudemos adquirir, graças à prosperidade do

Banco, devido à confiança da população em seu Banco, mais de mil gravuras do Brasil Antigo e especialmente da Guanabara, que se encontravam nas mãos de um antiquário lisboeta. Depois, a Discoteca de Música Popular Brasileira, antigas gravações da velha Casa Edison, pioneira deste assunto no Brasil, pacientemente colecionadas e classificadas por Lúcio Rangel.

Esse foi o começo do acervo desse estranho, surpreendente, quase diria prodigioso museu que hoje aqui começa, o Museu da Imagem e do Som. Instalado pela cooperação da Secretaria de Segurança e do Banco do Estado da Guanabara, na antiga Delegacia de Estrangeiros, que ocupava a título precário nos últimos trinta ou quarenta anos um pequeno pavilhão da Exposição do Centenário, irmão dos nossos vizinhos do Ministério da Agricultura, que também tiveram de se alojar noutro pavilhão provisório, e assim está desde 1922.

Graças ao trabalho do jovem arquiteto da Secretaria de Segurança, cuja dedicação resume e simboliza a de quantos operários e técnicos aqui procederam rapidamente a essa extraordinária transformação, o arquiteto Isnar Carvalho Santos, pudemos afinal organizar este museu que hoje abre suas portas ao público, tendo a frente aquele mesmo Maurício Quádrio, do qual soube nos primeiros dias de governo que havia se decidido doar, a quem quisesse no estado aproveitá-la, a sua extraordinária coleção de gravações. Tendo depois do Dr. Roberto de Castro Ferreira, que continua a prestar a este museu e a cidade assinalados serviços, este não menos valoroso antigo Secretário de Obras, hoje de Turismo, Dr. Enaldo Cravo Peixoto, e tendo aqui na companhia do já citado, desse extraordinário Almirante, também um português, que não podia deixar de estar, presente no museu que assinala a evolução da cidade que os portugueses e índios fundaram.. O arquiteto José Cortez, autor do projeto do Instituto de Educação, na Rua Mariz e Barros, convidado pelo Banco do Estado, para vir ver renascida a cidade que ele ajudou, por assim dizer, a formar e aqui se encontra conosco par anos trazer o testemunho das pesquisas que nesse momento se procedem em Portugal, sob os auspícios do Banco do Estado, para fazer nos Arquivos Ultramarinos, o tombamento e a reprodução, graças a gentileza das autoridades portuguesas, de todos os documentos interessando à história e a formação da Cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro.

Um Conselho de Curadores presidirá o destino desse museu, e entre eles, no Rio e fora do Rio, D. Pedro de Orleans e Bragança, o Dr. Leoberto de Castro Ferreira, o embaixador Assis Chateaubriand, o escritor José Condé, o Dr. Raimundo de Castro Maya, o Dr. Alberto (....),

Dr. Marcos Carneiro de Mendonça, que é ele próprio, um marco da evolução da cidade, pois passou de grande craque de futebol do Fluminense à historiador do Brasil e da cidade. De fora do Rio, como curadores correspondentes, logo o extraordinário folclorista do Rio Grande do Norte, Luís da Câmara Cascudo, e em São Paulo, o Dr. Júlio Mesquita Filho. Assim começa esse museu.

A mostra que hoje se abre é, por assim dizer, uma pré-estréia das coleções que periodicamente serão exibidas. Não se trata apenas de uma casa para satisfazer a curiosidade pública, que é bem-vinda sempre nesta casa, mas trata-se dentro do mais rigoroso e moderno critério da técnica chamada de museologia, de um centro de documentação, através do qual se há de procurar e encontrar nas raízes do Rio de Janeiro, os segredos e soluções do seu futuro. Aqui se verá projetada sob o passado, na sombra do esforço dos nossos antecessores, o que há de ser o Rio radioso com o passar dos tempos e o prosseguimento harmônico e conjugado de tais esforços de sucessivas gerações de trabalhadores.

Desde o esforço ilustre de Rio Branco ou de um valoroso Pereira Passos que aqui há de se encontrar, até o esforço anônimo, não menos calceteiro, do pedreiro, do marceneiro, do ferreiro, do vendedor ambulante, imortalizado nas gravuras de Debret quando o Rio alvorecia, e fixado nas fotografias de Marc Ferrez quando o século XX despontava. Aqui se encontrarão as documentações para os estudos e investigações, mas por igual, o deslumbramento dos olhos, a diversão para os ouvidos. Porque a cultura, a ciência, a técnica, a informação, de modo algum excluem a diversão e a mera contemplação estética dos fenômenos da vida, dos atos do trabalho humano, da história longa, por vezes penosa, e as vezes divertida, do duro esforço do homem para transformar e dominar a natureza.

Este museu visa documentar em som e imagem esse esforço do homem brasileiro, do homem carioca dos homens de todas as nações que para aqui vieram, convergentes, formar, ampliar, reformar, desenvolver, tornar viva, humana, colorida, variada, multiforme, infinitamente alegre, mas infinitamente sofrida, a gloriosa e valorosa cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro.

