UNIVERSIDADE LUSÓFONA

**ÉRICA DE ABREU MALCHOW**

# SOCIOMUSEOLOGIA NO MUSEU HISTÓRICO DE FRANKFURT:

## CINEMA, PARTICIPAÇÃO E EMPODERAMENTO

**Orientadora: Professora Doutora Judite Santos Primo**

**Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias**

**Faculdade de Ciências Sociais, Educação e Administração**

**Departamento de Museologia**

**Lisboa**

**2023**

**ÉRICA DE ABREU MALCHOW**

# SOCIOMUSEOLOGIA NO MUSEU HISTÓRICO DE FRANKFURT:

## CINEMA, PARTICIPAÇÃO E EMPODERAMENTO

Tese defendida em provas públicas para obtenção do Grau de Doutora em Museologia no Curso de Doutoramento em Museologia, conferido pela Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias no dia 03 de março de 2023, perante o júri, nomeado pelo Despacho de Nomeação n.º: 410/2022, de 29 de novembro de 2022, com a seguinte composição:

**Presidente:**
Prof. Doutor Adel Igor Pausini, por delegação do Reitor da Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias (ULHT);
**Arguente Externa:**
Prof.ª Doutora Maria Cristina Bruno, Universidade de São Paulo (USP)
**Arguente Interna:**
Prof.ª Doutora Maria das Graças Teixeira, Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias (ULHT)
**Vogais:**
Prof.ª Doutora Marta Jecu, Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias (ULHT)
Prof. Doutor Marcelo Lages Murta, Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias (ULHT)
Prof. Doutor Clóvis Carvalho Britto, Universidade de Brasília (UNB).
**Orientadora:**
Prof.ª Doutora Judite Primo, Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias (ULHT)

**Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias**

**Faculdade de Ciências Sociais, Educação e Administração**

**Departamento de Museologia**

**Lisboa**

**2023**

*Vou mostrando como sou*
*E vou sendo como posso*
*Jogando meu corpo no mundo*
*Andando por todos os cantos*
*E pela lei natural dos encontros*
*Eu deixo e recebo um tanto*
*E passo aos olhos nus*
*Ou vestidos de lunetas*
*Passado, presente*
*Participo sendo o mistério do planeta.*

(letra por Moraes Moreira e Luís Galvão,
interpretado pelos Novos Baianos)

## AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha família próxima que me acompanha de longe: minha mãe Solange, meu sol; meu pai Isaac, meu timão; minha irmã Joana, sempre lá; e meu irmão Salomão, a brilhar. E a meu amor que caminha perto: a criatura mais especial, Swantje.

À minha orientadora Professora Doutora Judite Santos Primo, que sempre e incrivelmente respondeu às minhas questões com clareza e efetividade, e me acalmou e acalentou nas horas de apreensão. Além de me agraciar com apoios, ensinamentos, engajamentos e inspirações, na Museologia e além.

Pelo acolhimento sociomuseológico do Departamento de Museologia da Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias; ao Magnífico Reitor e Professor Doutor Mario Moutinho, pela inspiração contínua; à Doutora Maristela Simão, à Sthéfane Moreira, ao Leandro França e à Nathália Pamio Luiz pelo apoio e solicitude.

Aos mestres e às mestras que guiaram o caminho do doutoramento, do primeiro seminário até o júri final: Ana Moutinho, Carolina Ruoso, Clóvis Britto, Cristina Bruno, Gabriela Cavaco, Gabriela Figurelli, Graça Teixeira, Manuel Antunes, Manuel Costa Leite, Manuel Serafim, Manuelina Maria Duarte Cândido, Marcelo Cunha, Marcelo Murta, Marta Jecu, Mário Chagas, Mario Nunes Antas, Pedro Pereira Leite e Vânia Brayner.

Às e aos colegas de doutoramento que encheram de cumplicidade a jornada: Amanda, Ana, Dory, Gabriela, Didi, Henrique, Ileana, Isabel, Juliana, Karol, Maria Miguel, Miguel e Máximo. E colegas da Associação LUME: Ângelo, Cris, Adel, Josi e João, Nath, Mari. Em especial ao Marcelo, por todo apoio e amizade.

Ao Museu Histórico de Frankfurt e às e aos colegas de todos os setores que me acolheram, se abriram, forneceram as estruturas e que apoiaram a realização de projetos cheios de aprendizado e alegrias. Ao diretor Jan Gerchow e à equipe *Frankfurt Jetzt*! da época: à mentoria de Angela Jannelli, coordenadoria de Susanne Gesser e apoios de Aikaterini Dori e Lisa Voigt. Às colegas Dorothee Linnemann, Jenny Jung, Martha Caspers (*in memoriam*), Nina

Gorgus, Puneh Henning e à fotógrafa Stefanie Kösling. Em especial à Aude-Line Schamschula, Erik Jacobs, Franziska Mucha e Katharina Böttger pela amizade, apoio e participação.

Agradeço também a Julian Vogel e Stephan Bernardes pela parceria e aprendizado de cinema.

A todo o grupo de participantes de projetos e visitas, simbolicamente representado nominalmente pelas pessoas que graciosamente contribuíram também para a construção direta desta tese com suas perspectivas, imagens e gentileza: Antônia Ferreira, Argentina Batista, Bruna Camargos, I.K., Jannis Plastargias, Jaqueline Soares, Jutta Dahm, Laura Teixeira, Rafaela Mathias, Padre Mauro Luiz da Silva e em especial à Betina Belli Maliska, sempre ajudando, participando e cantando.

Agradeço igualmente às instituições financiadoras *Kulturstiftung des Bundes* e *Maecenia Stiftung für Frauen in Wissenschaft und Kunst* e todas as pessoas que as compõem e que forneceram os recursos necessários para os projetos, inclusive com formações, encontros e aprendizados. Reitero meu reconhecimento pessoal a Marie Haff e Eva Brinkmann to Broxten.

Aos amigos e às amigas que caminharam comigo, de perto ou de longe: Ania, Antoine, Bruna, Claudia, Danusa, Dimitri, Dudu, Elaine, Fernanda, Johan, Jonathan, Kata, Hakim, Iara, Imani, Jeka, Laura, Laís, Lina, Lívia, Luan, Luigi, Luiza, Marília, Natalyia, Patrick, Sebastian, Susanna, Tatjana, Thaline, Túlio, Valdelis, e também as Anas, Danis, Julianes, Guilhermes, Maris, Rafas e tantas outras ‘manas’ espalhadas pelos quatro cantos, que me acolheram, ajudaram e fizeram a vida mais leve nesse longo processo. Em especial agradeço a Alberto e a Patrick, que prontamente me ajudaram traçar as últimas linhas que fecharam a tese. Agradeço também à Júlia Zuza pela parceria na revisão final.

Também agradeço aos avôs e às avós, tios e tias, primos e primas, sogros e sogras, cunhados e cunhadas dessa imensa família terrena e celestial que não cabe aqui, mas que habita o tempo todo meu coração e os melhores pensamentos, e que aqui agradeço simbólica e nominalmente tia Graça, minha tia-avó inspiração.

Escrevi esta nota com uma explosão de gratidão e amor, tentando contemplar todos os nomes, mas sabendo e me desculpando de antemão que, talvez por um descuido ou necessidade de brevidade, não fosse possível fazê-lo. Muito obrigada!

## RESUMO

A presente pesquisa museológica buscou compreender e questionar o museu com base na Escola de Pensamento da Sociomuseologia, a qual delineia atividades de cunho teórico e aplicado que pressupõem um fazer museológico atento e atuante sobre temas contemporâneos, pautado em uma postura não-neutra. Evocou-se igualmente determinadas práticas de Museologia Social brasileiras e, efetuou-se assim, um trabalho de campo no Museu Histórico de Frankfurt que objetivou trazer estas referências e contribuir à gama de métodos e formatos participativos da instituição destinados a abordar o tempo presente e incluir a pluralidade de perspectivas na busca de respaldo perante a sociedade. Igualmente servindo-se das práticas participativas já existentes na instituição, empreendeu-se ações diversas e três projetos principais que trataram de assuntos como a própria cidade, questões de gênero e migração. Nesta perspectiva, propôs-se a adição do cinema como ferramenta criativa na concepção e execução de processos de musealização participativos, no que se chamou de 'imaginação cinemuseológica'. Recorreu-se, por fim, à reflexividade e aos depoimentos de participantes e colegas em que foram pontuados aspectos acerca da participação no museu, de como os projetos realizados complementaram sua atuação e do impacto sobre o empoderamento das pessoas implicadas, de acordo com sua percepção.

**Palavras-chave**: Sociomuseologia; Empoderamento; Participação; Cinema; Museu Histórico de Frankfurt.

**ABSTRACT**

The present museological research sought to understand and question the museum based on the School of Thought of Sociomuseology, which outlines theoretical and applied activities that involve an attentive and active museological work on contemporary issues, based on a non-neutral posture. Certain Brazilian practices of Social Museology were also evoked, and thus fieldwork was carried out at the Historical Museum Frankfurt that aimed at incorporating these references and contributing to the institution's range of methods and participatory formats, intended to approach the present time and include the plurality of perspectives in the search for endorsement from the society. Also drawing on the institution's existing practices, various actions were carried out, and three main projects dealt with topics such as the city itself, gender issues, and migration. In this perspective, the use of cinema was proposed as a creative tool in the conception and execution of participatory musealization processes, in what was called 'cinemuseological imagination'. In addition, reflexivity and statements from participants and colleagues were used to highlight aspects about participation at the museum, how the projects undertaken complemented their actions, and the impact on the empowerment of the people involved according to their perceptions.

**Keywords**: Sociomuseology; Empowerment; Participation; Cinema; Historical Museum Frankfurt.

## ABREVIATURAS, SIGLAS E SÍMBOLOS

ABM - Associação Brasileira de Museus

APOM - Associação Portuguesa de Museologia

BdA - *Bibliothek der Alten* (Biblioteca dos Antigos, em tradução livre)

BdG - *Bibliothek der Generationen* (Biblioteca das Gerações, em tradução livre)

Bisu - Base de Inserção Social

CAMOC - Comitê Internacional para as Coleções e Atividades de Museus de Cidades

CAPES - Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior

CDVHS - Centro de Defesa da Vida Herbert de Souza

CEASM - Centro de Estudos e Ações Solidárias da Maré

CEMMAE-USP - Curso de Especialização em Museologia, Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo

CNRC - Centro Nacional de Referência Cultural

COMCOL - Comitê Internacional para o Desenvolvimento de Coleções

CTI - Centro de Trabalho Indigenista

DEMU - Departamento de Museus e Centros Culturais

DFF - *Deutsches Filmmuseum und Filminstitut Frankfurt* (Museu e Instituto do Filme Alemão)

EM - Estatuto dos Museus

ENEARTE - Encontro Nacional de Estudantes de Arte

FAP - Faculdade de Artes do Paraná

FAZ - *Frankfurt Allgemein Zeitung* (Jornal Geral de Frankfurt, em tradução livre)

FEMS - *Fédération des écomusées et des musées de société* (Federação dos ecomuseus e museus de sociedade, em tradução livre)

FIFA - Federação Internacional de Futebol

FJ - *Frankfurt Jetzt!* (Frankfurt Agora!, em tradução livre)

FUNARTE - Fundação Nacional das Artes

HMF - Historisches Museum Frankfurt

IBRAM - Instituto Brasileiro de Museus

ICOFOM - Comitê Internacional do ICOM para Museologia

ICOM - Conselho Internacional de Museus

ICTOP - Comissão Internacional de Formação de Pessoal de Museus

IHEAL - *Institute des Hautes Études de l'Amérique latine* (Instituto de Estudos Avançados da América Latina)

INCE - Instituto Nacional do Cinema Educativo

INL - Instituto Nacional do Livro

IPHAN - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

ISSOM - International Summer School of Museology

JMF - *Junges Museum Frankfurt* (Museu da Juventude de Frankfurt, em tradução livre)

JMD - *Jugendmigrationsdienste*

KMF - *Kindermuseum Frankfurt* (Museu da Criança de Frankfurt, em tradução livre)

KSB - *Kulturstiftung des Bundes* (Fundação Cultural Nacional Alemã, em tradução livre)

LGBTQIA+ - Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transgêneros, Queer, Intersexuais, Assexuais

LUCE - *L'Unione Cinematografica* (União Cinematográfica, em tradução livre)

MAB - Museu da Abolição

MAR - Museu de Arte do Rio

MASP - Museu de arte de São Paulo

MinC - Ministério da Cultura

MINOM - Movimento Internacional para uma Nova Museologia

MMK - *Museum für Moderne Kunst* (Museu de Arte Moderna, em tradução livre)

MNAA - Museu Nacional de Arte Antiga

MUF - Museu de Favela

Muquifu - Museu dos Quilombos e Favelas Urbanos

MuT - Museu do Trajo

OEI - Organização dos Estados Ibero-americanos

OIM - Escritório Internacional de Museus

ONU - Organização das Nações Unidas

PAC - Programa de Aceleração do Crescimento

PNM - Política Nacional de Museus

PRODOC - Documento de Projeto

PRONASCI - Programa Nacional de Segurança Pública com Cidadania

PT - Partido dos Trabalhadores

PV - Partido Verde

RTF - *Radiodiffusion Télévision Française* (Organização Francesa Nacional de Transmissão, em tradução livre)

SBM - Sistema Brasileiro de Museus

SL - *Stadtlabor* (Laboratório da Cidade, em tradução livre)

SoMus - Sociedade no Museu

SPHAN - Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

SPI - Serviço de Proteção ao Índio

TO - Teatro do Oprimido

UDESC - Universidade do Estado de Santa Catarina

UFA - *Universum Film Aktien Gesellschaft* (Universum Film S.A)

UFBA - Universidade Federal da Bahia

UFRGS - Universidade Federal do Rio Grande do Sul

ULHT - Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias

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

UNESPAR - Universidade Estadual do Paraná

UNIRIO - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

USP - Universidade de São Paulo

# ÍNDICE GERAL

**INTRODUÇÃO ..... 23**

**Pré-produção: métodos e técnicas de investigação ..... 27**
**Roteiro: delineamento e etapas da jornada museológica ..... 43**

**CAPÍTULO I: O QUESTIONAMENTO DO MUSEU COMO PLANO GERAL ..... 57**

**1.1. Mundo Comum: plano geral das camadas do museu tradicional ..... 58**
**1.2. Chamado à Aventura: em movimento com a Nova Museologia ..... 66**
1.2.1. Novas questões para novos museus ..... 70
1.2.2. Novos contextos, velhos desafios ..... 98
1.2.3. Novas ondas em direção à descolonização ..... 106
**1.3. Recusa do Chamado: uma ciência para pensar o museu? ..... 112**
1.3.1. Uma disciplina científica em formação ..... 114

**CAPÍTULO II: A SOCIOMUSEOLOGIA ENTRA EM CENA ..... 121**

**2.1. Encontro com a Mentoria: a Escola de Pensamento da Sociomuseologia ..... 121**
2.1.1. Reflexos da Nova Museologia em Portugal ..... 122
2.1.2. Intercâmbios luso-brasileiros para uma ciência social dos museus ..... 128
2.1.3. Definição Evolutiva da Sociomuseologia ..... 139
2.1.4. A Sociomuseologia não é neutra ..... 143
**2.2. Equipamentos para jornada: participação e empoderamento ..... 146**
2.2.1. A participação em museus ..... 147
2.2.2. Empoderamento e conscientização ..... 160
2.2.3. Um instrumento de emancipação social, críticas e sofisticações ..... 168
**2.3. Travessia do Primeiro Limiar: o poder da participação no museu ..... 176**
2.3.1. O poder de questionar o museu ..... 178
2.3.2. Museu e seus agentes de facilitação ..... 180
2.3.3. Lugares de poder compartilhado e realizações políticas e econômicas ..... 182
2.3.4. O poder de participar, criar, expressar, representar ..... 183

**CAPÍTULO III: UM MUSEU EM BUSCA DE RELEVÂNCIA SOCIAL ..... 189**

**3.1. Provas, Aliados e Inimigos: a chegada no Museu Histórico de Frankfurt ..... 191**
3.1.1. Laboratório da Cidade, Agora! ..... 203
3.1.2. Turnê de verão em fundamentos da participação ..... 221
3.1.3. Uma estranha na Alemanha ..... 233
3.1.4. Subjetividade à brasileira em Frankfurt ..... 240
**3.2. Aproximação da Caverna Secreta: encontro com a Museologia no Brasil ..... 254**
3.2.1. De frente para o MAR ..... 256
3.2.2. Abolindo as escravidões do presente no MAB ..... 266
3.2.3. Chá e acolhimento lá no Muquifu ..... 270
3.2.4. Enfrentando os medos no MUF ..... 284

**CAPÍTULO IV: A AVENTURA PARTICIPATIVA DE CINEMA NO MUSEU ..... 295**

**4.1. Prelúdio: De que cinema se está falando?.....296**
4.1.1. Um breve panorama espaço-temporal do cinema ..... 298
4.1.2. Inspirações de um cinema participativo ..... 306
4.1.3. Uma imaginação cinemuseológica ..... 313
**4.2. Provação: *Stadtlabor Film* e um novo formato de participação e criação.....319**
4.2.1. Bastidores: Concepção da ideia e arquitetura do projeto ..... 320
4.2.2. *Casting*: Protagonistas que fazem o museu e a cidade ..... 342
4.2.3. *Design* de produção: A montagem dos andaimes e a construção da participação 359
4.2.4. Tratamento de roteiro: espectadores/as se tornam autores/as ..... 368
4.2.5. Produção e cinematografia: cocriação de um filme com o museu ..... 378
4.2.6. Gravando!: Luz, câmera e participação ..... 392
**4.3. Recompensa: Imaginações cinemuseológicas da cidade em cartaz no museu.....406**

**CAPÍTULO V: O ELIXIR DO EMPODERAMENTO..... 431**

**5.1. Caminho de volta: Venha aqui e use a museologia e o cinema.....432**
5.1.1. O revés: o desafio da participação ..... 433
5.1.2. Encontros essenciais: fórum de discussões e cocriação de um filme ..... 441
5.1.3. A volta com ajuda mágica: objetos que pensam a questão de gênero ..... 454
5.1.4. Próxima parada: *Passe aqui e me use!* E os limites do cinema na participação ... 462
**5.2. Ressurreição e Retorno com o Elixir: Café com bolo, Brasil com Frankfurt.....472**
5.2.1. Clímax: o caminho do reencontro do Brasil e do cinema ..... 473
5.2.2. *Deus ex machina*: consciência, apresentação e elaboração da cidade ..... 483
5.2.3. O Elixir: Uma plataforma de cinema para a questão migratória no museu ..... 493

**PÓS-PRODUÇÃO: CONSIDERAÇÕES FINAIS..... 507**

**REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS..... 525**

**APÊNDICES.....I**

**ANEXOS.....LV**

# ÍNDICE DE QUADROS E FIGURAS

Quadro 1 - Quadro síntese da tese em relação aos objetivos específicos da pesquisa .....51

Figura 1 - Modelo conceitual e empírico da investigação. .....28

Figura 2 - Modelo da jornada do herói ou heroína para a construção de roteiros. .....47

Figura 3 - Localização de pontos que marcaram a jornada da pesquisadora já mencionados, e outros que serão apresentados a seguir, incluindo cidades europeias (à esquerda) e brasileiras (à direita).....187

Figura 4 - Prévia do conceito museográfico de um dos elementos do espaço expositivo *Frankfurt Jetzt*! com o *Stadtmodell* (maquete da cidade) e projeções de um *Film* (filme) e *Daten* (dados) de estatísticas sobre a cidade. .....321

Figura 5 - Prévia do enquadramento dos filmes no espaço expositivo apresentada a participantes no terceiro *workshop*, com o exemplo do tópico 'moradia', combinando apresentações dinâmicos com estatísticas e os filmes. .....387

# ÍNDICE DE IMAGENS

Imagem 1 - Registros da visita ao Museu a Céu-Aberto Skansen, em Estocolmo. À esquerda, a representação de uma antiga propriedade rural com prédios datando desde 1470 até 1816. À direita, acima um acampamento de povos autóctones da Lapônia, e abaixo, um artesão trabalha em uma oficina de fabricação artesanal de objetos em vidro em um dos prédios do museu. ..75

Imagem 2 - Registro da visita da pesquisadora ao agora denominado Ecomuseu do Ribeirão da Ilha. .....90

Imagem 3 - Materiais de comunicação do Muquifu utilizando de referências da arte tradicional europeia. .....190

Imagem 4 - Prédios do HMF em dois ângulos e tempos diferentes. À esquerda, antigo prédio brutalista construído após a Segunda Guerra Mundial finalizado em 1972, que seria demolido em para dar lugar ao novo edifício. À direita uma vista dos prédios históricos às margens do Rio Meno que foram renovados e entregues em 2012. .....194

Imagem 5 - À esquerda, o novo edifício que pode ser visto em sua fase de construção quase concluída. À direita, um corte transversal do projeto com todos os prédios do HMF. .....205

Imagem 6 - Infográfico explicativo sobre o processo *Stadtlabor* traduzido em português....208

Imagem 7 - Espaço expositivo *Frankfurt Jetzt!* logo após a finalização do prédio em 2017 antes de ser incorporado de elementos fixos e móveis. .....216

Imagem 8 - À esquerda a instalação *Bibliothek der Alten* é vista em sua antiga versão, com suas estantes e compartimentos, alguns preenchidos e outros à espera de novas contribuições. À direita, já denominada *Bibliothek der Generationen* a instalação construída no novo prédio do HMF pouco antes de receber as caixas contendo os itens do 'arquivo aberto' da cidade recolhidos até o momento. .....220

Imagem 9 - Ações do *Sommertour* 2016 em que ajudou a organização. À esquerda, foto realizada pela pesquisadora de uma exposição ao ar livre. À direita, a pesquisadora auxilia Angela Jannelli em outra atividade do programa. .....222

Imagem 10 - Programa dobrável do *Sommertour* 2016 em forma de mapa com localização em um mapa da cidade e uma pequena descrição de todas as ações. .....224

Imagem 11 - Erik Jacobs e a pesquisadora em foto para postagem no blog do museu para atrair participantes à esquerda, bem como, à direita, a publicação de texto sobre o projeto no programa da Turnê de Verão 2016. .....234

Imagem 12 - À esquerda, ação na abertura do *Sommertour* 2016 em que a pesquisadora colaborou com a criação de uma atividade interativa com Erik Jacobs e Franziska Mucha, que também buscou engajar participantes para seu projeto, vista à direita. .....235

Imagem 13 - À direita, uma *Passiv Haus*, uma das residências visitadas. À esquerda, um compilado das fotos de participantes que foi entregue em formato A3 como um pôster de lembrança do projeto. .....237

Imagem 14 - Fotos do evento final que contou com uma exposição organizada pela pesquisadora e Erik Jacobs com as fotos realizadas por participantes e suas citações durante as entrevistas que pode ser vista acima. Mostrou-se também um pouco da cultura latino-americana como se vê abaixo à esquerda e, à direita, atividades em grupo. .....239

Imagem 15 - No primeiro *workshop* do projeto Subjetividade Brasileira, a pesquisadora, à esquerda, apresenta as 'primeiras palavras', primeira atividade que visou apresentar aspectos sobre o museu. À direita, a 'maleta de moderação' colocada à disposição de participantes. 244

Imagem 16 - À esquerda, Betina Maliska conversa com sua dupla na dinâmica proposta, a quem iria apresentar ao final de dois minutos de conversa. À direita, o painel com os locais de origem de cada participante no mapa do Brasil, com a adição dos nomes dos estados para facilitar a sua localização. ..... 245

Imagem 17 - À esquerda, Argentina Batista preenche o formulário proposto para auxiliar a ação. À direita, o grupo brasileiro é visto na roda em que compartilham suas subjetividades. ..... 246

Imagem 18 - Acima à esquerda, o grupo é visto ao assistir um filme com a temática brasileira. À esquerda, Laura Teixeira preenche seu formulário. ..... 249

Imagem 19 - À esquerda, a pesquisadora auxilia uma participante a apontar seus lugares especiais em Frankfurt no painel com o mapa da cidade, e à direita, tem-se a marcação no formulário de Betina Maliska, que aponta seu bairro de residência e um local que remete a uma memória ..... 251

Imagem 20 - Betina Maliska é vista em sua apresentação de árias de ópera e outras canções no fechamento do evento em uma das salas do museu, à época com uma exposição sobre figurinos teatrais. ..... 253

Imagem 21 - À esquerda, registro da atividade realizada com a gerência educativa do museu. Ao centro, a vista do terraço do MAR, e à direita, uma foto ilustrativa de uma de suas galerias. ..... 256

Imagem 22 - Tapete acolhimento confeccionado em um Ofícios e Saberes do Programa Vizinhos do MAR, apresentado por Bruna Camargos em oficina realizada no Museu de Arte do Rio. ..... 259

Imagem 23 - Bruna Camargos aponta para uma obra realizara por Tia Lúcia como objeto representativo selecionado para ilustrar práticas de Museologia Social do MAR. ..... 260

Imagem 24 - Vista externa do prédio do Muquifu em Belo Horizonte à esquerda e, à direita, a lojinha do museu na chegada ao seu espaço expositivo principal. ..... 276

Imagem 25 - À esquerda, exposição temática sobre *o Mundo de dona Januária*. À direita, armário com objetos de religiões diversas usados para trabalhar a tolerância religiosa. ..... 277

Imagem 26 - À esquerda, na Capela das Santas Pretas, a *Caminhada pela Paz* é representada em um dos afrescos, e à direita, Padre Mauro e Marcelo Murta tomam um chá com ervas do jardim do Muquifu. ..... 278

Imagem 27 - À esquerda o Muquifoca, e à direita, uma vista geral do espaço expositivo principal do museu. ..... 279

Imagem 28 - À esquerda, a obra doada por um fotógrafo local. À direita, a pesquisadora se vê também no museu. ..... 279

Imagem 29 - À esquerda o tronco de dona Generoza, e à direita as canecas de dona Narcila. ..... 280

Imagem 30 - À esquerda, o Burrinho, um objeto que trabalha a exploração do trabalho. À direita, algumas das fotos de Marco Mendes na série *Janelas, Histórias e Memórias em Extinção*. ..... 281

Imagem 31 - À esquerda, imagem do vídeo institucional do museu. Ao centro, o interior da instalação Quartinho de Empregada. À direita entrada da exposição *Pedro Pedreiro: Tijolo com Tijolo num desenho lógico*.....282

Imagem 32 - À esquerda, acima uma visão geral do espaço expositivo no segundo andar com obras diversas, instalações e exibições de artistas como Cleiton Gos. Ao centro, objetos da exposição *Meu reino sem folia*. E à esquerda, em uma sala anexa para atividades no museu, é possível ver fotografias da *Série Becos* do artista e agitador local Alexsandro Trigger. .....282

Imagem 33 - À esquerda, o jardim do Muquifu e à direita uma vista do seu terraço para o Aglomerado. .....283

Imagem 34 – Um portal de entrada do circuito e uma das *Casas-Telas* no Museu de Favela no Rio de Janeiro. .....288

Imagem 35 - À esquerda, um dos painéis dedicados às 'mulheres guerreiras' na sede do MUF, ao centro, uma das salas de atividades no mesmo local, e à esquerda a caixa d'água onde são feitas projeções de cinema ao ar livre.....288

Imagem 36 - Artes presentes no circuito das *Casas-Tela*. À direita uma das placas que as identificam como acervo associado a programas ligados ao MinC e ao IPHAN.....289

Imagem 37 - Obras presentes no circuito das *Casas-Tela* que denotam a diversidade da história local. .....290

Imagem 38 - Registros de algumas visitas a museus do cinema. À esquerda, uma vista da exposição do *Eye Filmmuseum* em Amsterdam, contendo alguns de seus objetos como câmeras e projetores dentro vitrines. No centro, lanternas mágicas no *Deutsches Filminstitut & Filmmuseum* em Frankfurt. E à direita, no *Cinema Museum* em Londres, tem-se alguns itens da coleção ligada ao passado do cinema no local, onde se pode ver latas com rolos de filmes, pôsteres e letreiros antigos.....298

Imagem 39 – Noite celebrativa de apresentação do projeto no HMF. À esquerda, a pesquisadora busca participantes, à direita o painel confeccionado para o evento (em inglês).....351

Imagem 40 - Visão geral do primeiro *workshop*. Em pé, Susanne Gesser faz uma introdução. .....360

Imagem 41 - Moderação de atividade e apresentação realizadas por Angela Jannelli com o auxílio de painéis onde estão afixadas as ideias iniciais de filmes no primeiro *workshop*. ...366

Imagem 42 - À esquerda, Julian Vogel trabalha ideia de um dos grupos junto ao material que trouxe no primeiro encontro de consultoria individual. No centro e à direita, exemplos de tratamento realizado no encontro. .....371

Imagem 43 - Na segunda oficina, Jutta Dahm apresenta o tratamento, ou lista de tomadas, do seu grupo para demais participantes. .....379

Imagem 44 - Na terceira oficina, Julian Vogel realiza uma introdução sobre aspectos relacionados ao trabalho de direção de fotografia, ou cinematografia, com a ajuda da câmera conectada ao projetor. .....389

Imagem 45 - Primeiro dia de filmagem no Günthersburgpark tópico 'pessoas' e sua relação com arte no parque. À esquerda Julian Vogel filma a interação de uma criança com as pinturas murais. À direita, o cineasta consegue capturar um esquilo.....393

Imagem 46 - Segundo dia de filmagem dedicado aos pequenos quiosques de bebida tradicionais, as *Wasserhäuschen*. À esquerda Julian Vogel filma um protagonista canino que

também tem a possibilidade de beber e se alimentar. A esquerda, o equipamento fornecido pelo próprio participante filma transações monetárias sobre uma bandeja com escrituras que remetem à cidade. ..... 394

Imagem 47 - Terceiro dia de filmagem dedicado ao 'som da cidade' na categoria 'pessoas'. À Esquerda Julian Vogel filma uma protagonista com a ajuda de Jutta Dahm que auxilia com refletores para aprimorar a luz. À direita, acima o cineasta mostra ao grupo cenas que capturara, e abaixo a participante Betina Maliska atua como protagonista em outro grupo ao ser filmada no auditório do Museu Histórico de Frankfurt enquanto canta. ..... 395

Imagem 48 - Quarto dia de filmagem do filme dedicado ao tema 'moradia' que trata sobre interações através de janelas. À esquerda Julian realiza filmagens com auxílio de Jannis Plastargias, e à direita é o próprio participante que faz o trabalho. ..... 397

Imagem 49 - Julian Vogel filma, à esquerda, a porta do 'Dom' a catedral de Frankfurt no quinto dia de filmagem, do filme dedicado ao tema 'construções'. À direita, a porta de um negócio ligado ao setor de prostituição que é abundante e tolerado em um determinado distrito da cidade. ..... 398

Imagem 50 - Sexto e último dia da primeira semana de filmagens na orla do Rio Meno, tema escolhido pelo grupo para abordar o tópico da 'mobilidade'. À esquerda, Julian Vogel realiza tomadas documentais e Stephan Bernardes preenche boletins de câmera. À direita, o cineasta filma uma ponte com os famosos arranha-céus da cidade ao fundo. ..... 399

Imagem 51 - No quarto *workshop*, acima à esquerda, as seleções de imagens de cada grupo são apresentadas e discutidas. Abaixo, Jannis Plastargias e Betina Maliska trabalham no conceito de edição do seu grupo sobre 'janelas' e moradia. À direita, um exemplo de 'conceito de edição' que mostra a ordem de montagem e anotações do grupo referente ao tema 'mobilidade'. ... 402

Imagem 52 - No último dia de filmagem sobre o caminho do 'molho verde' no grupo 'ecologia'. À esquerda, Julian Vogel filma a colheita de ervas em um projeto de jardim urbano. Ao centro, uma das cenas mostra protagonistas degustando o tradicional prato da cidade. À direita, Stephan Bernardes e a pesquisadora auxiliam às filmagens. ..... 402

Imagem 53 - No segundo dia de consultorias individuais, o grupo dedicado ao tema 'pessoas' trabalha na edição final de seu filme sobre o 'som da cidade'. ..... 403

Imagem 54 - Evento de fechamento do projeto com a projeção dos filmes finalizados. À esquerda, a pesquisadora apresenta o projeto junto à sua coordenadora Susanne Gesser. À direita, Katharina Böttger e Franziska Mucha controlam a máquina de pipoca, que buscou dar ao evento um ar de 'sessão de cinema'. ..... 407

Imagem 55 - Quadros ilustrativos de cada um dos sete filmes e seus respectivos tópicos, em formato circular tal qual aparecem na exposição no Museu Histórico de Frankfurt. ..... 425

Imagem 56 - Na celebração da inauguração do prédio do Museu Histórico de Frankfurt em 2017 e à direita os sete filmes *Stadtlabor* junto a estatísticas são apresentados na exposição de longa duração no espaço *Frankfurt Jetzt!,* junto à maquete da cidade. ..... 428

Imagem 57 - Retrato do *workshop* realizado no projeto em que a coordenadora apresenta o projeto de exposição..... 448

Imagem 58 - Em uma das salas do Museu Histórico de Frankfurt, Aude-Line Schamschula, Rafaela de Abreu Mathias e a pesquisadora são filmadas enquanto o grupo trabalha com os objetos para preparar a atividade na 'Noite dos Museus'. ..... 458

Imagem 59 - Dois momentos do documentário realizado no âmbito do projeto. À esquerda, Aude-Line Schamschula apresenta o objeto que escolheu, o 'Chá para mulheres' para demais participantes durante discussão e, à direita, Rafaela de Abreu Mathias faz apresentação estética de produtos iguais, uma tintura para cabelos grisalhos, mas com embalagens diferentes para homens e mulheres. .....459

Imagem 60 - Terceiro momento do documentário. À esquerda, a pesquisadora Aude-Line Schamschula, Rafaela de Abreu Mathias são gravadas ao montarem a instalação e à direita as duas participantes interagem com o público.....462

Imagem 61 - Formulário preenchidos no segundo *workshop* do projeto 'Subjetividade Brasileira' e registro do grupo ao seu final, retratando a pesquisadora, Argentina Batista e Rafaela de Abreu Mathias. .....479

Imagem 62 - Quadros ilustrativos do filme produzido em que o grupo é visto caminhar sobre a ponte *Eisener Steg*. .....480

Imagem 63 - Participantes percorrem a cidade e relatam suas impressões sobre locais como o *Dom*, a catedral da cidade e a *Hauptbahnhof* (Estação central de trem). .....480

Imagem 64 - No *Rossmarkt*, uma das praças da cidade onde participantes relatam histórias sobre o carnaval e protestos que ocorrem no local.....481

Imagem 65 - Registros do lugar sugerido pela pesquisadora para o fechamento da caminhada brasileira, o Cafuchico. .....481

# INTRODUÇÃO

*Boa sorte explorando o abismo infinito.*
(Andrew Largeman, personagem fictício no filme *Garden State* - Hora de voltar[1], 2004)

O processo doutoral iniciou-se tendo como objetivo estudar a relação entre os campos do museu e do cinema. Progressivamente, contudo, buscou desenvolver uma abordagem de como a sétima arte poderia constituir-se em uma ferramenta sociomuseológica. Além de analisar o cruzamento das funções e relações entre cinema e museu, procurou-se uma compreensão abrangente de suas possíveis conexões, porém sem perder de vista as vivências reais que consolidaram estes tempos e lugares, marcados de construções e desconstruções, teorias e práticas. Observou-se, assim, que o cinema teria o potencial de fornecer uma camada que acresce complexidade à instituição museal – principalmente ao incorporá-la – ao mesmo tempo em que se conecta a ela em uma perspectiva histórica, além de constituir ferramentas para sua compreensão e utilização prática.

A pesquisa museológica aqui empreendida enquadra-se, pois, na área de investigação *Sociomuseologia, Direitos Humanos e Globalização* do Departamento de Museologia da Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias. Pretendeu-se estudar aspectos sociomuseológicos como a abertura multidisciplinar que atravessa as relações entre museu e cinema, mas principalmente sua abertura aos contextos e aos desafios sociais que se colocam na contemporaneidade. Em uma era globalizada, em que a tela é o centro das relações e das comunicações, a construção de um objeto de estudo centrado no viés aplicado da Museologia e com o objetivo de avaliar a pertinência do cinema como uma ferramenta, auxilia na compreensão da interação do ser humano com os objetos que o cercam, sejam estes conceituais, reais, virtuais, artísticos etc. Vislumbra-se também a possibilidade de ação frente às questões que se colocam, especialmente as opressões diversas estruturais que compõem o 'acervo de problemas' elucidado por Chagas (2000), do qual foi analisado um pequeno recorte. Indagou-se sobre o papel do museu na contemporaneidade, permeado de processos participativos e

[1] Braff, Z. (2004). *Garden State* [Film]. Fox Searchlight Pictures; Miramax Films.

colaborativos, para assim compreender as relações entre seres humanos com suas realidades e o impacto da instituição na vida das pessoas.

A pesquisadora iniciou seu caminho de pesquisa sabendo que entraria em mundos distintos dos que conhecia, tanto territoriais como teóricos, mas buscou também conectá-los às suas referências prévias, suas aspirações e valores pessoais. Após graduar-se em Administração de Empresas, decidiu direcionar seus estudos para artes e cultura, almejando tornar-se gestora ou produtora cultural. Com esse intuito decidiu migrar do seu país de origem, Brasil, para o continente europeu, mais especificamente para a França, a fim de se especializar em administração cultural. Começou seus estudos de mestrado na Universidade de Saint-Quentin-em-Yvelines (UVSQ), na região parisiense e, após um primeiro ano obrigatório de investigação em História Cultural, acabou decidindo voltar-se para a pesquisa acadêmica.

Antes de dedicar-se à pesquisa em Museologia, também já havia cursado um semestre de graduação da disciplina em nível de bacharelado na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Seus primeiros contatos com o campo dos museus se deram igualmente durante o mestrado já na França, onde também pôde visitar diversas estruturas e pesquisar a história de uma instituição diplomático-cultural dedicada a certas funções museais, a *Maison de l'Amérique latine* (Casa da América Latina), a qual realiza exposições periódicas, eminentemente com peças de artistas da região. Deste modo, a jornada investigativa já começara a se constituir pelas suas diversas 'deambulações'[2], o que posteriormente se expandiria.

Ainda com a ideia de unir administração com artes e cultura, já se interessara há muito tempo pelo cinema. Havia estudado produção cinematográfica a nível de pós-graduação *lato senso* ainda no Brasil, na Faculdade de Artes do Paraná (FAP), e participado de maneira tímida em dois curtas-metragens realizados para a conclusão do curso, quase que somente como observadora. Por fim, reconhecia o cinema como uma das artes de seu maior apreço pessoal.

[2] As deambulações e o ato de deambular também remetem a flanaria e o ato de flanar que fora não somente utilizado para descrever certas vivências da pesquisadora, como também para compreender certas questões ligadas ao objeto de estudo. A *flânerie* advém do verbo *flâner* o qual significa, de acordo com o dicionário francês Larousse, caminhar sem rumo, sem intenção, pelo prazer de vagar e sem se atentar para o tempo, sendo o indivíduo *flâneur* inclusive definido de maneira ambivalente como caminhante, mas também como errante e mesmo vadio. O conceito foi explorado de maneiras diferentes por pensadores como Charles Baudelaire que apresenta o *flâneur* como artista-poeta da cidade moderna que vaga pela cidade de Paris no século XIX e Walter Benjamin que o reconhece como espectador urbano moderno, que explora e admira a cidade, mas como um sinal de alienação do capitalismo.

Levada por tal disposição, visitara também alguns museus dedicados ao cinema, como o Museu da Imagem do Som (MIS), na cidade de Florianópolis, o *Museo Nazionale del Cinema* (Museu Nacional do Cinema), na cidade italiana de Turim.

Nessa reunião de interesses e intenções, experiências e propensões, colocou-se a relação entre cinema e museu, inicialmente, como o ponto central da proposta de investigação. Esta objetivou tratar de tais inter-relações em três pontos principais: como o cinema representa o museu, no que tange obras fílmicas tanto de ficção quanto documentário; o que são, qual a função, quais características possuem e qual é o papel museológico de museus dedicados ao cinema e, por fim, como o cinema é usado em museus enquanto ferramenta, uma vez que é constatada sua crescente presença em tais instituições com propósitos museográficos, artísticos, educativos, mercadológicos etc.

Ao perpassar uma bibliografia que trata do tema, foi possível observar que a relação entre cinema e museu já fora abordada em pesquisas anteriores. Depois de realizar a revisão teórica de trabalhos situados nos campos da História do Cinema, dos Estudos Cinematográficos, História da Arte e em menor grau, Museologia, optou-se por utilizar a sétima arte especialmente como uma maneira de conduzir a trajetória da pesquisadora, e com uma introdução sobre o tema presente no início do capítulo IV, passando por algumas reflexões pontuais que se mostraram pertinentes. Abordou-se também certas práticas de produção audiovisual aplicadas a projetos museais que, por sua vez e como será visto posteriormente, foram conduzidas por profissionais especializados da área cinematográfica.

Ainda que houvesse a possibilidade de aprofundar o debate sobre essa relação, percebeu-se logo de início a eminente necessidade de direcionar o trabalho para a Sociomuseologia, que tem a particularidade de se pautar pela "intervenção social no património cultural e natural, tangível e intangível da humanidade" (Moutinho, 2007, p.1). Adicionalmente, com a perspectiva de aplicação prática possibilitada por uma oportunidade de trabalho que surgiria no campo museal – a de curadora júnior e bolsista internacional no Museu Histórico de Frankfurt (HMF) – teve-se uma alteração dos objetivos e na apresentação final dos resultados da pesquisa. Foi necessário deixar de lado uma grande parte da revisão teórica sobre a relação cinemuseal que não se revelou determinante para o trabalho prático e para as reflexões consideradas mais relevantes à Museologia.

Focou-se, assim, em privilegiar pressupostos ligados à Escola de Pensamento da Sociomuseologia. Os objetivos iniciais foram questionados e redefinidos para cumprir a função

social da ciência, com especial atenção, portanto, ao impacto possível e necessário das ações e reflexões realizadas sobre os processos e os projetos ligados à experiência prática de 18 meses no museu alemão que se iniciou em maio de 2016. Após o término do vínculo de trabalho em tempo integral em outubro de 2017, foi conduzido um último projeto independente, bem como finalizados outros ainda em andamento. Os três serão descritos posteriormente e contribuíram à construção do objeto empírico analisado.

A jornada acabou também por se revelar um percurso pessoal em que se exploraram os abismos intermináveis que são as subjetividades humanas. Com o início do processo doutoral e os contatos iniciais com a Sociomuseologia, de maneira geral, logo foi possível perceber a necessidade de evidenciar a importância do museu para o ser humano e vice-versa. Comumente – e principalmente para a pesquisadora até então – a imagem do museu seria relegada somente à coleção, à preservação e às exposições, ou seja, em sua concepção tradicional. Pontua-se que, para questionar esta noção clássica de museu, foram trabalhados ao longo do processo o movimento da Nova Museologia e a consolidação de uma museologia de matriz essencialmente social ibero-americana, cujas manifestações brasileiras surgidas especialmente no século XXI serviram para construir uma ética de trabalho, bem como reflexões acerca do trabalho museal. A presença da vida no museu serviu, assim, de inspiração para sempre tentar colocar o aspecto humano acima de todos na hierarquia de valores que conduziriam a prática.

Compreender e questionar o museu tradicional e seguir os preceitos teóricos e práticos da Sociomuseologia constituíram, pois, todas as etapas do doutorado que culminaram na experiência de dezoito meses no HMF. A relativa liberdade inicial na concepção dos projetos possibilitou contemplar a utilização de ferramentas, metodologias, teorias e outras ideias para utilizar esta oportunidade, tanto em ganho de experiências práticas, quanto na constituição de um objeto empírico analisável. A combinação de diversos fatores, entretanto, ditaram o ritmo de progressão do processo, assim como as possibilidades em alcançar resultados satisfatórios, tanto para a instituição de acolhimento como para a realização do estudo aliado a crescimentos pessoais e profissionais.