Ao entregar, pois, em nome do Banco do Estado da Guanabara, graças à confiança dos seus depositantes, aqui tão bem representados, graças ao valor dos seus funcionários, aqui também assistindo esta cerimônia, podemos, sob os auspícios, com o seu dinheiro, com o que deveria ser o lucro do Estado e dos seus acionistas, convertido em benefícios para a população e para os que honrarem com a sua visita e a sua atenção, um museu novo, quase único no gênero no mundo, em todo caso, o primeiro no Brasil nessa modalidade, para que o

Rio se contemple no passado a fim de se entender no presente, e se decifrar nos enigmas que se lhe oferecem para o seu futuro.

Gostaria de lembrar nesta cerimônia, a quantos se disponham a fazer doações para o museu, que a Lei do Imposto de Renda já permite descontar tais doações quando se destinam a entidades culturais como esta. Lembro aos que tenham documentação, fotografias, arquivos, papéis de qualquer gênero, interessando as finalidades do museu, gravações, desenhos, gravuras, correspondências, tudo aquilo que possa eventualmente interessar a este museu, poderão doá-la e até se tiver algum valor patrimonial, descontar essa doação no que tiverem de pagar ao Imposto de Renda.

Por último, cabe-me ainda acrescentar que este museu ficará aberto do meio dia às oito horas da noite, todos os dias, menos segundas feiras. Que uma modesta contribuição para sua manutenção e desenvolvimento será completada pela venda, a quem quiser comprá-la, de cartões reproduzindo documentos do museu, de discos que vão desde a voz do presidente Washington Luís à voz inesquecível de Carmem Miranda. Aqui se poderá formar um centro de documentação viva, de documentação atuante, que doravante deixe registrada a voz, o gesto, a figura, daqueles que de uma forma ou de outra contribuem para tornar intensa e viva a imagem do Rio de Janeiro, projetando-se no Brasil e no mundo.

Ao agradecer a presença de todos, ao agradecer o prestígio que nos traz as autoridades que aqui comparecem e o calor afetuoso, simpático e solidário do público que aqui ocorreu, eu me permito salientar sem demérito de nenhum dos que aqui vieram, a presença para nós inesperada e por isso ainda mais honrosa de Guiomar Novais, a extraordinária pianista do Brasil, para a qual eu peço a todos uma salva de palmas. Espero que antes de voltar aos Estados Unidos, onde ela habitualmente leva a toda a parte, uma outra imagem do Brasil, a dos seus dedos de artista, em pianos que soam como a musicalidade do povo brasileiro projetada no mundo, gostaria que em alguma hora vaga que possa ter, nos deixasse já um primeiro documento, para o Museu da Imagem e do Som, o som de Guiomar Novais ao piano, no ano do IV Centenário do Rio de Janeiro. Muito obrigada a todos e estão todos convidados a ver o museu. Hoje é grátis.

Anexo II
Tabela de Preços de Produtos e Serviços do MIS
Rio de Janeiro

Anexo II: Tabela de Preços de Produtos e Serviços do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro²³¹

Produtos e Serviços

REPRODUÇÃO DE ACERVO

Sabia que você pode comprar produtos MIS e ainda tirar cópias de documentos que fazem parte das coleções do Museu da Imagem e do Som? Não? Então verifique a tabela abaixo. Para mais informações clique em 'contato'.

Tabela de preços de serviços de reprodução do acervo da Fundação Museu da Imagem e do Som do RJ. (preços em R\$)

Acervo	Pessoa física para fins acadêmicos	Pessoa jurídica para fins culturais (publicações, CD-Rom, CD, DVD e filmes)	Pessoa jurídica para fins publicitários
Fotografias - Cópia a partir do original	30,00	60,00	200,00
Fotografias - Cópia digitalizada	20,00	40,00	100,00
Fitas de Áudio / CD (mínimo de 1 min.) (por minuto)	3,00	6,00	20,00
Vídeos e filmes (por minuto)	75,00	200,00	1.000,00
Recortes de jornais	1,00	2,00	5,00
Documentos Textuais	2,00	4,00	10,00
Selo fonográfico e capas de discos	10,00	20,00	40,00
Partituras manuscritas digitalizadas	1,00 por pg. excedente	10,00 por título / 2,00 por pg. excedente	50,00 por título / 5,00 por pg. Excedente
Partituras manuscritas editoradas	10,00 por título / 2,00 por pg. excedente	20,00 por título / 4,00 por pg. excedente	70,00 por título / 10,00 por pg. Excedente
Aluguel de Partituras + material para orquestra	Período mínimo de 30 dias: 50,00 por título / 5,00 por pg. Excedente		

[Principal](#) | [topo](#) | [O Museu](#) | [Acervo](#) | [Programação](#) | [Produtos e Serviços](#) | [Notícias](#) | [Links](#) | [Contato](#)

²³¹ Fonte: Página do Sítio Institucional do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro. Acedido a 2012, maio 1 em http://www.mis.rj.gov.br/prodserv_repr.asp.