A tese representa a condensação de anos de pesquisas, interações, vivências e reflexões que são trazidas para fechar este ciclo de trabalho e aprendizado. É fruto principalmente do apoio de todas as pessoas que o construíram, na interação com participantes, debates com colegas e de delineamentos essenciais de mestres sob a forma de orientação e aprimoradas no júri prévio, que forneceu sugestões para o refinamento do trabalho, e cujos apontamentos e

mudanças realizadas se encontram no apêndice 1. Traz-se um retrato sincero por inteiro deste processo até as últimas linhas das suas considerações finais, iniciando com a apresentação dos aspectos metodológicos a seguir.

## Pré-produção: métodos e técnicas de investigação

Determinados métodos e técnicas de investigação foram empregados para estruturar todo o processo. Modelos de análise, métodos que proporcionam as bases lógicas com questão, hipóteses e objetivos são trazidos em seguida, junto com os quadros de referência, instrumentos de investigação, além dos níveis da pesquisa e tipo de envolvimento da pesquisadora. Além disso, apresentam-se metodologias museológicas, bem como inspirações teóricas de outras disciplinas que auxiliaram na obtenção de respostas para superar os obstáculos epistemológicos identificados no objeto real.

Para delinear os objetos e sujeitos da pesquisa, utilizou-se o modelo empírico proposto por Pinto (2016), que estipula os "princípios de investigação com fundamento na epistemologia que orienta as peças denominadas ética e estética que, pela acção regulamentada – pela metodologia" (p.36) – tenta-se 'criar um lugar' de aquisição de conhecimento. Para encontrar as ligações ainda a serem estudadas entre cinema e museu, visando culminar em uma 'validade epistêmica' delineada pelo autor, e uma relação entre o sujeito e os objetos, foi necessária uma "delimitação do 'real' que está materializado nos diversos 'objectos'" (p.51). É o delineamento desses diversos objetos que constitui as estruturas e os modelos que dão solidez à pesquisa.

Assim, o objeto real, que também pode ser identificado como o tema ou o título da pesquisa é constituído do 'objeto percebido', o qual projeta uma luz sobre a realidade, mas que também delineia algumas sombras, formas e representações, as quais dependem de nossa visão para análise. Esta 'dilatação' da realidade pelos aspectos humanos e sociais é "de onde podem se retirar ou reconstruir conceitos, montar esquemas conceituais ou arquitetar modelos teóricos, dentro de um processo que designamos comumente por interdisciplinaridade"[3]. Já o objeto de estudo é o "artifício delineado a partir do objeto real, permitindo a análise do processo que deu origem a essa realidade"[4]. O autor ainda coloca que o objeto de estudo é, dessa forma,

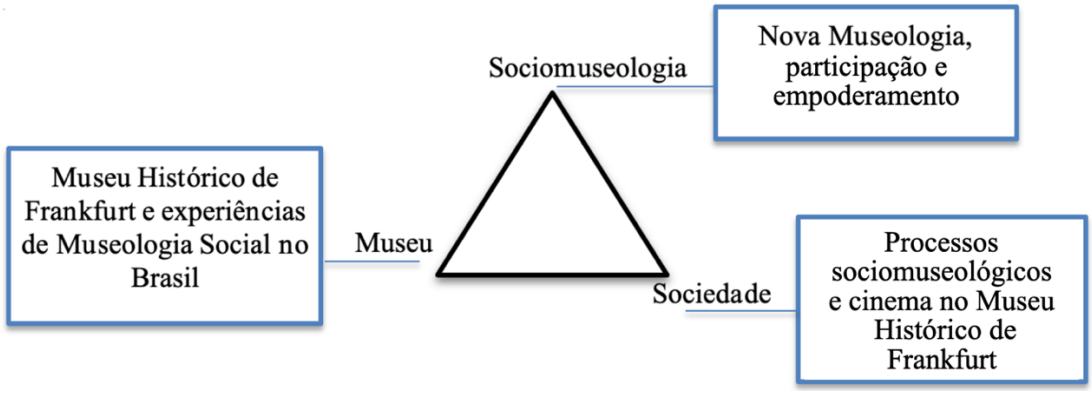
[3] *Ibidem*, p.59.

[4] *Ibidem*.

construído por meio de uma modelização conceitual em diversos ângulos que busca articular conceitos e cujo encadeamento lógico permite análise posterior utilizando-se de um objeto empírico.

O objeto real ou tema da pesquisa se condensa, portanto, no seguinte título: *Sociomuseologia no Museu Histórico de Frankfurt: Cinema, Participação e Empoderamento.* Assim, os principais conceitos que compõem esses vértices e que guiarão a execução da pesquisa são apresentados: o museu – conceito que delineia aspectos e traz elucidações sobre o caráter aplicado da Museologia; a Sociomuseologia – o objeto científico onde se enquadram as orientações teóricas e práticas do estudo que incluem aspectos como Nova Museologia, participação e empoderamento; e sociedade – que representa o caso estudado no Museu Histórico de Frankfurt, o objeto empírico que permite a interlocução dos conceitos anteriores, e também com o cinema, e onde podem ser percebidos os impactos almejados pelos objetivos da pesquisa que serão explicitados posteriormente.

Figura 1 - Modelo conceitual e empírico da investigação.




Fonte: Confecção própria, 2023.

A articulação dos três vértices constitui, assim, o objeto de estudo que se propõe capaz de analisar a problemática que será apresentada a seguir e fornecer uma luz sobre potenciais novos conhecimentos. Além das dimensões espaciais que dão forma ao modelo conceitual e do objeto empírico apresentados na figura 1, a quarta dimensão – o tempo – configura os contextos elucidando uma sincronia dentro de uma diacronia, ou seja, o processo aqui construído desenvolveu-se ao longo dos últimos anos, com início no ano de 2015 e finalizado no ano de 2023.

O modelo proposto e as noções trazidas por Pinto (2016) foram complementados por quadros de referência interpretativos para situar a pesquisa no âmbito social. Neste caso,

identificou-se a utilidade de empreender uma análise permeada pelo estruturalismo-construtivista que forneceu maneiras de delinear os campos e estabelecer suas relações. Segundo Scartezini (2011), este método sociológico de Pierre Bourdieu permite conduzir análises e estabelecer um sistema coerente relações. Nele, tem-se uma série de estruturas objetivas que são os campos específicos, os quais filtram ou delimitam a realidade. Dentro dos campos há agentes que, por sua vez, são atravessados pelo de um conjunto de conhecimentos adquiridos, e que a estes são incorporados ao longo do tempo: o *habitus.* Os campos possuem cada um seu *habitus* específico, e este determina, portanto, a construção das objetividades e subjetividades e condicionam as forças dentro do campo que direcionam o seu grupo de agentes.

Nesse sentido, para analisar os casos particulares delineados e observar suas características, leva-se em consideração essas estruturas – os campos – e suas características – seus *habitus* – para identificar causas objetivas e razões subjetivas nas ações de agentes e auferir conclusões. Mesmo que se valendo das definições de Bourdieu para delimitar campos, agentes e seus *habitus*, a análise do sistema de relações entre os elementos delineados na pesquisa solicita as lentes do objeto científico, ou seja, da Sociomuseologia e das dinâmicas que se estabelecem na compreensão de processos aplicados da museologia.

O objeto real trata-se, assim, da análise de como a Sociomuseologia traduziu-se em uma prática pautada no questionamento epistemológico do museu e de suas atividades, articuladas especialmente no trabalho realizado no Museu Histórico de Frankfurt. Esta realidade dilatada é percebida ao mesmo tempo em que revela alguns pontos que necessitam ser melhor compreendidos, os quais analisados também retornam sob forma de teoria para a disciplina museológica.

Dessa forma, são mencionados determinados elementos metodológicos essenciais que derivam do objeto científico e balizam o estudo empreendido. Um deles remete à interdisciplinaridade como metodologia da Museologia (Rússio, 1977/2010). A pesquisa pode ser classificada como museológica ao se considerar essencial a diferenciação trazida por Duarte Cândido (2019), na qual pontuou que a investigação frequentemente realizada dentro de museus – que pode contemplar as mais variadas disciplinas como História da Arte e Antropologia, para citar duas das mais evidenciadas – é diferente da pesquisa dita museológica. Esta possui a especificidade de apresentar um viés aplicado, relacionado à cadeia operatória de museu, o que a diferencia dos outros tipos de pesquisas nas demais áreas conhecidas como ‘básicas’: “pesquisa (básica) por se tratar de pesquisa proveniente de outras áreas, enquanto a pesquisa

aplicada está como amparo para os demais fazeres museais" (p.157). Isso porque, na pesquisa museológica, a teoria e a prática se retroalimentam na atuação reflexiva no museu, o que também pode ser percebido na prática de uma *metamuseologia*, aqui igualmente empregada como metodologia.

Nesse sentido, Brulon Soares (2017) apresentou as noções desenvolvidas por Stránský a partir dos anos 1970 em suas incursões na delimitação do objeto de estudo da Museologia que considerou como 'marco zero' de uma acepção da ciência que estava em formação e que se dedicava a estudar a relação do ser humano com a realidade, e que viria também a inspirar o pensamento de Anna Gregorová e Waldisa Rússio, como será visto posteriormente. Trata-se da tríade: *museália*, *musealidade* e *musealização*. A *museália* é o que designa aquilo que se transforma em objeto de museu. Para que isso ocorra, é atribuído ao objeto uma *musealidade*, ou seja, uma qualidade ou um valor documental específico. E a *musealização* se trataria do processo de aquisição da qualidade museal.

Em sua concepção, Stránský [5] elucidou, assim, que para constituir o corpo de conhecimentos da Museologia seria necessária uma metamuseologia, ou seja, desenvolver uma "teoria cujo objetivo é ela mesma" (1974, citado por Brulon Soares, 2017, p.409). Desse modo, a pesquisa museológica que será empreendida consistirá em entender as práticas museais por meio da compreensão das dinâmicas que permeiam a atuação de profissionais museais em suas atividades, principalmente a pesquisadora, e a reflexividade que emprega na vigilância constante de suas posições e da tentativa de evidenciar as interpretações dos processos museais dos quais faz parte.

Apesar da análise de realidades sociais específicas não se constituir em um objeto de estudo do trabalho, é interessante pensá-la para investigar como o museu pode se tornar um instrumento transformador por meio dos sujeitos. E mesmo que a pesquisa museológica se diferencie daquela realizada em outras disciplinas que fornecem aportes sob um guarda-chuva de pesquisa museal interdisciplinar proposto por Rússio (1981), elas servem como porta de entrada para objetos e para a realidade no museu. Assim, considera-se válido trazer duas inspirações vindas de outras áreas que permearam teoria e prática ao longo do trabalho

[5] Stránský, Z. Z. (1974) *Brno: Education in Museology. Museological Papers V, supplementum 2*. Brno: J. E. Purkyně University and Moravian Museum *in* Brulon Soares, B. (2017). Provocando a Museologia: O pensamento germinal de Zbyněk Z. Stránský e a Escola de Brno. *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*, *25*(1), 403–42.

desenvolvido.

Primeiramente, vale citar o lugar de destaque de Paulo Freire na tese. O primeiro contato com o pedagogo se deu no começo da jornada doutoral, curiosamente com uma de suas últimas obras publicadas, adquirida antes mesmo do início do doutoramento, e sem imaginar a sua notável relação com a Museologia. Trata-se da obra *Pedagogia da autonomia: saberes necessários para a prática educativa,* publicada inicialmente em 1996.

Especificamente nessa publicação, Freire (2011) enfatizou a questão da formação docente para promover a autonomia de educandos e educandas por meio de uma prática educativo-progressista, delineando uma 'ética universal do ser humano', algo pensado para a ação humana em geral. Refere-se a uma qualidade já evidenciada por ele em trabalhos anteriores, a de 'ser mais', pela qual o ser humano se integra no mundo, com o mundo e com os outros indivíduos, reconhecendo que são seres condicionados, mas não determinados e que fazem a história. Após o primeiro contato e a percepção da consonância de seus preceitos com a Museologia em muitas de suas outras obras, algumas dessas (Freire, 1967, 1970, 1974, 1979; Freire & Shor, 1986) vieram a responder indagações de cunho prático e teórico. E as referências citadas, junto com ética do 'ser mais', foram retrabalhadas e adaptadas ao longo do trabalho, utilizadas especialmente sob forma de inspiração, ou seja, sem seguir exatamente à risca o que os métodos propunham à época em que foram desenvolvidos, praticados e formulados.

Outro apontamento que merece ser feito neste início da jornada trata-se do estudo feito pelo sociólogo polonês de origem judia Zygmunt Bauman em sua obra *Modernidade e Holocausto*[6], publicada inicialmente em 1989. Foi considerada útil no processo doutoral

[6] Em linhas gerais, o autor fez uma leitura sociológica do Holocausto. Observou que ao fim da Segunda Guerra Mundial criou-se uma conjuntura específica pautada na busca de paz entre as nações e na tentativa de entender como a sociedade moderna ocidental havia sido capaz de tolerar as atrocidades ocorridas na Europa como o Holocausto. Seu estudo trouxe, portanto, "as lições sociológicas, psicológicas e políticas do Holocausto à autoconsciência e à prática das instituições e dos membros da sociedade contemporânea" (Bauman, 1998, p.15). Tentou mostrar igualmente que o ocorrido foi um fenômeno, produto da convergência de circunstâncias que ainda hoje seriam "onipresentes e normais", já que caracterizam a modernidade burocrática pós-industrial e "contém informação crucial sobre a sociedade da qual somos membros" (Bauman, 1989, pp.16-17). Bauman apontou que o Holocausto envolveu uma tentativa perversa de engenharia social que utilizou a estrutura do Estado moderno – pautado por exemplo, pela a burocracia, a divisão do trabalho, a eficiência e a moralidade voltada para o cumprimento de normas técnicas, além de avanços tecnológicos notáveis, – para criar uma distância entre seres humanos e objetos, identidades, ideologias, que envolveu desumanização de indivíduos entre comunidades, entre religiões etc., o que, dentre outras razões, possibilitou o trágico extermínio de judeus e diversos outros grupos no âmbito da Segunda Guerra mundial. Após o estabelecimento de responsabilidades em julgamentos, muitas vezes abertos ao público, o autor averiguou o perigo da espetacularização, sensacionalismo, revisionismo e que uma auto

principalmente por delinear princípios éticos de atitudes em relação às pessoas, especialmente participantes no âmbito da pesquisa. Assim como Freire, passou a também influenciar percepções próprias da pesquisadora sobre a humanidade e subjetividade e permeou atitudes pessoais perante todos os outros aspectos da investigação.

Em sua obra de sociologia, Bauman realizou um trabalho intelectual de olhar para a sociedade moderna, lendo, interpretando e compreendendo suas características para propor ações necessárias para reverter e/ou evitar contextos catastróficos. Em sua concepção, o Holocausto seria mais do que um quadro estático e isolado na História mundial, mas uma janela para observar como as circunstâncias podem fomentar comportamentos individuais e coletivos capazes de atrocidades inimagináveis.

Tal análise remete à reflexividade, consoantes às noções de Freire e Rússio e da metamuseologia, as quais suscitam uma postura atenta e crítica, em que cada indivíduo olhe para fora, mas também para dentro de si, no intuito de evitar que tais circunstâncias se reproduzam novamente. Essa analogia com um quadro ou com uma janela também pode ser estendida ao objeto que, ao passar por um processo no museu, pode fornecer tanto um enquadramento estático que retrata uma realidade imóvel dentro da instituição, quanto uma janela, através da qual é possível vislumbrar o que há no seu exterior e observar as dinâmicas sociais sobre as quais deve agir.

A obra de Bauman faz ainda refletir sobre o objeto de estudo museológico ao analisar o Holocausto como fenômeno. O autor remeteu à existência de uma certa 'objetificação' de realidades humanas. Evidencia-se, pois, o cuidado necessário que deve haver no trabalho e um questionamento da prática da investigação, já que as características da modernidade como a obediência a preceitos burocráticos enquanto característica potencial nas organizações e nas

cura teria o potencial de conscientizar pela questão memorial, mas também poderia 'fechar' o debate. Nesse sentido, ao atribuir ao Holocausto o *status* de ferida ou doença da civilização, seria possível engendrar, porém, uma ameaça de desarmamento moral e político. O autor observou, assim, que mais do que um quadro fixo na parede a ser contemplado, o Holocausto deveria ser uma janela por onde se pode olhar realidades dinâmicas, e que pudesse esclarecer preocupações do presente, ao invés de somente curar feridas do passado, uma vez que o conjunto de condições que convergiram e suscitaram a catástrofe podem, em algum momento, se repetir. Assim, concluiu que o Holocausto não pode ser um monopólio judeu ou alemão ou servir somente para punir e perdoar, mas sim uma evidência de que – sob condições específicas como racionalização, burocracia, distanciamento e racismo – milhares mataram, milhões assistiram calados, no contexto de um país então considerado 'civilizado'. Chamou a atenção para a moralidade não ser fruto de agências supra-humanas, mas que esta deve residir na 'responsabilidade de todos sobre todos', para evitar que eventos como o Holocausto, mas também as bombas nucleares lançadas sobre Hiroshima e Nagasaki, ou os sistemas de campos de concentração e trabalhos forçados na antiga União Soviética – conhecidos como Gulag –, se repitam.

pesquisas científicas – os quais se distanciam de postulados considerados normalmente irracionais como solidariedade e assistência recíproca – justifica também um olhar cuidadoso para a instituições como o museu e trabalhos de pesquisa em Museologia. Ademais, o autor cita a falha da ciência como instrumento de resguardo social uma vez que, nesse período, como em tantos outros, ela fora instrumentalizada para o horror cometido e justificado como uma maneira de delinear uma sociedade 'perfeita'.

Nesse sentido, na relação entre ser humano e objeto, nas relações que constituem aqui os fatos museais ou museológicos (Rússio, 1981) a serem analisados, cabe observar cuidadosamente a interação e as possíveis distâncias criadas entre quem pesquisa e seus objetos quando estes incluem indivíduos, já que se corre o risco da objetificação de pessoas em relações eventualmente burocráticas. E são esses os elementos identificados em Bauman e Freire que, ao longo do processo de doutorado, permeiam as atividades museais bem como seu trabalho de análise museológica. Além disso, fornecem aberturas de como observar, compreender, interpretar e agir sobre a realidade, o que contribui, de certa forma, para a busca de compreensão e questionamento do museu.

Sobre as operações e análises a serem realizadas, o método hipotético dedutivo, por sua vez, com problemática e hipóteses forneceu a base para validar a pesquisa. Segundo delineamentos de Pinto (2016), o método propõe desenvolver um processo crítico em relação às hipóteses previamente desenvolvidas. Essas confrontações avançam para encontrar as verdades buscadas. Toma-se uma questão principal e questões acessórias, e para elas delineiam-se hipóteses que serão confirmadas ou não em uma conclusão. Tem-se, assim, "a questão de partida ou grande questão a ser respondida; questões derivadas e respectivas hipóteses formando no conjunto a problemática" (p.79).

Ainda segundo o mesmo autor, o problema remete a um conhecimento insuficiente sobre um fato e que incita um questionamento. Para tentar responder às questões, as hipóteses revelam-se como instrumentos que garantem uma certa orientação e permitem a seleção de fatos, dados e certos campos de aplicação. Elas propõem uma tentativa de explicar que também serve para levantar os fatos, as variáveis e os conceitos a serem trabalhados, e ainda fornecem uma concepção e indicações de como conduzir a pesquisa. De forma a manter o rigor das exigências acadêmicas, a investigação necessita fornecer a possibilidade de sua verificação sistemática. Para isso:

> As hipóteses são testadas ao longo do texto empírico, correspondendo ao critério de

> verificabilidade e confirmam ou não sua validade permitindo a aquisição de outros conhecimentos sobre o facto e concluir sobre a tese que se pretende demonstrar, parecendo ser esse o critério mais fácil e seguro de seguir.[7]

O método hipotético-dedutivo formula, portanto, conjecturas ou hipóteses que são testadas empiricamente gerando consequências observadas, e cujas corroborações ou não, levam a conclusões que podem responder aos problemas de pesquisa. (Gil, 2008). Dessa forma, o problema de pesquisa delineado após uma reformulação do projeto inicial constituiu-se da seguinte maneira: *Com base na Sociomuseologia, como é possível promover empoderamento por meio de participação, usando o Cinema como ferramenta?*

A relevância do problema centra-se especialmente na possibilidade de impactar pessoas de maneira individual por meio de sua interação com a realidade e com o próprio museu, onde encontram meios de se empoderarem. Os museus, em geral, poderão se beneficiar na aplicação de processos de trabalho descritos e talvez contribuir para a formação de habitantes conscientes de seu papel enquanto sujeitos históricos, bem como de suas responsabilidades. A busca por novas metodologias, utilizando o recorte da experiência desenvolvida no Museu Histórico de Frankfurt, ao expandir o objeto real levando a Sociomuseologia à realidade museológica alemã também se revela útil na medida em que ajuda a trazer novas informações e práticas para a museologia lusófona, e também ao observar sua aplicação em um contexto diferente. Nesse sentido, a oportunidade de realizar um trabalho em um âmbito museal e, especialmente ao envolver aspectos ligados ao cinema, consolidou-se como uma chance de reorientar o processo, adequando-se gradualmente conforme necessário para que as práticas e os objetivos da investigação estivessem em consonância.

E para explorar o problema de pesquisa, notou-se uma tripla necessidade: teórica, prática e analítica. Para as duas primeiras, levantaram-se objetivos e, para a terceira, hipóteses. O objetivo principal da pesquisa é: *desenvolver processos participativos sociomuseológicos utilizando o cinema para promover o empoderamento de indivíduos no Museu Histórico de Frankfurt*. E para isso, os objetivos secundários consistiram em:

- Analisar o conceito de museu com base em suas origens e transformações para compreender como se constitui enquanto instituição cultural central na atualidade, tanto em seu aspecto tradicional como em sua feição renovada pelo movimento da Nova Museologia;

[7] *Ibidem*, p.82.

- Analisar os desenhos da disciplina museológica e sua construção enquanto ciência social com seus métodos e objetos de estudo proeminentes;
- Compreender a trajetória e os desenvolvimentos que levaram a consolidação da Escola de Pensamento da Sociomuseologia;
- Delinear o empoderamento e a participação no museu enquanto teorias, práticas e metodologias que proporcionam estratégias de atuação por parte do museu em ações que respondam a determinadas demandas sociais;
- Descrever e analisar o Museu Histórico de Frankfurt, bem como os processos realizados pela instituição, especialmente no que tange seus métodos participativos e voltados para o presente e observar de que forma dialogam com a Sociomuseologia e com práticas museais de matriz social, especialmente identificadas em contexto brasileiro atual;
- Realizar um panorama do cinema para delimitar a noção do mesmo a ser utilizada em interlocução com o museu, nas práticas e com os demais conceitos presentes no objeto de estudo;
- Desenvolver processos museais no âmbito do HMF envolvendo cinema, levando em consideração os preceitos da Sociomuseologia, bem como práticas de museologia de matriz social;
- Identificar os possíveis impactos no que tange ao empoderamento dos indivíduos e sua projeção no coletivo, ligados à sua participação nos projetos ancorados na Sociomuseologia desenvolvidos no Museu Histórico de Frankfurt.

As hipóteses não só foram formuladas de acordo com algumas observações prévias, mas também se originaram a partir da literatura existente sobre museu, cinema, Museologia e Sociomuseologia. As leituras não inspiraram nem constituíram experimentos para a sua confirmação, mas sim uma análise de como os conceitos desenvolvidos e os resultados coletados puderam ser articulados na prática. As conjecturas analisadas são:

- É possível desenvolver projetos participativos sociomuseológicos no HMF utilizando o cinema no âmbito do museu, complementarmente a seus métodos e recorrendo às Metodologias de Educação e Participação Democrática desenvolvidas por Paulo Freire e que foram analogamente identificadas em experiências de Museologia Social no Brasil;

- Por meio de projetos participativos sociomuseológicos utilizando o cinema percebem-se impactos relacionados ao empoderamento dos indivíduos e grupos implicados em tais projetos em um museu de grande porte com práticas participativas como o Museu Histórico de

Frankfurt.

Os processos sociomuseológicos são assim denominados por resultarem de uma construção dos preceitos que guiam a Escola de Pensamento em questão, possibilitando uma variada gama de métodos e teorias que permitem o desenvolvimento de atividades e reflexões no que se refere ao aspecto social do museu. Ela constitui, portanto, não somente o objeto científico da pesquisa como também uma ferramenta participativa democrática de conscientização e empoderamento.

Complementarmente, para concretizar os objetivos e analisar as hipóteses, uma série de instrumentos de investigação foi utilizada. Elucida-se aqui também os níveis de realização da pesquisa com o tipo de envolvimento da pesquisadora de acordo com Gil (2008). Procedeu-se a uma pesquisa qualitativa exploratória ao mesmo tempo que descritiva. Buscou-se explorar uma bibliografia sobre o museu, o cinema e suas relações, o que se desdobrou em delinear a ciência museológica e os seus objetos, assim como contemplar a Sociomuseologia. A pesquisa também possui uma componente descritiva por tratar sobre o desenvolvimento e execução de projetos, descrevendo-os, mas também os analisando, buscando utilizar as hipóteses para auferir sobre seus possíveis impactos.

O envolvimento da pesquisadora se deu sob o papel de observadora-participante que percebe e interpreta as subjetividades, já que a realidade é muito mais rica que a lógica e recusa a simples facticidade. Nesse sentido, e com o assentimento do Museu Histórico de Frankfurt, bem como dos indivíduos envolvidos – e quase como uma missão colocada pelo próprio museu alemão no âmbito do programa que possibilitou a vinda da bolsista internacional – a pesquisadora buscou visualizar os diversos procedimentos, com as dinâmicas, os agentes e as circunstâncias que constituíram o estudo de campo.

Além disso, durante uma viagem de estudos pelo Brasil, também se obteve material de campo, em visitas técnicas e oficinas, onde foram registrados depoimentos de indivíduos ligados ao setor museal no país, bem como imagens e observações. Vale enfatizar a relevância de todo o conjunto de participantes, colegas e demais pessoas que contribuíram em diferentes etapas do processo e que foram essenciais na construção do trabalho, sem as quais ele não existiria da forma como aqui se apresenta.

O percurso de investigação também se caracterizou por constituir uma pesquisa-ação. Segundo Thiollent (2006), esse tipo de processo contribui para a construção partilhada do conhecimento e ocorre por meio da interação de diferentes agentes em cooperação, que

participam de maneira explícita em atividades práticas com metodologias apropriadas ao contexto social. Por meio da constituição de "uma interlocução para identificar problemas, informar, capacitar e propor soluções" (p.2), as pessoas e os grupos possuem um papel ativo, diferentemente de uma atitude passiva de somente fornecer e receber informações. Atuam igualmente "na resolução dos problemas, com conhecimentos diferenciados, propondo soluções e aprendendo na ação" (p.4). Nessa direção, indivíduos também são encorajados a refletir sobre suas ações, o que pode incitar uma construção própria de esclarecimentos e emancipação.

Vale citar como referência para a pesquisa-ação na museologia a tese de Maria Célia Santos (assim como em outros trabalhos), intitulada *Processo museológico e educação: construindo um museu didático-comunitário* [8]. Nesse estudo abordou a relação entre a preservação patrimonial e o processo de educação, observando a necessidade de construir uma metodologia para promover a participação. Por meio da pesquisa-ação, Santos propôs a criação de um museu didático-comunitário no bairro de Itapuã, na Bahia, no Colégio Estadual Governador Lomanto Júnior. Ela abordou, dessa forma, a museologia como um processo e utilizou, por exemplo, noções práticas da disciplina ao promover a musealização dos conhecimentos originados em sala de aula, que serviram para refletir modelos de museu e escolas existentes. A autora concluiu que o processo museológico deveria ter por intenção promover a interação dos sujeitos envolvidos, com suporte em pesquisa e prática social, e com uma abordagem de 'cultura integrada', que busca a qualificação por meio de ações de investigação, preservação e comunicação para 'culturalizar' a realidade do bairro onde se encontra e da escola em questão. (Duarte Cândido, 2003).

De forma geral, o trabalho de tese de Santos (1995) foi utilizado como inspiração para as práticas aqui realizadas. Essas congregaram, portanto, uma pesquisa-ação em que a investigadora esteve diretamente envolvida com a realização dos projetos destinados à pesquisa e no trabalho museal na instituição anfitriã na Alemanha. A base empírica foi concretizada na atuação sob forma de coordenação e co-curadoria para abordar as diversas questões colaborativas e temas como cidade, gênero e migração. Por meio de projetos de filmes, pesquisadora e participantes se envolveram de modo cooperativo na criação de produtos

[8] Santos, M. C. T. M. (1995). *Processo Museológico e Educação: Construindo um museu didático-comunitário em Itapuã* [Tese de doutorado]. Universidade Federal da Bahia.

culturais, artísticos e de conhecimento, que tiveram como um dos objetivos o empoderamento. Leva-se em conta também a existência das próprias aspirações, potencialidades e subjetividade da pesquisadora em conhecer e agir, sendo que os projetos acabaram não somente por incentivar o desenvolvimento autônomo de participantes ao se criarem condições para que empreendessem novas ações, como também gerar impactos nela mesma.

Com o conhecimento e consentimento de todas as partes envolvidas, tais como museu, colegas e participantes, realizou-se durante o período um registro das observações por meio de cadernos de campo e, por vezes, gravações de áudio e vídeo – as quais foram posteriormente transcritas quando necessário. Os dados foram analisados em uma maneira *ex-post-facto*, ou seja, não se teve o controle direto sobre as variáveis porque suas manifestações já haviam ocorrido, constituindo-se, pois, intrinsicamente não manipuláveis. Essas inferências requereram uma análise multivariada interpretativa dos diversos conceitos, dados observados e registrados, de depoimentos e também de entrevistas realizadas.

O último aspecto foi realizado de maneira a complementar os dados observados e coletados no estudo de campo. Foram realizadas entrevistas com diversas pessoas diretamente envolvidas nos processos elaborados pela própria pesquisadora, que se concentraram eminentemente em alguns dias de passagem por Frankfurt em 2019 e 2020. Foram abordadas especificamente duas curadoras do time *Frankfurt Jetzt!* que trabalham com participação e que atuaram direta e indiretamente nos projetos – uma mentora e uma colega com nível hierárquico similar ao da pesquisadora. As entrevistas também contemplaram participantes dos projetos realizados. Fora lançada uma chamada, não sendo possível entrevistar a totalidade. Do total de 30 pessoas ligadas aos três projetos analisados, foram realizadas oito entrevistas. Complementarmente, foram também utilizados depoimentos presentes em documentários e publicações referentes aos projetos. Realizou-se, por fim, uma entrevista com um colega externo ao museu que executou trabalhos especializados em cinema em um dos projetos e apoiou sua condução.

Planejou-se uma série de entrevistas semiestruturadas, presenciais e informais, o que acabou abordando somente uma parte do total de participantes. Se por um lado favoreceu-se a delimitação da amostra do grupo de interesse e a espontaneidade nas respostas, por outro, o limitado número de respondentes e a impossibilidade física de realizar mais entrevistas limitou o número de perspectivas. Essas, porém, forneceram relevantes dados subjetivos e foram conduzidas com o intuito de identificar as características essenciais pessoais e os contextos

formadores anteriores, suscitando as memórias sobre o projeto para compreender quais foram as motivações e percepções do grupo entrevistado, como foram as experiências de participação e qual o impacto percebido de maneira geral.

As entrevistas foram realizadas em português e inglês de acordo com a possibilidade de cada participante, sendo que o uso da língua inglesa se aplicou especialmente para participantes de origem alemã, uma vez que seria o idioma falado em comum. Em determinados casos, notadamente em um dos projetos, foi feita uma entrevista projetiva, ou seja, recorreu-se a técnicas visuais, como o uso de filmes e fotografias, para avaliar as respostas individuais, particularmente no caso de participantes. Buscou-se de todas as formas estabelecer encontros pensados de forma a criar uma atmosfera amistosa e possibilitar trocas afetivas e de respeito mútuo, para que as pessoas entrevistadas se sentissem confiantes e seguras a compartilhar suas perspectivas, com estímulos positivos às falas, incentivando-as.

Todas as entrevistas foram gravadas com consentimento ao mesmo tempo que notas foram tomadas, posteriormente transcritas fidedignamente pela própria pesquisadora contendo também as observações sobre possíveis aspectos presentes nas entrelinhas e/ou não captados pelo áudio. Tais dados e suas análises são apresentados de forma a preservar o anonimato, de acordo com a relação estabelecida com cada participante, sendo que as pessoas que forneceram consentimento para tal, se encontram identificadas nominalmente e suas autorizações presentes no apêndice 2.

O processo de pesquisa desenvolvido, como já mencionado, também recorreu a um objeto científico, cujas teorias lhe dão validade analítica e lhe forneceram um acervo conceitual para trabalhar o objeto de estudo ao iluminar as sombras projetadas pelo objeto real. A Sociomuseologia constitui este objeto científico, especialmente por meio da capacidade de traduzir experiências práticas e que se distanciam de uma concepção tradicional de museu, as que compuseram uma Museologia renovada e consolidaram um fazer e um saber museológico essencialmente luso-brasileiro e social.

As fontes e as referências teóricas principais da Escola de Pensamento da Sociomuseologia se formaram com esse arcabouço que se enriquece desde sua constituição por volta do início da década de 1990. Mário Moutinho, Cristina Bruno, Mário Chagas, Maria Célia Santos, Rosana Nascimento, Judite Primo, Manuelina Maria Duarte Cândido, Aida Rechena, Marcele Pereira, Vania Brayner e toda uma série de museólogos e museólogas, pesquisadores e pesquisadoras de origem brasileira, portuguesa ou outra constituíram o corpo de reflexões

desde então e continuamente o enriquecem, sendo nomes utilizados na tese para fundamentar o trabalho.

Além dos indivíduos listados, tem-se também a relevância e o pioneirismo daqueles que os precederam em delinear novos museus e o movimento da Nova Museologia. Um desses pioneiros é Paulo Freire, que lançou as bases de metodologias educacionais e de uma pesquisa acadêmica engajada socialmente, além de quadros de referência para a análise da realidade e métodos práticos para a realização de atividades participativas e democráticas. Essas atividades criam ao mesmo tempo lugares de encontros e diálogo como também de conscientização e empoderamento, sendo este observado também por meio da ressignificação e 'sofisticação' pelo Feminismo Negro que aprimorou ainda mais teoria e práxis de Freire.

Para além da influência de Freire e de figuras ligadas à Sociomuseologia, dentre os indivíduos na vanguarda do movimento da Nova Museologia tem-se também nomes como Artur Hazelius, Mário Vasquez, John Kinard, Hugues de Varine[9], Georges-Henri-Rivière, Marcel Évrard, Detlef Hoffman, André Desvallées e Peter van Mensch, além de muitas outras figuras para além das aqui citadas, as quais seja pondo em prática tais experiências, refletindo ou sistematizando, debatendo, participando em eventos ou redigindo cartas e declarações, constituíram o corpo de ações e documentos que hoje continua a questionar e inspirar o museu e suas transformações.

Há igualmente indivíduos e grupos que trabalharam a noção de Museologia ao atribuir-lhe elementos que possibilitaram sua transformação em uma disciplina acadêmica com objetos e métodos. Foi o caso do grupo ligado a uma 'Museologia do Leste' como Zbyněk Stránský e Anna Gregorová. Seguindo essas primeiras noções vindas da Europa, tem-se finalmente, a museóloga brasileira Waldisa Rússio[10], figura pioneira que trouxe tal reflexão para o Brasil e que inspirou toda uma geração ligada a trabalhos e pesquisas museais e sociais, com seus projetos, atitudes, ensinamentos e reflexões, e cujo legado encontra-se nos prolongamentos

[9] O autor é por vezes referenciado pelo seu nome completo Hugues de Varine-Bohan, porém para fins de uniformidade e clareza, as referências ao longo do texto utilizarão apenas Hugues de Varine.

[10] Conforme já apontado por Brayner (2020) faz-se necessário um esclarecimento sobre as citações da museóloga brasileira Waldisa Rússio Camargo Guarnieri. Foi percebido ao longo do processo de doutoramento que as obras possuíam autoria que variava entre Guarnieri e Rússio, respectivamente seu nome de casada e solteira. Além disso, a maior parte dos textos aqui utilizados são parte integrante de uma obra inteira editada por Cristina Bruno que reuniu os principais textos da autora. Para fins de clareza, em todas as menções a autora será referida pelo seu nome de solteiro pelo qual é predominantemente reconhecida: Waldisa Rússio, ou somente Rússio.

traduzidos na atualidade em uma Museologia que "deglute a invenção clássica e regurgita novas «invenções museais»" (Brayner, 2020, p.138).

Além do campo museal, a área do cinema também foi explorada, utilizando algumas referências teóricas essenciais: Laurent Mannoni, Dudley Andrew, Anatol Rosenfeld, Robert Stam, Jacques Aumont e Michel Marie, Fernando Mascarello, Paulo Emílio Salles Gomes, entre outras. Além disso, tem-se também os nomes que auxiliaram a trabalhar especificamente a relação entre cinema e museu, tais como André Malraux, Walter Benjamin, Dominique Païni, Jennifer Verraes, Barbara LeMaître, Haidee Wasson, Mieke Bal, Eduardo Britto, Caroline Gemma de Bem, Tania Mendonça, Eduardo Silva de Moraes, com uma variedade de livros e artigos que possibilitaram um enriquecimento da compreensão da relação, assim como forneceram outros elementos essenciais ao conduzir da investigação, mas que por delineamentos da pesquisa precisaram ser retirados ou reduzidos no curso da pesquisa.

Por fim, foi possível notar que mudanças no processo necessitaram redirecionar os caminhos inicialmente traçados. Dentre as três propostas iniciais, somente o cinema enquanto ferramenta acabou por sobressair e a análise de filmes e seu conteúdo acabou por ser quase que inteiramente deixada de lado, salvo pequenas exceções nas quais os filmes produzidos nos processos propostos acrescentaram em determinadas articulações que visavam responder às perguntas de pesquisa. Além disso, o cinema também deu o tom da condução da tese por meio da sua estruturação.

Entretanto, durante o processo doutoral, além das referências teóricas e conceituais, a experiência do cinema e a inspiração nos mais variados filmes ajudou a compreender alguns aspectos de tal relação, assim como serviu de inspiração para determinadas reflexões. Enquanto pessoa leiga na arte do cinema e no campo dos Estudos Cinematográficos, mas interessada na capacidade comunicativa do meio, observou-se constantemente obras cinematográficas, as quais revelaram-se úteis para entender algumas das teorias aqui trabalhadas e igualmente apreender aspectos sobre o filme enquanto forma de expressão, sobre produção e estética fílmica, o que mais tarde também se mostraria válido e útil ao trabalho.

Filmes se revelaram formas de observar possíveis relações museológicas. Foi dessa maneira que o cinema adentrou primeiramente à tese, permeando o conhecimento objetivo e rigoroso que supõe o doutorado, mas que, ao final, trata-se de um processo humano e complexo. Ao assistir pela enésima vez um dos filmes favoritos da pesquisadora, *Garden State* - Hora de Voltar, o cinema se fez museológico pela primeira vez. Ainda no início do doutoramento, ao

buscar referências diretas ao museu em obras cinematográficas e não facilmente as encontrando (a não ser por visões estereotipadas e muitas vezes deturpadas), é que foi possível perceber que o 'fato museal' (Rússio, 1981) – a relação profunda das pessoas com objetos – mas também a 'atitude museal' (Gregorová, 1980) e a 'imaginação museal' (Chagas, 2003)[11], podem ser vislumbrados em abundância na realidade diária que rodeia praticamente todas as obras cinematográficas.

Sobre o filme em questão, o seu protagonista Andrew Largeman, personagem de Zach Braff, o qual também escreveu e dirigiu o filme, retorna a seu estado natal: Nova Jersey – também conhecido nos Estados Unidos como *Garden State* (Estado dos Jardins). Ele volta em razão de um telefonema de seu pai, avisando da morte de sua mãe, após alguns anos morando em Los Angeles e tentando sem sucesso a carreira de ator. Ao regressar, Andrew empodera-se em relação a decisões sobre sua saúde mental e percebe novamente a forte presença de velhos amigos, assim como inicia e desenvolve novas relações. Nesse contexto de reencontros consigo e com outras pessoas, a narrativa do filme transmite mensagens, expressões, angústias humanas e algumas destas se utilizam de objetos, de relações museológicas que nos comunicam de maneira indireta sobre a função que o museu vem desempenhando há muito tempo.

Para exemplificar, em uma das tramas que compõem o filme, Andrew é convidado por Mark, seu amigo de infância, a buscar seu presente de despedida antes de deixar novamente a cidade natal. Após uma jornada com uma sucessão de situações inusitadas, todo o curioso périplo de um dia é valorizado quando o objeto é encontrado. Mark trabalha como coveiro, e para obter uma renda extra, recolhe clandestinamente pertences de valor de pessoas falecidas que enterra. Descobre-se então que o objeto em questão se tratava de um colar que havia tomado junto à falecida mãe de Andrew antes desta ser enterrada. Gostaria, assim, de oferecer ao amigo aquilo que acaba por ser um objeto muito significativo para Andrew, invocando sua sensibilidade e memórias sobre a mãe.

Seres humanos se relacionam com objetos sem perceber o quão valiosos eles são, até que um dia se encontram no museu e tem seu valor ratificado pela instituição. Esse tesouro pertenceria agora a quem o considera como tal. Andrew poderia partir novamente da cidade com um objeto possuído e usado por sua mãe nos anos que não passara junto a ela. Em uma cena, após receber o objeto reavido pelo amigo – comprado de um excêntrico vendedor de

[11] Tais conceitos serão trabalhados ao longo do trabalho.

antiguidades residente junto a uma cratera que se formara, pela qual era responsável e que também explorava –, sob uma forte chuva, Andrew se despede do comerciante e o deseja: "boa sorte explorando o abismo infinito!". E o senhor lhe replica: "você também!". Esse momento do filme também nos faz pensar na realidade, no museu e na subjetividade humana como um abismo de infinitas possibilidades, cujas descobertas espera-se desvelar aqui.

Deixa-se de lado aqui o uso de obras cinematográficas, mas inspirando-se na jornada em busca de objetos e em explorar o 'abismo infinito' presentes no filme, optou-se também por usar o cinema como um fio condutor do trabalho. Nesse sentido, as noções de Joseph Campbell e Christopher Vogler sobre a construção de narrativas forneceram direcionamentos para conduzir o texto e articular os inúmeros elementos que constituem o estudo. Tal como fez Andrew Largeman em *Garden State*, inicia-se uma jornada que levou aos objetivos principais da pesquisa: compreender o museu como instituição dedicada à vida e nesse contexto desenvolver processos participativos empoderadores sociomuseológicos.

## Roteiro: delineamento e etapas da jornada museológica

O cinema inspirou, de certa forma, a maneira de investigar, redigir e comunicar em todo o percurso doutoral, ainda que tenha se tornado principalmente uma ferramenta auxiliar. Trata-se da utilização de uma maneira não-convencional na academia de transmitir as ideias e que se relaciona intrinsecamente com a sétima arte. Para isso, recorre-se a algumas estratégias usadas na realização de filmes em que se emprega o encadeamento de uma narrativa, a qual normalmente remeteria a uma 'Forma Cinema'[12] – uma convenção largamente difundida sobre a percepção do cinema – para trabalhar o objeto de estudo.

Nesse contexto considerado uma jornada de investigação, a pesquisadora pretende relatar tal incursão espaço-temporal, adentrar no mundo dos museus e da Museologia, direcionar o olhar e tentar compreender o objeto de estudo, além de qual a atribuição o museu

[12] Segundo Parente (2007), a 'Forma Cinema' alude a uma forma específica constituída de três elementos: "uma sala de cinema, uma projeção de uma imagem em movimento e um filme que conta uma história em aproximadamente duas horas" (Parente, 2007, p.3). Adicionalmente, relata-se que a sala de cinema, por sua vez, advém basicamente do teatro italiano; a projeção diz respeito às tecnologias de captação e reprodução inventadas em fins do século XIX; as estórias remetem principalmente a dispositivos de projeção fantasmagórica e/ou imersivos como panoramas e fotografias estereoscópicas e as técnicas narrativas são oriundas de romance de advindas de Balzac e Dickens no que concerne a concepção de personagens, ações, espaço e tempo. Além disso, advém da noção essencial estabelecida pelos filmes produzidos em Hollywood no início do século XX.

tem em sua própria vida. Ao mesmo tempo em que a pesquisadora é o ser que vive, cria, interpreta e analisa, é permeada por reflexões abstratas, fruto de sua subjetividade que acumula referências e vivências constantemente balizada pela reflexão museológica e pelas revoluções pelas quais passou a instituição e reflexos que iluminaram a disciplina da Museologia, especialmente na segunda metade do século XX[13].

A pesquisadora possui muitas camadas que a trouxeram até aqui, outras que ainda irá trilhar e que serão desenvolvidas posteriormente. Traz-se sua perspectiva de mulher, brasileira, lésbica, há quase uma década residente e imigrante na Europa, com formações diversas passando por Administração de empresas, Produção de cinema e História cultural, chegando na Museologia para tentar entendê-la como as relações entre seres humanos, objetos e instituições museológicas. Chega tentando adentrar nessa ciência social aplicada, balizar-se por teorias, mas também realizar um trabalho museal engajado na transformação social. Deseja também fazer parte do permanente questionamento e das transformações que envolvem o museu. Dessa forma, busca construir seu papel enquanto sujeito histórico, pesquisadora e heroína de sua própria jornada.

Fazendo oposição a uma Museologia normativa e a um conceito próprio até então estereotipado de museu que adquirira ao longo da vida, ao remeter à revolução museológica identificada principalmente a partir da segunda metade do século XX, a pesquisadora buscou olhar o museu em sua faceta questionadora na medida em que, como colocou Primo (2014) "convoca os sujeitos sociais a intervir ativamente e a resistir aos determinismos da História dos heróis e do passado glorioso que exclui suas habilidades e seus conhecimentos" (p.8). Nessas diversas experiências museais, a instituição tornou-se o "centro de expressão da dinâmica social dos grupos que trabalhavam a partir da memória e das referências do passado para a construção da sua identidade" (p.6). A instituição museal passou, assim, a trabalhar na construção de identidades a partir da memória social e de protagonistas comunitários confrontando "decisões homogeneizadoras de carácter nacional" (p.25).

Esses aspectos foram frequentemente responsáveis pela percepção da História, o que desconsiderou muitas outras vozes necessárias, realidade a que são submetidas as pessoas enquanto espectadoras de filmes e visitantes de museus e à exposição pedagógica da ciência

[13] Trata-se do movimento da Nova Museologia, o qual é abordado ao longo do trabalho e em profundidade no capítulo I.

histórica que incide muitas vezes na compreensão dos fatos em contextos de educação formal e informal. Nesse sentido e paradoxalmente, a jornada heroica aqui empregada busca distanciar-se da museologia que glorifica, e tenta amplificar as vozes diminuídas, silenciadas, apagadas, destruídas, inclusive a de sua pesquisadora protagonista.

E para contar essa história, utilizou-se uma ferramenta utilizada na construção de roteiros[14] e narrativas fílmicas para estruturar a apresentação da condução dos diversos aspectos do processo doutoral. Trata-se de uma jornada museológica que engloba os principais aspectos do percurso investigativo que inclui certas vivências pessoais, o esforço de desenvolver processos práticos com base em teorias, mas também analisá-los de forma a contribuir para a Museologia. Similarmente ao personagem fictício trazido anteriormente, pretende-se explorar o abismo que representa a subjetividade humana e a sua presença na construção da realidade. Visa-se acompanhar e descrever o processo doutoral e igualmente representar tal trajetória, estruturando-a tal qual a jornadas heroicas que normalmente observamos quando assistimos a um filme[15].

Reitera-se que, por mais que a pesquisa tenha sido permeada por diversas teorias e práticas, poéticas e ferramentas que o cinema oferece, de uma maneira mais ampliada e para manter o foco do trabalho visando manter sua concisão, essas encontram-se concentradas no início do capítulo IV e diluídas ao longo do texto em questões pontuais. E a sétima arte acabou por servir especialmente para estruturar o percurso da pesquisadora. Nesse sentido, já foi mencionado que há uma 'Forma Cinema' que é constituída normalmente de uma trama fictícia ou documental com duração aproximada de um longa-metragem, ou seja, por volta de duas horas, cuja condução se dá geralmente por meio de ferramentas criativas. Assim, utiliza-se também uma técnica de estruturação narrativa para descrever o desenrolar da tese, especificamente para conduzir as fases do processo doutoral.

O tipo de narrativa utilizado foi identificado já em obras épicas na antiguidade Grega,

[14] O roteiro cinematográfico é o texto essencial que orienta o desenrolar de um filme para conduzir a sua realização, o qual descreve em detalhe as cenas, como local e horário, planos e enquadramentos duração, além de descrição de personagens, narrações, diálogos etc.

[15] O termo 'filme', largamente utilizado em língua portuguesa, advém da palavra '*film'* que em inglês que significa 'película', e que corresponde ao material sobre o qual passou a ser gravado o espetáculo cinematográfico. Em razão de estruturas industriais, quase que universalmente na conjuntura atual global, o emprego da palavra filme é usado para designar obras de ficção de longa-metragem. Convencionalmente, é em geral a este tipo de filme que se referem a maioria dos indivíduos quando se propõem a 'ver um filme'. (Aumont & Marie, 2003)

porém sua consolidação viria na identificação e uso deliberado na escritura de roteiros de peças cinematográficas contemporâneas, especialmente em Hollywood. Trata-se da técnica do 'Jornada do Herói', mas que obviamente também deve ser da heroína, como se pretende aqui ao considerar a pesquisadora como sua protagonista. Essa expressão foi cunhada por Joseph Campbell, estudioso de mitos na literatura, em sua obra *O Herói de Mil Faces* de 1949. Também conhecida como 'monomito', a estrutura vem repetidamente sendo utilizada no desenvolvimento de narrativas e basicamente acompanha a jornada de uma personagem principal – que pode ser um ser humano, um grupo de pessoas, um ser mitológico, e até mesmo um animal – a qual, sob uma representação geralmente humanizada, vence suas limitações pessoais, profissionais ou locais em uma cruzada para se tornar um herói ou heroína, ou seja, adquirir um conhecimento ou conquistar algum objetivo transformador. As ideias de Campbell foram posteriormente adaptadas para o cinema por Christopher Vogler, que as utilizou também em sua atuação no cinema, identificando técnicas para desenvolver estórias em seus roteiros. Ele posteriormente transformou tal adaptação em um memorando destinado a roteiristas dos estúdios Walt Disney: *A Jornada do Escritor: Estrutura mítica para escritores*, o qual foi publicado em 1998. (Cordeiro & Stancki, 2017)

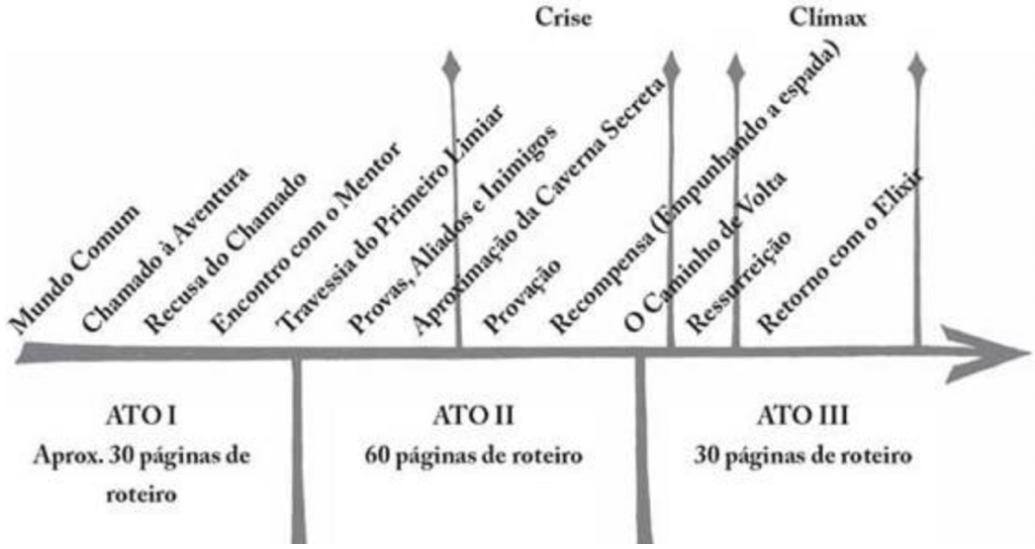
Segundo Vogler (2015), Campbell identificou no estudo sobre mitos – por exemplo, a história de Ulisses na *Odisseia* de Homero – etapas que encadeiam a jornada de protagonistas.[16] De maneira geral, as narrativas seguem padrões rudimentares que remetem a formas do antigo mito identificado na literatura por Campbell: "O padrão da Jornada do Herói é universal, recorrente em todas as culturas e em todas as épocas" (p.71), sendo, entretanto, maleável e adaptável a cada cultura. "Com essas ferramentas é possível construir uma história que sirva para quase todas as situações, uma história que seja dramática, divertida e psicologicamente verdadeira" (p.70).

Como pode ser visto na figura 2, em sua adaptação para o cinema, Vogler (2015) dividiu a jornada em três atos (com subdivisões), mas que diferem um pouco das partes enumeradas por Campbell. A ordem e a presença das etapas podem ser maleáveis de acordo

[16] Segundo Vogler (2015), Campbell identificou essencialmente três partes – a partida, a iniciação e o retorno, dentro das quais encontram divididas basicamente doze etapas. Na primeira parte estão: o Chamado à Aventura, a Recusa do Chamado, o Auxílio Sobrenatural, a Passagem pelo Primeiro Limiar e o Ventre da Baleia; na segunda: o Caminho das Provas, o Encontro com a Deusa, a Mulher como Tentação, a Sintonia com o Pai, a Apoteose e a Bênção Última. Na terceira e última parte encontram-se: a Recusa do retorno, a Fuga Mágica, o Resgate com Auxílio Externo, a Passagem pelo Limiar do Retorno, Senhor dos Dois Mundos e Liberdade para Viver.

com cada narrativa que se pretende delinear, na medida em que podem se fundir, se alterar, desaparecer, incluir mais personagens etc. Em suma, na primeira parte constam: 'o Mundo Comum'; 'Chamado à Aventura'; ' Recusa do Chamado'; ' Encontro com o Mentor' e ' Travessia do Primeiro Limiar'. Na segunda parte tem-se: 'Provas, Aliados e Inimigos'; 'Aproximação da Caverna Secreta; 'Provação' e 'Recompensa'. E na terceira e última se encontram: 'O Caminho de Volta'; 'Ressurreição' e 'Retorno com o Elixir'.

Figura 2 - Modelo da jornada do herói ou heroína para a construção de roteiros.




Fonte: Vogler, 2015, p.95.

Utilizando essas indicações, a tese foi dividida em cinco capítulos, seguindo especialmente o encadeamento proposto por Vogler, com algumas alterações para se ajustar ao percurso. Buscou-se, assim, conduzir a pesquisa, sendo que ao fim da história, nas considerações finais, pretende-se situar as análises conjecturais e possíveis respostas ao problema de pesquisa.

No capítulo I, intitulado 'O questionamento do museu como plano geral', descreve-se o começo da jornada, com o contato inicial com o mundo dos museus em um 'Mundo Comum'. Pretende-se brevemente apresentar a compreensão básica de museus, remontando à sua origem e de como se desenvolveu para chegar a sua forma atual, tentando destrinchar as camadas que se sobrepuseram ao longo dos séculos e que compõem a percepção estereotipada da própria pesquisadora. Parte, a seguir, para um 'Chamado à Aventura', que corresponde a um questionamento dessa noção, quando a personagem percebe, especialmente no século XX, em uma revolução no campo museal, a existência de maneiras novas e diversas de fazer e pensar o

museu. Nesse momento vai em busca das origens do movimento da Nova Museologia e dos principais nomes e experiências pioneiras que lançaram um novo olhar sobre a instituição.

Em seguida no mesmo capítulo, na 'Recusa do Chamado', perante dificuldades que encontra no campo acadêmico e profissional onde vive, presencia conflitos internos na percepção da Museologia enquanto ciência, mas que são contornados ao retraçar os desenhos da constituição da disciplina. Em suma, o capítulo buscou contemplar os objetivos de pesquisa referentes à análise do conceito de museu com base em suas origens e transformações para compreender como se forma enquanto instituição cultural central na atualidade, tanto em seu aspecto tradicional como em sua feição renovada pelo movimento da Nova Museologia. Além disso, contempla os delineamentos da disciplina museológica e sua construção enquanto ciência social com seus métodos e objetos de estudo proeminentes.

No capítulo II, 'A Sociomuseologia entra em cena', após apresentar o plano geral referente à compreensão do museu e seu questionamento, bem como elucidar a necessidade de aprofundar o estudo científico da instituição, o qual ainda encontrava entraves, tem-se o 'Encontro com a Mentoria'. A pesquisadora entra em contato com a Escola de Pensamento da Sociomuseologia e aspectos como sua constituição, os relevantes intercâmbios entre Portugal e Brasil e os elementos que a caracterizam como sua constante evolução e a sua não-neutralidade. A pesquisadora recebe também o reforço de elementos teóricos e práticos que remetem à compreensão de metodologias e conceitos ligados ao empoderamento e à participação no museu. Ao final, na 'Travessia do Primeiro Limiar', realiza uma reflexão sobre a interlocução desses aspectos e complementa sua compreensão para a continuidade da jornada, partindo para a prática. O momento citado serviu para incidir sobre os objetivos ligados a compreender a trajetória e o desenvolvimentos que levaram à consolidação da Escola de Pensamento da Sociomuseologia e delinear o empoderamento e a participação no museu enquanto teorias, práticas e metodologias que proporcionam estratégias de atuação por parte do museu em ações que respondam a determinadas demandas sociais.

No capítulo III, intitulado 'Um museu em busca de relevância social', contemplou-se o objetivo de apresentar inicialmente elementos que buscam descrever e analisar o Museu Histórico de Frankfurt, bem como os processos realizados pela instituição, especialmente seus métodos participativos e voltados para o presente. Analisou-se, de maneira geral, a forma como dialogam com a Sociomuseologia e com práticas museais de matriz social, especialmente identificadas no contexto brasileiro atual.

Trata-se, portanto, da chegada no museu alemão, onde se começa finalmente a atuação prática no campo museal, momento da jornada heroica identificado por Vogler (2015) como 'Provas, Aliados e Inimigos', representando o início da jornada profissional em museus da pesquisadora em sua trajetória doutoral. Na função de curadora júnior e bolsista internacional, entra em contato com trabalho participativo e confronta toda uma nova realidade. Começa a compreender a instituição acolhedora, bem como contribuir com os diversos projetos e realizar suas primeiras incursões práticas. Ainda no mesmo capítulo, tem-se a 'Aproximação da Caverna Secreta', termo nomeado por Vogler. A maior aventura da jornada heroica é iminente e há, portanto, uma última oportunidade de preparação. Assim, a pesquisadora focaliza especialmente o olhar de seu trabalho em uma prática museológica de matriz social, advinda de suas experiências com a Museologia Social no Brasil. Essas vozes contribuem para delinear estratégias de empoderamento em museus, nas quais se buscou inspiração tanto para a sua própria atuação no museu alemão como para as reflexões museológicas de sua investigação. Também são feitas algumas comparações entre o HMF e os exemplos brasileiros, identificando similaridades, diferenças e contrastes que auxiliem na compreensão da função social do museu. Nesse ponto da caminhada se começa a conhecer muitos outros indivíduos, grupos e instituições que contribuirão para sua atuação e reflexões sociomuseológicas.

No capítulo IV, 'A aventura participativa de cinema no museu', discute-se os projetos inteiramente conduzidos pela pesquisadora junto ao Museu Histórico de Frankfurt e suas análises qualitativas. Na etapa da 'Provação', apresenta-se o maior desafio da jornada, 'trata-se do âmago da questão' onde, segundo Vogler (2015), a protagonista encontra a 'chave para o seu poder mágico'. Trata-se do maior e principal projeto que realizou no museu alemão. Sob a forma de um prelúdio, traz-se inicialmente aspectos relevantes para o entendimento do cinema, integrado ao percurso acadêmico como ferramenta. Contemplou-se, assim, o objetivo de realizar um panorama a respeito do tema para delimitar a noção a ser utilizada em interlocução com o museu e com os demais conceitos presentes no objeto de estudo.

A seguir no mesmo capítulo, mostram-se os delineamentos do processo participativo que habilitou o cinema como ferramenta acessória a um formato de trabalho participativo específico que o museu já possui. Tendo sua parte técnica e estética conduzida por profissionais especializados da área, a pesquisadora atua tanto na elaboração como na condução do projeto, tendo por base principal a Sociomuseologia, inspirada nas Metodologias de Educação Participativa e Democrática de Paulo Freire, além de teorias e estratégias visando processos de

empoderamento. Há também a parte da jornada identificada como a 'Recompensa', assim considerada porque o processo se constituiu como resultado de todas as ações e reflexões empreendidas. Os delineamentos do projeto forneceram as bases para uma nova proposta de formato ao já consolidado método participativo *Stadtlabor*[17] do Museu Histórico de Frankfurt e de relevantes contribuições de habitantes para a construção da realidade e da história da cidade. Tratou-se, nesse capítulo, como também nos seguintes, de desenvolver processos museais no âmbito do HMF envolvendo cinema, levando em consideração os preceitos desenvolvidos pela Sociomuseologia e práticas museais de matriz social, um dos objetivos delineados na tese.

Após a finalização do projeto de maior envergadura e sem ter mais o vínculo de trabalho com o museu, realiza-se um segundo projeto e o encerramento de um terceiro iniciado logo na chegada da pesquisadora ao museu, mas que pendia de finalização. Desta forma, o capítulo V trata dos conhecimentos e experiências resultantes de suas recém terminadas incursões práticas e teóricas. O encerramento de algumas atividades faz com que a pesquisadora inicie sua jornada de retorno ao mundo inicial no 'Caminho de Volta', não somente retornando ao país onde antes residia, a França, mas também trabalhando e aplicando os ensinamentos adquiridos, mesmo que ainda conectada a projetos realizados junto ao museu alemão. Por fim, no último subcapítulo, que condensa as etapas ' Ressurreição' e ' Retorno com o Elixir', acaba-se por encontrar um derradeiro elemento que complementa seu aprendizado e sua contribuição, retornando também a si mesma e observando os impactos de seu trabalho, não somente nas outras pessoas e no museu, como em sua própria vida. Nos capítulos IV e V buscou-se identificar os possíveis impactos no empoderamento dos indivíduos e sua projeção no coletivo, ligados à sua participação nos projetos realizados com o uso da Sociomuseologia desenvolvidos e levados a cabo no Museu Histórico de Frankfurt.

O uso de tal sequenciamento foi escolhido após verificar a necessidade de conectar todas as partes da tese de maneira compreensível e que transmitisse a ideia da sucessão de acontecimentos que compuseram tal jornada. Nesse sentido, a pesquisadora também se situou na história, uma vez que seu papel de observadora demonstrou um risco de alienação do processo, mesmo que a todo momento ela também fosse não somente participante, mas

[17] Formato participativo do Museu Histórico de Frankfurt que será apresentado em profundidade no decorrer do trabalho.

protagonista. A estruturação teve como inspiração uma atividade atualmente tão corriqueira e simples – ver filmes – realizada também com frequência. Esperou-se, assim, facilitar o andamento e a leitura do trabalho que pode ser visualizado, conforme objetivos e suas referidas etapas a seguir:

Quadro 1 - Quadro síntese da tese em relação aos objetivos específicos da pesquisa

| **Objeto real** | **Sociomuseologia no Museu Histórico de Frankfurt: Cinema, Participação e Empoderamento** | |
|---|---|---|
| **Construção do objeto de estudo:** | **Metodologia/objetivos:** | **Apresentação na tese:** |
| **Capítulo I: O questionamento do museu como plano geral** | - **Delineamentos introdutórios do objeto científico** | - **Museu e movimento da Nova Museologia** |
| 1.1 Mundo Comum: plano geral das camadas do museu tradicional | - Analisar o conceito de museu com base em suas origens e transformações para compreender como se constitui enquanto instituição cultural central na atualidade, tanto em seu aspecto tradicional como em sua feição renovada pelo movimento da Nova Museologia. | - Origens do museu nas míticas na Antiguidade, passando pelo surto de colecionismo, culto de curiosidades e retorno aos ideais clássicos no Renascimento e chegando ao século XIX com a institucionalização do museu e sua abertura progressiva e relativa. |
| 1.2 Chamado à Aventura: em movimento com a Nova Museologia | | - Questionamento do museu com experiências museológicas inovadoras, como ecomuseus e museus comunitários e por meio de debates internacionais propagados por órgãos como UNESCO e ICOM. |
| 1.3 Recusa do Chamado: uma ciência para pensar o museu? | - Analisar brevemente os desenhos da disciplina museológica e sua construção enquanto ciência social com métodos e objetos de estudo proeminentes. | - Apresentar brevemente o surgimento progressivo de uma disciplina voltada ao estudo dos museus, inicialmente sob uma perspectiva prática e posteriormente a uma abordagem filosófica que estuda o ser humano e sua relação com a realidade, com determinados desafios para sua consolidação. |
| **Capítulo II: A Sociomuseologia entra em cena** | - **Delineamento do objeto científico** | - **Sociomuseologia, participação e empoderamento** |
| 2.1 Encontro com a Mentoria: a Escola de Pensamento da Sociomuseologia | - Compreender a trajetória e os desenvolvimentos que levaram a uma consolidação da Escola de Pensamento da Sociomuseologia e de uma Museologia de matriz social. | - Delineamento da trajetória de constituição e desenvolvimento da Escola de Pensamento de Sociomuseologia, principais agentes e fatos, definição evolutiva e valores partilhados. |

| **Objeto real** | **Sociomuseologia no Museu Histórico de Frankfurt: Cinema, Participação e Empoderamento** | |
|---|---|---|
| **Construção do objeto de estudo:** | **Metodologia/objetivos:** | **Apresentação na tese:** |
| 2.2 Equipamentos para a Jornada: participação e empoderamento | - Delinear o empoderamento e a participação no museu enquanto teorias, práticas e metodologias que proporcionam estratégias de atuação por parte do museu em ações que respondam a determinadas demandas sociais. | - Elementos essenciais sobre empoderamento, as teorias que constituiu, sua historicidade, sua relação com as Metodologias de Paulo Freire, passando pelos movimentos civis e sua ressignificação pelo Feminismo Negro;<br>- Elementos diversos sobre a compreensão da participação em museus, bem como seu questionamento. |
| 2.3 Travessia do Primeiro Limiar: o poder da participação no museu | | - Uma reflexão sobre a participação no museu e quais possíveis interlocuções com o empoderamento. |
| **Capítulo III: Um Museu em busca de relevância social** | - **Delineamentos iniciais do objeto empírico** | - **Museu Histórico de Frankfurt e Museologia Social brasileira** |
| 3.1. Provas, Aliados e Inimigos: a chegada no Museu Histórico de Frankfurt | - Descrever e analisar o Museu Histórico de Frankfurt, assim como os processos realizados pela instituição, especialmente sobre os processos participativos e voltados para o presente e de que forma dialogam com a Sociomuseologia e com práticas museais de matriz social, especialmente identificadas em contexto brasileiro atual. | - Museu Histórico de Frankfurt e sua característica de sucessivas renovações, tais como a mais atual que se volta para o presente e para fora do museu, em processos participativos para pesquisar e refletir sobre a cidade;<br>- Chegada, primeiros projetos e primeiras descobertas durante o trabalho museu alemão. |
| 3.2 Aproximação da Caverna Secreta: encontro com a Museologia no Brasil | | - Encontro com museus brasileiros, como o Museu de Arte do Rio (MAR), Museu da Abolição (MAB), o Museu de Favela (MUF) e Museu dos Quilombos e Favelas Urbanos (Muquifu) para conhecer suas estratégias museológicas voltadas para a função social do museu. |
| **Capítulo IV: A aventura participativa de cinema no museu** | - **Elementos sobre cinema**<br>- **Delineamento e análise do objeto empírico e hipóteses da investigação (também para o capítulo V)** | - **Sociomuseologia, cinema e empoderamento nos projetos realizados no Museu Histórico de Frankfurt** |
| 4.1 Prelúdio: de que cinema se está falando? | - Realizar um panorama do cinema para delimitar a noção do mesmo para ser utilizada em interlocução com o museu, nas práticas e com os demais conceitos presentes no objeto de estudo. | - Apresentação do cinema como tecnologia, indústria, arte e campo intelectual, que possui relações com o museu e proporciona ferramentas políticas e poéticas úteis à participação. |

<table>
<tr><th>Objeto real</th><th colspan="2">Sociomuseologia no Museu Histórico de Frankfurt: Cinema, Participação e Empoderamento</th></tr>
<tr><th>Construção do objeto de estudo:</th><th>Metodologia/objetivos:</th><th>Apresentação na tese:</th></tr>
<tr><td>4.2 Provação: Stadtlabor Film e um novo formato de participação e criação</td><td rowspan="5">- Desenvolver processos museais no âmbito do HMF envolvendo cinema, levando em consideração os preceitos desenvolvidos pela Sociomuseologia e práticas museais de matriz social;<br>- Identificar os possíveis impactos a respeito do empoderamento dos indivíduos ligados a sua participação nos projetos realizados com o uso da Sociomuseologia e do cinema desenvolvidos e levados a cabo no Museu Histórico de Frankfurt.</td><td rowspan="2">- Descrição de processo realizado que uniu o formato participativo estabelecido do HMF, com o cinema como ferramenta acessória, desenvolvido com base Sociomuseologia e teorias ligadas à conscientização e ao empoderamento para abordar o tema da cidade;<br>- Apresentação de observações sobre o processo, depoimentos de colegas e participantes e aferimento de delineamentos sobre o projeto que constituiu um novo formato.</td></tr>
<tr><td>4.3 Recompensa: imaginações cinemuseológicas da cidade em cartaz no museu</td></tr>
<tr><td>Capítulo V: O elixir do empoderamento</td><td>- Sociomuseologia, Cinema e Empoderamento nos projetos realizados no Museu Histórico de Frankfurt</td></tr>
<tr><td>5.1 O Caminho de Volta: venha aqui e use a museologia e o cinema</td><td rowspan="2">- Descrição de processos realizados utilizando as metodologias, teorias e práticas, empregadas desenvolvidas até então, trabalhando a questão do objeto e do cinema, abordando temas como a questão de gênero e integração de migrantes;<br>- Análise da efetividade do uso de estratégias sociomuseológicas em âmbito museal e do possível impacto na conscientização e no empoderamento de participantes.</td></tr>
<tr><td>5.2 Ressureição e Retorno com o Elixir: café com bolo, Brasil com Frankfurt</td></tr>
</table>

O cinema acabou aparecendo como coadjuvante, especialmente nas considerações teóricas e, espera-se que na escolha em valorizá-lo sob forma de narrativa estruturante, seu valor fique evidente na capacidade de cativar, remetendo ao ato de assistir filmes, tão comum em um mundo repleto de telas. Compreende-se, porém, que o cinema vai muito além da 'Forma Cinema', eminentemente apropriada pela indústria cinematográfica hollywoodiana e intensificada por técnicas de escrita de roteiro que consagraram seus principais estúdios, porém fazendo menção às características nocivas de tais atividades[18]. Espera-se, por fim, que tal

[18] Observou-se que a indústria do cinema nos Estados Unidos, por exemplo, se consagrou em termos econômicos, porém tal consolidação vem associada com o modelo de produção capitalista hegemônico que se beneficiou da

exercício consiga transmitir a trajetória investigativa com suas pesquisas, reflexões e resultados, mesmo com as sabidas dificuldades de criar um filme cativante e aclamado pelo público e pela crítica especializada.

O ato que conecta o esforço intelectual com a perspectiva cinematográfica citada busca respaldo na reflexão de Rocha & Eckert (2008) sobre saberes e práticas da etnografia: "Ao recorrermos às ideias científicas podemos então ordenar nossas descobertas em uma lógica inteligente que provoca o conhecimento intelectual sobre o observado, sobre a situação pesquisada, sobre as dinâmicas sociais investigadas" (p.4). As autoras utilizaram os conceitos de Pierre Bourdieu como teoria em ato, enunciando que a todo tempo "a busca do conhecimento é orientada por questões conceituais aprendidas no estudo das teorias sociais". Elas também se valeram da obra *A formação o espírito científico* de Gaston Bachelard, uma vez que cada percepção é refletida conceitualmente em operações que mobilizam conhecimentos científicos que procuram vencer os obstáculos epistemológicos e superar aquilo que se observa e se explica normalmente pelo senso comum. Considera-se útil o uso da abstração e da subjetividade nos procedimentos investigativos, os quais também remetem a trajetórias pessoais de busca do conhecimento.

Bachelard (1996) auxiliou a jornada heroica doutoral ao colocar ênfase nos obstáculos postos pela experiência, além de considerar a abstração e levando em conta os diferentes interesses da 'alma pueril' animada pela 'curiosidade ingênua', a 'alma professoral', que permanece imóvel na primeira abstração chegando:

> Enfim a alma com dificuldade de abstrair e de chegar à quintessência, consciência científica dolorosa, entregue aos interesses indutivos sempre imperfeitos, no arriscado jogo do pensamento sem suporte experimental estável; perturbada a todo momento pelas objeções da razão, pondo sempre em dúvida o direito particular à abstração, mas absolutamente segura de que a abstração é um dever, o dever científico, a posse enfim purificada do pensamento do mundo! (p.13)

As jornadas heroicas do percurso doutoral não fogem muito dessa concepção ao

capacidade de massificação do cinema para disseminar o 'estilo de vida americano' de maneira global e com ele o consumo exagerado. A crítica a esse modelo econômico no qual vivemos é um tema contemporâneo essencial devido a sua alta agressividade aos indivíduos e sociedades que dele se encontram excluídos e que penam para poder sobreviver face a tamanhas desigualdades tanto em âmbito global nas relações entre países, como local em que as disparidades socioeconômicas não cessam de se expandir. Impacta também o planeta, que sofre com as emissões de poluentes e dejetos, cujas consequências são sentidas não somente por humanos, mas por todos os seres que o habitam. Apesar de necessária e, por vezes embutida nas reflexões subjetivas, essa crítica não consta como escopo do objeto de estudo.

partirem de uma ideia pré-concebida, de um senso comum que busca ser desconstruído. Conforme colocou Vogler (2015, p.77):

> Em princípio, apesar de sua variedade infinita, a história de um herói é sempre uma jornada. Um herói abandona seu ambiente confortável e comum para se aventurar em um mundo desafiador e desconhecido. Pode ser uma jornada ao exterior, a um lugar de verdade: um labirinto, uma floresta ou caverna, uma cidade ou país estrangeiro, um novo local que se converte em arena para seu conflito com forças antagônicas, contestadoras. […] existem muitas histórias que conduzem o herói a uma jornada interior, que acontece na mente, no coração, no espírito. Em qualquer boa história, o herói cresce e se transforma.

Para conjurar a união entre o olhar cinematográfico e a reflexão científica na procura da resolução de um conflito epistemológico e na compreensão do objeto de estudo, buscou-se dialogar com as noções de Bachelard juntamente com as metodologias científicas empregadas mencionadas anteriormente, conectando-as às etapas da jornada do 'monomito' de Campbell e especificamente a adaptação de Vogler para o cinema. A perspectiva cinematográfica pretende tanto observar objetivamente, narrar e documentar a trajetória da personagem e de seu desenvolvimento, quanto explorar aspectos da sua subjetividade e suas próprias reflexões. Com o auxílio do cinema, as lentes da Museologia, a análise reflexiva das vivências doutorais e os projetos práticos museais realizados e a contribuição essencial das vozes das pessoas que ajudaram a construir esse trabalho, busca-se compreender como a Sociomuseologia pode ser transplantada para diversos contextos, acadêmicos ou museais, para potencializar a função social do museu, especialmente por meio do empoderamento.

# CAPÍTULO I: O QUESTIONAMENTO DO MUSEU COMO PLANO GERAL

> *Foram os países europeus que impuseram aos não europeus seu método de análise do fenômeno e patrimônio culturais; obrigaram as elites e os povos destes países a ver sua própria cultura com olhos europeus. Assim, os museus na maioria das nações são criações da etapa histórica colonialista.* (Hugues de Varine, 1979, p.12)

A primeira etapa da trajetória que aqui se inicia aborda primeiramente a compreensão do museu. Ao perpassar a longa história da instituição, percebe-se que passou e passa constantemente por inúmeras metamorfoses. Adicionam-se a ela inúmeras camadas, o que a torna cada vez mais complexa, porém mantendo certos aspectos essenciais oriundos de suas primeiras manifestações, por exemplo, endeusamento, colecionismo e exibição. O exercício de seu questionamento e adaptação, contudo, foi e continua a ser constantemente realizado, principalmente por meio uma diversidade de indivíduos ligados ao trabalho e pesquisa em museus, que trabalharam tanto na prática como na teoria, por vezes 'deglutindo' teorias, conceitos, práticas – em sua maioria partindo de uma perspectiva eurocêntrica – e aplicando-os, replicando-os, refletindo novamente sobre tais processos e 'regurgitando invenções museais', em outros contextos especialmente como foi visto mundo globalizado dos séculos XX e XXI.

Nesse sentido, foi adicionada uma camada com a função social na sua atuação, na tentativa de responder a determinadas demandas ligadas a indivíduos e coletividades. A instituição passou, portanto, a se rebelar contra elementos tradicionais, especialmente ligados a coleções valiosas e aspectos estéreis que servem majoritariamente para manter o poder de alguns grupos e indivíduos ligados a elites econômicas e políticas. O museu renovado entende que precisa trazer efetivamente a vida para dentro da instituição, dando importância às pessoas, especialmente àquelas privadas de direitos e de voz, para que discutam e construam o seu próprio futuro. Todas estas metamorfoses e camadas suscitam, deste modo, novas maneiras de refletir sobre o museu e seu papel, principalmente ao estruturar disciplinas e ciências especializadas. Neste primeiro capítulo serão feitos delineamentos introdutórios ao analisar o conceito de museu com base em suas origens e transformações para compreender como se constitui enquanto instituição cultural central na atualidade, tanto em seu aspecto tradicional

como em sua feição renovada pelo movimento da Nova Museologia, e como suscitou o início da constituição e estabelecimento de uma disciplina científica.

### 1.1. Mundo Comum: plano geral das camadas do museu tradicional

> *O papel dos museus em nossa relação com as obras de arte é tamanho que temos dificuldade em pensar que ele não existe, que não existiria jamais lá onde a civilização da Europa moderna é ou fosse desconhecida; e que ele existe entre nós há apenas menos de dois séculos. O século 19 viveu deles e nós o ainda vivemos, e esquecemos que eles impuseram ao expectador uma relação nova com a obra de arte.*[19] (André Malraux, 1996, p.12, tradução livre)

Assim como na maioria das narrativas, tanto fílmicas como científicas, é convencional traçar um panorama inicial do que será colocado em questão. No esquema de construção de narrativas que foi delineado com base na jornada heroica, elucida-se que, para poder evidenciar os conflitos a serem solucionados, é necessário apresentar o contraste e delinear primeiro o que se chama de 'Mundo Comum'. É o que Vogler (2015, p.289) coloca como "o contexto, a base e o histórico do herói", neste caso a heroína. Trata-se do local trivial em que a pesquisadora[20], personagem[21] principal desta jornada museológica, vive antes de entrar no "mundo especial" para percorrer novos caminhos durante sua busca principal. Pode ser aqui entendido como o

[19] "Le rôle des musées dans notre relation avec les œuvres d'art est si grand, que nous avons peine à penser qu'il n'en existe pas, qu'il n'en existera jamais, là où la civilisation de l'Europe moderne est ou fut inconnue; et qu'il en existe chez nous depuis moins de deux siècles. Le XIXe siècle a vécu d'eux ; nous en vivons encore, et oublions qu'ils ont imposé au spectateur une relation toute nouvelle avec l'œuvre d'art". (Malraux, 1996, p.12)

[20] Cabe sublinhar que, no decorrer de toda a tese, quando se menciona a 'pesquisadora' refere-se à sua autora, a protagonista da jornada, como pontuado na introdução.

[21] O termo 'personagem', advém do grego persona, que se referia a 'máscara' e designa o executante de um papel, e não a sua encarnação viva e real. Assim como em muitas das características do cinema, a noção adveio do teatro, tendo a perspectiva evoluído e passando a designar personagem como "entidade psicológica e moral, encarregada de produzir no espectador um efeito de identificação" (Aumont & Marie, 2003, p.226). Possui suas características e sua representação fílmica, a qual geralmente é composta por sua imagem e seus traços físicos visíveis, como feições, trejeitos, figurino, maquiagem, além de suas falas e comportamentos que delineiam seus traços psicológicos. Personagens podem também não adquirir um aspecto corpóreo, restringindo sua aparição a descrições e narrações verbais. A personagem, neste caso representa um papel, que por sua vez, corresponde ao rôle do francês, o qual, inicialmente correspondia ao rolo de madeira com um pergaminho com o texto a ser dito e elementos da interpretação de um ator em cena para os gregos e romanos. Por extensão vem caracterizar a personagem interpretada e os tipos de ações que executa e que estão ligadas a uma conduta ou um contexto, reunindo as propriedades que o definem e seu comportamento (Aumont & Marie, 2003).

seu senso comum sobre o museu tradicional e que, de certa forma, é reforçado pela sua residência na Europa desde o ano de 2012, mais especificamente em Paris, antes de iniciar um doutorado em Museologia em Lisboa em 2015, se mudar para Frankfurt na Alemanha e se iniciar na prática museal no museu histórico da cidade em 2016.

Neste primeiro momento, para ilustrar o 'Mundo Comum', pretende-se fornecer diversos planos gerais que visam apresentar aspectos que correspondem ao senso comum de museu tradicional. O plano geral, conhecido em inglês por *establishing shot*, é normalmente uma tomada aberta, ampla, situada geralmente ao início de um conjunto de planos que compõem uma cena, e que fornece o entendimento do conjunto da situação cênica, referindo-se mentalmente aos planos mais parciais que o sucedem. De certa maneira, recorre-se brevemente à noção de Brito (2014) de como o cinema representa o museu. O autor observou que a realidade pode ser representada por um museu, podendo ser visto como um *establishing shot* ou plano geral. Para formular sua noção, levou-se em consideração a lógica de turismo que condiciona muitas vezes a instituição museal, sendo que esta constitui uma aparência da vivência social de um determinado local. Assim, determinado museu poderia ter a função de constituir "um plano geral, turístico, que contextualiza o espectador-visitante pela inclusão de um elemento metonímico de determinado lugar – o edifício do museu, a obra de arte emblemática – que, neste caso, comprove ou documente a presença do espectador-visitante junto daquele espaço" (p.22).

Segundo o autor, os museus, de modo geral como os conhecemos, constituem atrações turísticas primárias que representam a vivência de uma cidade, bairro etc., ao passo que fornecem registros fotográficos, arquitetônicos e artísticos do local. E, enquanto atrações turísticas, também colocam o público na função espectatorial, mas no papel de atores, atrizes ou figurantes da imagem que constitui um plano geral. A noção de museu como *establishing shot* de uma determinada situação remete ao estabelecimento de uma realidade objetiva com a qual visitantes, sejam quem for, podem identificar-se. Essa visão estereotipada pode, porém, ser percebida tanto em filmes como em museus e principalmente reforçar uma imagem cristalizada da instituição, o que é facilmente observável após um breve passeio pela maioria dos museus tradicionais, principalmente na Europa. Seguindo o raciocínio, tem-se aqui planos gerais que se seguiram ao longo dos séculos e que auxiliam a compreender o museu, os contextos nos quais se inseriu e como a instituição museal adaptou-se para chegar à contemporaneidade com suas características preponderantes.

A pesquisadora relata que em seu 'Mundo Comum' predomina inicialmente uma visão cristalizada e consolidada do museu eminentemente europeu. Mesmo assim, vale relembrar que a noção mais difundida para o espaço ainda é míope, pois exclui a possibilidade de museus diversos ou a sua completa ausência. Como colocou a orientadora Judite Primo[22], é necessário se atentar para o fato de que o conceito de museu tradicional europeu é um fenômeno e uma estrutura social que não se pode universalizar como dito ou conhecido.

O museu pode também ser, como será visto posteriormente, a ideia que cada pessoa constitui dele ou forjada em uma construção coletiva; um produto de um contexto específico. Para a pesquisadora, uma migrante brasileira na Europa, já tendo visitado alguns museus, recém iniciada na Museologia e buscando compreender sua própria noção, a imagem do um museu tradicional era: colecionista, exibidor de riqueza, valores e poder. Ela descobriria pouco a pouco, ao se inserir no campo acadêmico, que o museu já possui outra perspectiva há muito tempo. Por exemplo, tem sido um lugar de acolhimento, de contação de histórias, de aprendizado e valorização da própria identidade para as crianças que habitam nos entornos do Museu da Maré, as quais provavelmente têm a ideia de museu que possui esses atributos, pois é esse o espaço em que vivem e que constroem diariamente. Ou seja, as vivências das pessoas podem ser pensadas como responsáveis por auxiliar na elaboração do entendimento de museu, que pode ser tradicional ou comunitário, vivo, democrático. Há também os incontáveis indivíduos ao redor do planeta que nunca sequer ouviram a palavra ou visitaram um museu para poder formar um conceito a respeito.

Perceber a evolução e as revoluções que modificaram o museu ao longo do tempo é, todavia, essencial para a sua constante desconstrução e reconstrução na contemporaneidade. Faz-se necessário elucidar, entretanto, que a definição de museu é exaustiva e que a busca de compreensão é contínua e permanece a influenciar tanto o processo cognitivo de definição em si como a atividade de pesquisa aqui desenvolvida, bem como o trabalho museal aplicado, o qual visa igualmente contribuir na adaptação da instituição às demandas sociais nas quais se insere. Apesar dessa 'utopia museal' ser perseguida na teoria e na prática, das releituras e reinvenções dos museus ao longo do tempo, a historicidade do conceito de museu perpassa diversas noções que adicionaram camadas que são necessárias para compreender a existência hoje de um modelo tão difuso e consolidado.

[22] Em comunicação pessoal durante reunião de orientação no ano de 2022.

Feitas as considerações acima, retoma-se o início da jornada da pesquisadora. Por alguns anos se encontrava cercada especialmente de museus europeus tradicionais. Estudou História Cultural[23] na região parisiense e presenciou seminários sobre a História do país, os quais desconhecia em grande parte, mas que revelaram uma conexão direta com a historicidade dos museus, que também não compreendia em profundidade. Aprendeu sobre como se deu a constituição da coleção do antigo rei francês François I, que converteu o Louvre em residência real, onde se encontra hoje boa parte de tais obras. Aprendeu também como parte dessa coleção também se situava no Castelo de Chambord, local que o monarca construíra para ser seu refúgio de caça. Em uma aula sobre a gestão de museus, ouviu do palestrante que era também diretor de uma instituição local que "museu é coleção". Nota-se como pode ser difícil escapar do modelo tradicional elitista na formação que a pesquisadora buscara, almejando se inserir no campo do trabalho cultural.

Além do Louvre, Chambord e também Versalhes – vizinho do campus onde estudava –, que se tornariam para ela símbolos da Museologia elitista francesa, tinha a possibilidade de visitar frequentemente diversos outros museus, monumentos e patrimônios parisienses como o Museu d'Orsay, o Museu do Quai Branly Jacques Chirac, o Palácio de Tokyo, o Centro Georges Pompidou, o Museu Carnavalet, o Museu de Medalhas de Paris, o Museu do Exército, o Palácio da Arquitetura e do Patrimônio, o Museu do Homem, a Fundação Louis Vuitton, a Torre Eiffel a Saint Chapelle, somente para citar alguns exemplos. Nesse contexto, se sucediam visitas tradicionais. Entrava, adquiria o bilhete, explorava o local, a exposição a as inúmeras possibilidades de objetos, instalações e recursos expográficos e de mediação. Transitava entre o público, entre visitas guiadas, performances ou em salas vazias. Era novamente e constantemente exposta às características típicas da instituição museal e da experiência de visitação normalmente comum à maioria dos museus que conhecia.

Ao iniciar uma incursão acadêmica na área da Museologia, sentiu a necessidade de fazer um pequeno mergulho na história dos museus para entender aquela instituição que visitava com frequência, na qual identificava elementos típicos, mas que não compreendia como se haviam constituído. Julgava essencial para sua nova área de atuação, pois encontrava-se cercada

[23] A pesquisadora possui Bacharelado em Administração de Empresas pela Universidade do Estado de Santa Catarina- UDESC (2011), Especialização em Cinema com ênfase em Produção pela Universidade Estadual do Paraná-UNESPAR (2012) e um Mestrado em História Cultural e Social pela Universidade de Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines- UVSQ (2014).

de dúvidas e contradições, uma vez que já começava a compreender que o potencial social do museu ia muito além de galerias de quadros de cânones da arte europeia, percebendo progressivamente que na maior parte dos casos se tratavam de instituições elitistas e excludentes.

O mergulho na história dos museus se inicia com Rússio (2010), que considerou o surgimento da arte na Pré-história com a necessidade humana de criação e representação. A cultura e a história se constituíram, por conseguinte, na sua acumulação e registro, e o museu acaba surgindo e se desenvolvendo como lugar privilegiado: (no) "lento e inacabado processo de humanização [...] é necessário manter a memória do processo evolutivo do homem (*Sic passim*)." (p.76). Fazendo um breve recorrido, há outros nomes, como Raffaini (1993), Malraux (1996), Abt (2006), Azzi, (2011), Brito (2014), Taylor & Timm (2015), entre outros, em que se pode ver uma breve história de como se constituíram os museus ao longo dos séculos para identificar as camadas que, para a pesquisadora, ilustram uma 'imagem-museu' (Chagas, 1994b) tradicional que se pode observar hoje especialmente na Europa, mas também em diversas partes do mundo.

Sobre o surgimento do museu, identifica-se suas origens míticas na Grécia, na Antiguidade[24], com o conceito de *Mouseion* que significa 'templo das musas' e remete a locais de endeusamento das artes por cientistas e artistas, todos homens, de alta posição social e alfabetizados, que poderiam frequentá-los de acordo com a definição discriminatória de cidadão da época[25]. Reporta-se também desse período técnicas incipientes de coleta de espécimes vivos

[24] Apesar do presente estudo não se aprofundar em epistemologia e historiografia das diversas disciplinas que aborda, vale ressaltar que se considera a clássica linha do tempo utilizada na História a qual se apresenta basicamente eurocêntrica, assim como a instituição museal e suas origens. Em linhas gerais tem-se a Pré-História que se estendeu até por volta de 3000 a.C., quando surge a escrita. Com possibilidade de registro, inicia-se a dita História com a Antiguidade que dura até 476 d.C., quando tem início Idade Média. Em 1453 inicia-se a Idade Moderna que passa por períodos como Renascimento e Iluminismo e se termina em 1789, com o começo da Idade Contemporânea a qual se entende até os dias atuais.

[25] Para ser considerado cidadão na Grécia Antiga era necessário atender a certas condições para poder exercer o poder de voto na democracia da antiga cidade, a polis grega. Entretanto, a "sociedade considerada o berço da democracia ocidental, desconheceu todos aqueles que não se adequavam ao seu padrão de cidadania" (Lois, 1999, p.135), ou seja, estrangeiros, mulheres, velhos, crianças e escravos não eram contemplados pela pequena parcela de indivíduos que eram reconhecidos como cidadãos e que gozavam dos privilégios de possuir igualdade entre si e perante as leis.

por Aristóteles[26] e o modelo da biblioteca de Alexandria que, por sua vez, faz alusão ao início de aportes estatais às artes e cultura por meio de Alexandre, o Grande.

Tais origens começam, porém, a evidenciar a perspectiva elitista e excludente que acompanharia a instituição. Enquanto mulher e migrante, portanto não-europeia, a pesquisadora já poderia enxergar sua possível exclusão no contexto original do museu, demarcada implicitamente também pela ausência de representatividade que até hoje é percebida na esfera pública, apesar de que o acesso ao museu atual é convencionalmente universal.[27]

O período da Idade Média remete ao esquecimento do termo 'museu', ficando a arte e o colecionismo essencialmente atrelados à Igreja Católica. Esta instituiu que toda criação, mesmo que sob mãos humanas, advinha do divino. Também condenava toda acumulação de riquezas, o que contribuiu, portanto, para que constituísse sua própria coleção, repleta de 'tesouros', oriundos principalmente de doações. Tornou-se também uma das protagonistas da imagem que marca o período que ficou conhecido como 'Idade das Trevas': privilégios monárquicos e religiosos em contraposição à fome e à peste que assolavam as pessoas da Europa na época, bem como perseguições religiosas, revoltas populares e guerras e outros eventos trágicos. Ainda assim, progressos científico-culturais ocorreram no período, apesar da hegemonia mítica da Igreja, com seu monopólio do conhecimento e exercício do controle da vida social.[28]

Na Idade Moderna, os privilégios de classe ligados à história dos museus continuaram, vistos num surto de colecionismo, culto de curiosidades e testemunhalidade de objetos e retorno a ideais clássicos no Renascimento com o culto das artes Antigas e do belo. Houve também o início das 'Grandes Navegações' que geraram grandes invasões e roubos de outros continentes. Assim, constituíram-se coleções diversas que, por sua vez, extrapolaram o âmbito eclesiástico

[26] A associação da palavra museu com o colecionamento sistemático e o estudo de evidências começa por volta de tal época e remete à relevante influência de Aristóteles e sua viagem a ilha de Lesbos por volta de 340 a.C., em que, acompanhado de seu estudante Teofrasto, teria iniciado um processo de coleta e catalogação de espécimes de botânica e desenvolvido métodos empíricos que viriam a encontrar respaldo na formação de uma comunidade de pesquisadores e estudantes, o seu *lyceum* (Abt, 2006).

[27] A falta de representatividade feminina na esfera pública e a discriminação por razões ligadas à migração, por exemplo, não fazem parte do escopo do objeto de estudo, mas servem por vezes para ilustrar aspectos socioculturais na contemporaneidade e que são também temas tratados nos projetos museais, assunto que será posteriormente abordado no trabalho.

[28] Trata-se aqui de uma imagem selecionada e simplificada da época. Da mesma maneira, ao longo do trabalho serão mencionados os diversos períodos da historiografia clássica, eminentemente europeia, mas que serão citados sem adentrar em todas as suas nuances, uma vez que tal aprofundamento não é contemplado no escopo do trabalho.

e aristocrático que seriam abrigadas, de modo geral, em *studiolos*, gabinetes de curiosidades e galerias, cujo acesso continuaria limitado a uma pequena casta da sociedade.

Mesmo que aberto ao público, o museu ainda era restritivo. Ao fim do século XVIII, há a abertura ao público geral, especialmente em razão de Revoluções ligadas ao Iluminismo e ao Enciclopedismo. Um exemplo foi a tomada do Louvre – que abrigava coleções reais – por rebeldes durante a Revolução Francesa em 1789 e nos anos seguintes, também marcados pela destruição deliberada de muitas heranças ligadas ao Antigo Regime monárquico, suscitando ações de preservação. Com isso deu-se a institucionalização do museu no século XIX e sua abertura progressiva e relativa. Esse é um dos antecedentes principais do modelo de museu aberto, pelo menos francês na atualidade, mas que ainda é marcado pela exclusão, pois muitos deles só concedem acesso a uma grande maioria de pessoas mediante pagamento de bilhetes.

Além disso, ao abrigar ainda hoje coleções advindas de pilhagens coloniais aliadas ao surgimento de novas disciplinas como a Antropologia, conjurou-se um modelo de instituição que se colocou como detentora de 'padrões civilizacionais universais'. Imbuiu-se da responsabilidade pela educação e transmissão de tais valores e de generalizações identitárias nacionais simplificadoras ao remeter à memória coletiva histórica que fazia em sua mediação com as pessoas (Le Goff[29], em Azzi, 2011). Ao fim do século XIX, após tantas metamorfoses o museu passaria a ser o lugar que transmitiria 'mais alta imagem do ser humano'. Também abrigaria as imagens bíblicas e aristocráticas de outrora, que passariam a ser consideradas como os cânones artísticos na época, tornados objetos de estudo e intelectualização na instituição (Malraux, 1996).

Nesse momento na Europa também surgia o capitalismo industrial e a modernidade, marcada pela sua celebração nas primeiras Exposições Universais que começaram a ser realizadas a partir de 1851 em Londres. Essas também reforçaram o papel educativo de exibições e delinearam certos aspectos que influenciariam a sociedade da época, com o apelo à visualidade e a novas técnicas de expografia como panoramas, e em que novas formas de sociabilidade e controle de comportamentos de grandes públicos se estabeleciam com regras de conduta na visitação de tais eventos. O conjunto de elementos complementaria igualmente o

[29] Le Goff, J. (1984). Memória. In*: Enciclopédia Einaudi*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda. pp.11-47.

modelo de museu que se estabeleceu ao fim do século XIX (Barbuy[30], em Duarte Cândido, 2003; Morettin, 2011).

Após uma breve viagem ao passado dos museus, percebe-se a cristalização de um modelo institucionalizado, em que sua definição clássica e sua trajetória basicamente europeia se consolidaram como um entendimento de museu no senso comum. Essa imagem na contemporaneidade remete, assim, frequentemente a um lugar de velharias, "onde podem ser encontrados objetos únicos, curiosos, maravilhosos" (Raffaini, 1993, p.159). A complexidade da evolução da instituição museal e a sua percepção contemporânea, todavia, vai além da imagem que se cristalizou. Ela requer uma constante ressignificação e reinvenção.

> Ao longo do tempo a noção de museu tem passado por diversas metamorfoses. Imagens como gabinete de curiosidades, mausoléu, cemitério, banco ou universidade de objetos, palácio, escola, fórum, casa de cultura e centro cultural têm sido acionadas por diferentes atores na tentativa de dar conta desse lugar complexo que ele é. Todas essas imagens e outras mais sobrevivem na atualidade, sem que uma elimine definitivamente a outra, sem que nenhuma delas abrace inteiramente a complexidade museal. Mesmo o entendimento do museu como uma ferramenta ou tecnologia política que pode ser manipulada para atender a diferentes interesses (nacionais, regionais, étnicos, pessoais ou locais) não elimina a sua potência poética e mítica. Ao contrário, aquilo que se verifica é da ordem da simbiose: o mítico, o poético e o político alimentam-se mutuamente. (Chagas, 2003, p.65)

Dessa maneira, Chagas respalda a noção de que as metamorfoses museais, também elucidadas por Malraux (1996), tem redesenhado o museu e, como se coloca aqui, tornando-o mais complexo desde sua aparição na Antiguidade, atravessando toda sua trajetória e chegando na atualidade como uma 'ferramenta ou tecnologia política', o que amplifica sua importância social. Cabe colocar, no entanto, que apesar da feição atual remontar às origens e ter se mantido relativamente condizente às suas atribuições originais e tendo se adaptado à contemporaneidade, não se elimina o fato de que tais origens ainda perpetuam uma 'imagem-museu' (Chagas, 1994b). A expressão de Chagas diz respeito à um 'cemitério de objetos', local de 'coisas ricas e velhas', um templo sagrado, um palácio ou um mesmo um instrumento civilizatório, reforçando o conceito de museu no senso comum como um lugar basicamente inacessível à maioria da população que acaba por nunca o conhecer, e é impossibilitada de desenvolver sua própria ideia do que é e do que pode ser um museu. Adicionalmente, o caráter do museu enquanto instituição tradicional e inacessível tomou novas proporções na medida que

[30] Barbuy, H. (1999). *A exposição universal de 1889 em Paris: visão e representação na sociedade industrial*. São Paulo: Edições Loyola, (Série Teses).

adquiriu dimensões e características de grandiosidade, uma vez "que se atribui aos museus um grande valor monumental simbólico, uma importância ideológica, como se se tratasse de uma nova catedral" (Moutinho, 1994, p.22).

A pesquisadora começou a entender a complexidade da instituição que perpassou todas essas metamorfoses e se recobriu de camadas que delineiam uma 'imagem-museu' na contemporaneidade, presente em seu entendimento, no seu senso comum de uma representação social de museu.[31] Ao passar pelos planos gerais europeus, nos quais o museu se desenvolveu ao longo dos séculos e se estabeleceu como instituição no século XIX, identificou-se a 'experiência comum' no primeiro contato com a Museologia tradicional. Trata-se, como frisou Bachelard (1996), de alguns dos pontos de vista que serão justapostos por observações de modo a serem confrontados. A tese buscará desconstruir o conceito do museu tradicional (templo, cemitério, catedral e galeria) e com caráter elitista e excludente, levando em conta seu caráter político e poético como pontuou Chagas (2003; 2018), como será delineado ao longo do trabalho. Esse questionamento feito pelo movimento da Nova Museologia será abordado a seguir.

### 1.2. Chamado à Aventura: em movimento com a Nova Museologia

> *O museu deve ser uma instituição viva. Ele deve chamar a atenção sobre os problemas urgentes e inspirar as pessoas a agir.*[32] (John Kinard, 1971, p.107, tradução livre)

O exercício de questionar o museu tradicional remete ao 'Chamado à Aventura'. Neste momento, sob a perspectiva de narrativa do 'monomito' de Campbell e sua adaptação para o

[31] Esta percepção sobre a imagem do museu na formação de representações pelos indivíduos em geral é um pressuposto aqui adotado de acordo com uma percepção geral, tendo por base a Teoria das Representações Sociais, a qual tenta explicar a maneira de perceber e como o indivíduo interpreta e produz representações de objetos – no sentido daquilo que é exterior ao sujeito e, portanto, por ele percebido. De acordo com a teoria que foi desenvolvida principalmente por Serge Moscovici, Denise Jodelet e Angela Arruda, em linhas gerais os indivíduos utilizam relações com o seu meio e com outros sujeitos para criar suas próprias representações. Nesse sentido, compreende-se até certo ponto como essa imagem é constituída e impregnada na maioria das pessoas. A título de exemplo, a teoria das Representações Sociais foi abordada por Aida Rechena (2011) em sua tese de doutorado, em que observou a imagem da mulher em museus portugueses e que forjou uma percepção do público por meio de tais representações.

[32] "Le musée doit être une institution vivante. Il doit servir de forum où des voisins peuvent se rencontrer et discuter. Il doit attirer l'attention sur les problèmes urgents et inspirer les gens à se dépasser" (Kinard, 1971, p.107).

cinema feita por Vogler (2015, p.89), a protagonista "não pode mais permanecer para sempre no conforto do Mundo Comum". Nesse sentido, após perceber as características do seu contexto em que prevalece o senso comum sobre o museu, no processo de pesquisa, o 'chamado' consiste em vencer os obstáculos epistemológicos para obter novos conhecimentos. Não se trata aqui, obviamente, de enfrentar a morte iminente, de se vingar, de encontrar um tesouro, um grande amor, o indivíduo responsável por um crime ou o caminho de volta para casa, como ocorre na maioria dos enredos encontrados em no cinema clássico de Hollywood, contexto para o qual Vogler direcionou seu memorando. Nesse caso, trata-se de interpelar o museu tradicional e compreender quais adaptações vieram a transformá-lo. Para a pesquisadora, estava colocado o desafio de indagar sobre o conceito e dos processos museais. Tal desafio não é, contudo, inédito na Museologia, e a inércia que ainda enfrenta a maioria das instituições demanda um esforço constante.

A partir da consolidação do museu e de sua expansão, como visto anteriormente, mas sobretudo por seu constante questionamento, renovadas práticas fizeram com que essa instituição cultural adquirisse e desenvolvesse sua centralidade na maioria das sociedades ocidentais contemporâneas. Desse modo, alargou ainda mais suas potencialidades e despontou como um instrumento relevante para a transformação social, especialmente na tentativa de desafiar e modificar as bases de dominação econômica, intelectual e cultural oriundas de práticas discriminatórias colonialistas, patriarcais e outras tantas opressões que se percebem ainda hoje.

O exercício de questionar a atuação do museu tornou-se frequente e um dos motores de suas constantes metamorfoses, especialmente com o surgimento de uma disciplina museológica e de formações especializadas no âmbito. Nesse sentido, reflexões ligadas a uma revolução no campo museal se caracterizaram por práticas inovadoras e debates internacionais que delinearam o *movimento da Nova Museologia*. Sua característica dinâmica se manifestou em experiências que se espalharam pelos quatro cantos do mundo, cujas iniciativas se mostraram diversas, além de difusas. Elas surgiram tanto de movimentos espontâneos como do translado de pessoas – cujos contatos possibilitaram intercâmbios essenciais ao desenvolvimento de iniciativas –, como do próprio deslocamento do foco do museu, que sairia do eixo dedicado à arte e sua contemplação, de um olhar perverso e civilizatório sobre outras culturas, da apreciação de artefatos por elites cultivadas para centrar-se sobre populações, comunidades, e mesmo indivíduos, fortalecendo o aspecto educacional e emancipador.

Face a tantas movimentações no campo museal que ocorreram principalmente na segunda metade do século XX, Duarte Cândido (2003), em sua análise sobre a Nova Museologia e suas 'ondas brasileiras'[33], observou estar em curso uma 'crise de identidade' e um 'caos teórico' em torno do museu, mas que também vieram acompanhadas de uma "riqueza de soluções surgidas no confronto com a realidade" (p.192) que contribuíram para a evolução de sua compreensão. Essas constituíram formulações que remeteram igualmente à contestação de suas características eminentemente europeias, cujo desenvolvimento também se revelou por vezes palco de disputas de poder, difusão de ideologias colonialistas e que chegou a outras partes do mundo sem contribuir de forma efetiva para trabalhar as questões próprias locais, suscitando adaptações.

Os marcos oficiais ou não oficiais que se tornaram significativos para identificar tal movimento são difíceis de referenciar em sua totalidade e impossíveis de serem unificados.[34] Como exemplo, temos a IX Conferência Geral do ICOM em 1971, a criação do conceito de ecomuseu por George Henri Rivière e Hugues de Varine, no surgimento dos museus de vizinhança (*Neighborhood Museums*) – tendo sua mais famosa expressão surgida na atuação de John Kinard e da comunidade de Anacostia em 1967 em Washington nos Estados Unidos. Outras referências são a Mesa Redonda de Santiago do Chile em 1972, que inspirou a criação da *Casa del Museo* no México, iniciada por Mário Vasquez, a qual interrogou sobre uma doutrina 'neo-museológica'. Entre estas e muitas outras referências, o que se pôde perceber, entretanto, é o questionamento uníssono do museu tradicional:

> O único objetivo comum que podemos encontrar a aqueles que se encontram por trás da bandeira da nova Museologia poderia se concretizar as 'escadarias monumentais do museu' que se propunham a destruir. Abolir a distâncias entre o público e o conteúdo do museu e o restituir tornando-o perceptível para alguns, deixando-o ao alcance da mão, não a privando

[33] Duarte Cândido, M. M. (2003). *Ondas do pensamento museológico brasileiro*. Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias.

[34] Cabe evidenciar a riqueza que constituiu o movimento da Nova Museologia em suas inúmeras manifestações em distintas partes do globo e correntes museológicas. Devido a restrições de acesso, tempo, linguagem e necessidade de brevidade, não foi possível a exploração extensiva de todos os possíveis eventos, experiências, documentos que o marcaram. Limita-se aqui a um recorte que delineia um relato histórico breve e sabidamente incompleto, mas que se mostra incontornável para a compreensão do museu e da Museologia na contemporaneidade.

> do seu gozo para outros.[35] (Desvallées, 1992, p.19, tradução livre)

A relação com o público e com as pessoas se tornaria uma questão essencial. Essas novas percepções sobre o museu estariam também atreladas a uma aproximação da instituição com os interesses e circunstâncias de compreensão dos públicos, sendo que tais interpretações substituiriam o 'entesouramento' nos museus. Trata-se de enriquecer a participação e não almejar filas quilométricas que inflam estatísticas. Essa relação necessitaria contemplar os ganhos intelectuais, afetivos e mesmo sociais que cada indivíduo pudesse obter de sua interação com objetos. As metas citadas se destinariam tanto a museus de menor envergadura como a grandes museus nacionais, mas distanciando-se de qualquer ambição econômica. Nesse sentido, a projeção do conteúdo do museu poderia se dar de duas formas: pela via mediática e pela via comunitária. O objetivo seria buscar alternativas para abordar os diversos problemas, passando por questões museográficas sobre a qualidade de exposições até problemas sociológicos que buscassem fórmulas novas adaptadas aos mais diversos contextos (Desvallées, 1992).

O que se pode perceber no que foi colocado por Desvallées e Duarte Cândido é, portanto, que as *vagues* ou ondas que se propagaram por meio de experiências e personagens movimentaram o mundo dos museus e delinearam uma museologia renovada. A *Nova Museologia*, considerada aqui também como um movimento[36], veio questionar o conceito tradicional e as práticas de uma museologia normativa, em "uma construção que resulta de um

[35] "Le seul objectif vraiment commun qu'on pourrait trouver à ceux qui se sont retrouvés derrière le drapeau de la nouvelle muséologie pourrait se concrétiser dans 'l'escalier monumental du musée' qu'ils se proposaient détruire. Abolir la distance entre le public et le contenue du musée, le lui restituer en lui rendant perceptible pour les uns, le laisser à sa portée en ne le privant pas de sa jouissance pour les autres" (Desvallées, 1992, p.19).

[36] Um dos debates sobre o que vem a construir uma *Nova Museologia* também reside em sua nomenclatura e sua relação com a disciplina museológica. Desvallées (1992), por exemplo, não considera o movimento tanto como renovador, mas sim um retorno a princípios oriundos da Revolução Francesa, como a democratização dos museus. Já Cristina Bruno (citada por Duarte Cândido, 2003) por exemplo, considera não constituir uma museologia outra, "mas um alargamento de horizontes epistemológicos que tem, no fundo as mesmas preocupações" que necessitaria uma maior atenção para parâmetros na formação. (p.107). Maria Célia Santos (1996) também não considerou a o surgimento de uma museologia nova, sob pena de haver seu esvaziamento. De maneira geral, Duarte Cândido (2003) colocou que os/as autores/as das ondas da Nova Museologia brasileira não se consideraram como novos-museólogos. Nesse sentido, considera-se também aqui que não se tratar de uma 'Nova Museologia', mas um movimento. Iniciado no pós-guerra em um contexto de sociedades arrasadas, viu-se emergir experiências que fizeram face aos diversos contextos mundiais e que se estabeleceram enquanto abordagem filosófica para além da instituição museal nos anos 1970, 1980, 1990, principalmente com a atuação de órgãos como ICOM, ICOFOM e MINOM, instituições que ajudaram a Museologia a se firmar como disciplina e adentrar também no campo universitário, estabelecendo-se como Escola de Pensamento da Sociomuseologia no seio da Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias.

contexto histórico específico, que não tem e não quer ter um caráter normativo e que apresenta respostas singulares para problemas também singulares e que, sobretudo, assume explicitamente compromissos políticos e poéticos" (Chagas *et al*., 2018, p.46). Algumas destas ondas foram aqui selecionadas para elencar características essenciais das reverberações que passaram a colocar a relação com as pessoas no centro da atuação museal e que delineiam a revolução pela qual passou a instituição na segunda metade do século XX.

### 1.2.1. Novas questões para novos museus

Como visto anteriormente, a instituição museal possui uma longa tradição, que teria surgido sob forma mítica na Antiguidade clássica e evoluiu até se consolidar enquanto instituição pública e aberta no século XIX. A partir desse momento, começaram a emergir outros elementos e estruturas capazes de pensar o museu de maneira diferente, especialmente aqueles que colocaram em xeque a sua concepção europeia, tradicional e elitista, ou seja, 'imagem-museu' cristalizada (Chagas, 1994b), mesmo que também existam outras noções pautadas em vivências diferenciadas de museus, como museus de comunidade ou mesmo a ausência total do conhecimento do termo.

O exercício de questionar a instituição museal é constante e foi com o movimento da Nova Museologia que figuras ligadas ao campo museal se mostraram mais críticas e contundentes aludindo ao caráter colonialista da instituição. Chagas & Gouveia (2014), por exemplo, destacam a 'entrevista iluminada' de Hugues de Varine publicada em 1979 no livro *Os Museus no Mundo*, a qual consideraram "referência fundamental e obrigatória, e um documento de grande importância para a formação de uma nova geração de museólogos, educadores, historiadores, antropólogos e outros profissionais interessados no mundo dos museus" (p.9). Nela é possível ter uma noção das ideias de Varine, figura que viria a ter relevância na reinvenção dos museus que estava em curso na segunda metade do século XX:

> A partir de princípios do século XIX, o desenvolvimento dos museus no resto do mundo é um fenômeno puramente colonialista. Foram os países europeus que impuseram aos não europeus seu método de análise do fenômeno e patrimônio culturais; obrigaram as elites e os povos destes países a ver sua própria cultura com olhos europeus. Assim, os museus na maioria das nações são criações da etapa histórica colonialista. (Hugues de Varine[37] citado

[37] Varine-Bohan, H (1979). Entrevista com Hugues de Varine-Bohan. *Os Museus no Mundo.* Rio de Janeiro, SALVAT Editora do Brasil, p.12.

por Chagas & Gouveia, 2014, p.10).

Varine, em sua longa carreira museológica – na qual encontra-se, entre outras coisas, parte da responsabilidade pela criação do conceito do ecomuseu – antes mesmo de tal entrevista, já havia publicado textos[38] em que questionara a atuação do museu e que aqui se torna tão relevante à reflexão. "A conservação da herança cultural do homem não se justifica mais pelo simples gosto (ou esnobismo) do passado, nem pela pesquisa gratuita realizada por intelectuais, para intelectuais"[39] (Varine, 1969, p.49, tradução livre).

Em sua crítica ao museu tradicional, Varine[40] comentou que uma obsessão pelo passado e uma identificação da cultura com a arte causou mal-entendidos e um monopólio cultural de uma elite 'instruída' que

> esteriliza a criação e para a evolução cultural. Ao oferecer um sistema arbitrário de referências e comparações, ele obriga a maioria dos indivíduos a se definir em relação a ele abdicando sua personalidade […]. O museu tem assim tendência a fazer do objeto um bem de consumo, o qual é acessível a princípio a todos e de fato a um clube restrito. Para os que não são membros desse clube, o museu é e permanece um lugar sombrio, empoeirado e enfadonho. Essa opinião se repete na conversa ordinária, na literatura popular: que se trate de desenhos em quadrinhos para crianças ou romances policiais, o 'curador' de museu se torna um personagem 'clássico', velho, barbudo, obcecado por coisas velhas.[41]

Já no ano de 1969, Varine trouxe a questão colonialista do museu ao indicar que *experts* europeus levariam sistematicamente os seus próprios conceitos estrangeiros para atuar em outros países, sem considerar como viveriam as pessoas nos locais afetados. Ele afirmou se tratar de um 'estupro espiritual' que teria graves consequências de frustrações psicológicas devido a tal alienação cultural. Ainda segundo Varine[42], o museu, nesse contexto, seria "um instrumento de propaganda e de opressão ao serviço de uma casta que possuiria a verdade, que

---

[38] Muitos dos quais reunidos na antologia que abordou aspectos ligados ao movimento da Nova Museologia que se constituiu no século XX. Desvallées, A. (Org.). (1992). *Vagues: Une anthologie de la nouvelle muséologie* (Vol. 1). W, M.N.E.S.

[39] "La conservation de l'héritage cultural de l'homme ne se justifie plus par le simple goût (ou le snobisme) du passé, ni par la recherche menée par des intellectuels pour des intellectuels" (Varine, 1969, p.49).

[40] *Ibidem*, p.50, tradução livre.

[41] "[…] stérilise la création, stoppe l'évolution culturelle. En offrant un système arbitraire de références et de comparaisons, il oblige la majorité des individus à se définir par rapport à lui en abdiquant leur personnalité […] Le musée a ainsi tendance à faire de l'objet un bien de consommation, lequel est accessible en principe à tous et en fait à un club restreint. Plus ceux qui ne sont pas le membres de ce club, le musée est e triste un effroi sombre poussiéreux, ennuyeux. Cette opinion se reflète dans la conversation ordinaire, dans la littérature populaire : qu'il s'agisse des bandes dessinées pour enfants ou des romans policiers, le 'conservateur de musée' est devenu un personnage 'classique', vieux, barbu, obsédé par les vielles choses" (Varine, 1969, p.50).

[42] *Ibidem*, pp.51-52, tradução livre.

seja ela ideológica, estética, moral ou outra"[43]. Questionou se no futuro da trajetória do museu este se transformaria em um lugar somente de turismo, reservado a públicos de hotéis e restaurantes, se seria um local com arquivos empoeirados e coleções privadas financiadas publicamente ou um local que realmente se adaptaria às necessidades reais dos seres humanos.

Outra personalidade do mundo dos museus que também trouxe questionamentos do museu foi John Kinard, que esteve à frente da experiência do Museu de Vizinhança de Anacostia nos Estados Unidos da América. Em seu texto de 1971, *Intermediários entre museu e comunidade*, pontuou como as verdades históricas e científicas não diziam muita coisa para 'pessoas comuns', mesmo que fizessem referência ao passado e ao futuro. Consequentemente, o público de museus acabava por necessitar de muito mais. Enfatizou que "os museus não podem estar lá unicamente para as elites intelectuais, os conhecedores de arte e eruditos. As suas clientelas não devem estar unicamente compostas de interessados, de instruídos, de ricos"[44] (Kinard, 1971a, pp.99-100, tradução livre).

Os museus deveriam pensar toda sua atuação para agregar a enorme possibilidade de servir às comunidades em que se encontram, além de tomar objetos de culturas consideradas minoritárias simplesmente como 'curiosidades museais', como objetos primitivos, uma vez que podem bem se enquadrar em outras categorias, como objetos de arte, por exemplo. Mesmo afirmando que algumas autoridades não reconheciam tais funções como razão de existir dos museus, Kinard[45] enfatizou que:

> Os museus precisam transformar seus colecionadores e estudiosos excessivamente especializados em participantes dos grandes desafios atuais. Eles devem não apenas usar novos métodos, mas também se tornar intermediários que não tenham medo de enfrentar os complexos problemas levantados pelo racismo, opulência material, pobreza, favelas, desemprego, drogas, deterioração das cidades, urbanismo malévolo, educação deficiente – todos estes aspectos da existência humana – e encontrar soluções.[46]

[43] "[…] un instrument de propagande et d'oppression au service d'une caste qui posséderai la vérité, que celle-ci soit idéologique, esthétique, morale ou autre" (Varine, 1969, pp.51-52).

[44] "Les musées ne peuvent plus être là uniquement pour les élites intellectuelles, les connaisseurs d'art et les érudits. Leurs clientèles ne doivent pas être uniquement composées d'intéressés, d'instruits et de riches" (Kinard, 1971a, pp.99-100).

[45] *Ibidem*, pp.101-102, tradução livre.

[46] "Les musées doivent faire évoluer leurs collectionneurs et leurs érudits trop spécialisés vers un rôle de participants aux grands défis actuels. Ils doivent non seulement utiliser des nouvelles méthodes mais aussi devenir des intermédiaires qui n'ont pas peur d'affronter les problèmes complexes suscités par le racisme, l'opulence

Kinard identificou bastante precocemente o desafio que na tese também é colocado como provocação para o avanço na compreensão de museu. Ilustrou que, imobilizados por tais conceitos tradicionais de museu, indivíduos que lá trabalham se encontram muitas vezes cercados de 'incertezas paralisantes', pois mesmo tendo uma clara função social, as realidades de fora do museu passam longe do interesse da instituição. "Dado que é praticamente impossível de conhecer o que se passa no mundo hoje, eles dizem então não se tratar de seu problema"[47] (Kinard, 1971b, p.239, tradução livre). O evidente desinteresse da maioria das instituições museais percebido por Kinard nos anos 1960 e 1970 seria, no entanto, revertido mais tarde em atitudes que evidenciariam a permanente potencialidade dinâmica questionadora, essencial para sua constante evolução perante a sociedade.

No Brasil, por sua vez, Waldisa Rússio foi pioneira ao questionar temas como o reconhecimento tanto jurídico como popular da instituição museal e o porquê de o museu ter uma imagem estigmatizada e difícil de mudar. Em suas reflexões, colocou que o museu, para mudar sua representação, deveria viver no presente, aprofundar sua consciência, buscar novas formas de expor e novos públicos, pensando sociologicamente e de maneira comprometida com uma ação educativo-cultural não restrita ao ensino formal, mas como um aprendizado para o viver. Ao museu e indivíduos que ali atuam, caberia, pois, a função ligada ao 'trabalho social', com compromisso com o humano e o social permeado pela permanente continuidade das ações. (Rússio, 1990/2010)

Rússio (1981) também evidenciou que a interdisciplinaridade seria um dos métodos da Museologia. Sendo assim, tais questionamentos de museus também poderiam partir de outras disciplinas e é o que algumas outras frentes também acabaram por fazer. A título de exemplo, Pierre Nora (1993), questionou o museu e sua relação com a História. Em a sua noção de 'lugares de memória', problematizou a questão da memória e da História e apresentou os museus como feitos para se construir um 'arsenal' da História, tendo como função constituir um relato, mas que acaba por ser incompleto e dissertar sobre aquilo que não existe mais. Em sua reflexão, a História e os museus podem até mesmo contribuir para um esvaziamento da

matérielle, la pauvreté, les taudis, le chômage, la drogue, la détérioration des villes, l'urbanisme malveillant, l'éducation déficiente – tous aspects de l'existence humaine – et trouver des solutions" (Kinard, 1971a, pp.101-102).

[47] "Étant donné qu'il est pratiquement impossible de bien connaître ce qui se passe dans le monde aujourd'hui, ils se disent alors que ce n'est pas leur affaire" (Kinard, 1971b, p.239).

memória, uma vez que ela se encontra essencialmente ligada à vida, às pessoas e às culturas. Os museus, enquanto estruturas cristalizadas, não supririam a necessidade de se criar 'lugares de memória', já que são deliberadamente estabelecidos, ou seja, "nascem e vivem do sentimento de que não há memória espontânea" (pp.13-14). Em contraposição, a "passagem de uma história totêmica para uma história crítica; é o momento dos lugares de memória"[48]. Assim, a visão estereotipada do museu aparenta estar intrinsicamente ligada à História, que na maioria das vezes constituiu uma disciplina autoritária e excludente.[49]

Por outro lado, em pesquisas de outras disciplinas como a Sociologia, notou-se uma abertura e conexão com os debates museológicos intensificados principalmente no século XX. Santos (2014), por exemplo, ao esboçar uma 'sociologia dos museus', comenta que esses espaços são, de maneira geral, lugares de distinção e poder, mas avançaram ao propor que existe uma ressignificação do uso do museu na contemporaneidade, que passa também a contemplar as aspirações de grupos historicamente marginalizados:

> Os museus tradicionalmente têm sido utilizados por setores mais elitizados da sociedade para formação de indivíduos segundo seus interesses, o que não impede que outros setores da população também façam uso dos museus para formação de um capital simbólico e cultural que lhes seja favorável. (p.56)

Nessa proposta de 'sociologia dos museus', a autora claramente conecta o museu com o social, propondo uma ressignificação da instituição por outros setores da população, o que instiga seu questionamento pela sociedade. Por fim, retoma-se a própria Rússio que, com formação em Sociologia, direcionou seus trabalhos e pesquisas aos museus e contribuiu com inspirações para toda uma geração de museólogos e museólogas que seria formada, especialmente no Brasil e em Portugal.

A atuação de tais indivíduos pioneiros refletiu-se na revolução museal que estremeceu

---

[48] *Ibidem*.

[49] Considera-se interessante perceber que, em uma perspectiva simplesmente ilustrativa sem aprofundar na obra e na trajetória do autor, mesmo com a sua perspectiva crítica do museu, Nora ainda aparentemente se apresentou imbuído de uma percepção simplificada do potencial do museu, uma vez que à época de sua reflexão já haviam emergido diversas experiências de museu ligadas ao movimento da Nova Museologia. Vale citar aqui também uma referência anedótica que ilustra a suposição de que a discussão de Pierre Nora também se aplica a própria História enquanto disciplina, a qual se encontra alienada em relação à revolução de cunho museal de maneira geral. Dois conhecidos da pesquisadora, ambos doutorandos em História e que residiram em Belo Horizonte por um período considerável, não faziam ideia da existência do Muquifu (Museu dos Quilombos e Favelas Urbanos). Esse fato revela indícios, resguardando-se o fato de que se trata apenas de dois exemplos anedóticos e, portanto, não representativos, que expõem a lacuna que poderia ser preenchida entre História e Museologia e, mais especificamente, Sociomuseologia.

as bases do museu tradicional e delineou um movimento para uma Nova Museologia que congregou, desse modo, diversas experiências, eventos e debates políticos, constituiu um modelo metodológico com expansão de formatos institucionais e fomentou o estabelecimento de uma 'fraternidade museológica' que até hoje busca debater o papel do museu, especialmente no campo social.

Em linhas gerais, é possível situar o início do movimento da Nova Museologia no século XIX e na sua transição para o XX, no surgimento e desenvolvimento de museus de etnografia, museus a céu-aberto e um tipo de museu local surgido na Alemanha, o *Heimatmuseum* (museus locais). Os museus a céu aberto surgiram eminentemente na Escandinávia e se expandiram pelo norte europeu a partir de coleções etnográficas, mas que enriqueceram com construções tradicionais realocadas em parques naturais, onde se podia circular e ter contato com equipes que também encenavam tradições locais, como ligadas ao artesanato, por exemplo. O primeiro dessa modalidade foi fundado na Suécia por Artur Hazelius e estabelecido como um 'departamento à céu-aberto' em 1891 da então *Skandinavisk-etnografiska samlingen* (Coleção etnográfica escandinava, em tradução livre), que havia mudado em 1880 para o parque Skansen, adquirindo deste então este nome. Sob a retórica do fundador e recorrendo a um incipiente caráter participativo ao incluir as perspectivas das pessoas ao suscitar a coleta de objetos junto a elas, o Skansen almejou constituir um 'buquê' da cultura sueca e do norte da Europa, com itens vindos dos Alpes à Lapônia. A fundação também remete à sua apropriação para fins políticos, de afirmação identitária em países que, como a Noruega, buscava se tornar independentes da Suécia. (Hillström, 2011).

Imagem 1 - Registros da visita ao Museu a Céu-Aberto Skansen, em Estocolmo. À esquerda, a representação de uma antiga propriedade rural com prédios datando desde 1470 até 1816. À direita, acima um acampamento de povos autóctones da Lapônia, e abaixo, um artesão trabalha em uma oficina de fabricação artesanal de objetos em vidro em um dos prédios do museu.

Fonte: Arquivo pessoal. Fotos de autoria própria, 2019.

Já os *Heimatmuseen* se multiplicaram entre 1885 e 1895 na Alemanha, criados e dirigidos por amadores que visavam reagrupar a cultura material de um determinado lugar. Buscavam, de certa forma, uma tomada de consciência da identidade local e tentativa de se contrapor à evolução da vida moderna da burguesia alemã. Outras ondas de criação de tais museus se seguiram de 1905 a 1914 e depois de 1924 a 1932. Nesse momento, percebeu-se também a instrumentalização dos museus pelo Estado sob um ideal burguês de educação do povo, além do intuito de transmitir uma identidade alemã, aspecto apropriado pelo regime nazista (Gorgus, 2000).

Quando os museus começaram, portanto, a se interessar pelos seus entornos, emergiu um debate sobre o que deveria constituir o museu eminentemente europeu: se seria o museu das grandes artes ou o museu do povo e do folclore (Clair, 1992). A instituição passava a se interessar por questões políticas e metodológicas e sobre qual seria de fato o seu papel perante o seu exterior, ou seja, qual a sua ligação com o território, com o meio ambiente e o desenvolvimento local. O mundo, principalmente a Europa e os Estados Unidos, passava por uma transição econômica para o capitalismo industrial, com a iminente perda de modos de vida ligados ao campo, ao artesanato, e com mudanças que passavam a impactar na vida de indivíduos e coletividades. Remetendo a uma certa perspectiva de preservação, mas especialmente devido a tais dinâmicas socioeconômicas, foram nos anos 1960 e 1970 que se desenvolveram experiências museais efetivamente renovadas, capaz de incentivar um modelo metodológico pautado na participação.

Ademais, além da expansão para fora de suas paredes com a intenção de explorar a relação com pessoas, territórios e identidades, de dentro do museu também viria o impulso para uma germinal circulação de ideias. A partir disso, o quadro pessoal de museus começou a "sair do casulo das suas instituições museológicas e tentar discutir com os profissionais das áreas afins os seus avanços conceituais, sendo importante estarem capacitados para reutilizarem estes avanços nas suas áreas de actuação" (Primo, 1999b, p.6).[50] Essas circulações se dariam também

[50] Para revisitar tais dinâmicas ligadas ao intercâmbio que fomentou toda uma base para museologia e para a compreensão do movimento da Nova Museologia, utilizou-se o compêndio de documentos reunidos por Primo (1999a) que selecionou cartas, recomendações, apelos, declarações e leis, considerados 'documentos fundamentais', além de outros diversos documentos que incluem também itens para a compreensão do contexto português. Os eventos e documentos selecionados foram o *Seminário Regional da Unesco* sobre a Função Educativa dos Museus, ocorrida no Rio de Janeiro em 1958, passando por diversos outros eventos como a

por meio da organização de eventos e publicações, atrelados a instituições voltadas para intercâmbios culturais, educativos e científicos como a UNESCO (Organização das Nações Unidas para Educação, a Ciência e a Cultura) e um órgão ligado a esta e especificamente dedicado ao campo museal: o Conselho Internacional dos Museus (ICOM). Esses órgãos fomentaram, assim, a realização periódica não somente de eventos, mas também de publicações. [51] Particularmente, a UNESCO passou a organizar diversos seminários internacionais para promover o debate. Segundo Primo (2007, p.123), foi nesse momento que:

> A museologia extravasou claramente os limites da instituição museal e a reflexão produzida veio trazer ao campo museológico não só novas preocupações como também redefinir o lugar que o museu poderia e deveria assumir na sociedade [...]. A UNESCO desempenhou um papel decisivo para a transnacionalização das noções de museu como instituição educativa, centro difusor da cultura na sociedade e, instituição que presta serviço cultural e social ao preservar e divulgar os patrimónios da e na sociedade. […] Os seminários internacionais e regionais promovidos pela UNESCO entre 1952 e 1992, dedicados ao estudo da função e do lugar dos museus, puseram em evidência o papel das instituições museais como agente de educação, de inclusão social e de desenvolvimento.[52]

---

*Conferência Geral da Unesco* ocorrida em Grenoble em 1971, a *Mesa redonda de Santiago do Chile* organizada pela UNESCO em 1972, o *Ateliê Internacional Ecomuseus – Nova Museologia* no Quebec em 1984 e o Seminário *A missão dos Museus na América Latina Hoje: Novos Desafios* ocorrido em Caracas na Venezuela em 1992. Em um outro texto publicado no mesmo ano, Primo (1999b), também realizou uma seleção de textos para *Pensar contemporaneamente a museologia*, o qual se refere a um documento preparatório para o seminário *A Museologia Brasileira e o ICOM: Convergências ou desencontros?*, que visou "debater a assimilação ou não de suas diretrizes pelas instituições museológicas brasileiras" (Primo, 1999b, p.7). Em tal análise, a autora também acrescentou o documento relativo a *Reunião de Oaxtepec* realizada na cidade mexicana em 1984, que possui sua devida importância por contemplar a questão da relação indissociável entre patrimônio, território e comunidade, e trazer aspectos do ecomuseu, conceito saído da museologia francesa em que se propõe a integração do meio ambiente, buscando "preservar a cultura viva, o patrimônio material e o desenvolvimento socioeconômico e a dignidade humana" (s/p.), além de se referir as declarações de Santiago e de Quebec em um movimento que identifica a museologia como "um instrumento para o livre desenvolvimento das comunidades" (s/p.). Tal declaração, apesar de seus importantes apontamentos sobre o ecomuseu e o ambiente, não é aqui abordada em profundidade por tal trazer muitos dos aspectos discutidos também na *Declaração de Quebec*, resultado do evento realizado no mesmo ano, e que por questões de brevidade e necessidade de seletividade, não faz parte da escolha aqui estabelecida de eventos e documentos essenciais para a compreensão do museu e suas transformações.

[51] Ao fim da Primeira Guerra Mundial, no bojo da Sociedade ou Liga das Nações, foi fundado o Escritório Internacional de Museus (Office Internacional des Musées - OIM) em 1926, que teria por missão conectar os museus do mundo, bem como organizar trocas diversas e congressos (Mairesse, 1998). Com a extinção da Sociedade das Nações, dando origem à ONU (Organização das Nações Unidas) em 1946, no mesmo ano foram também criados o a UNESCO e o ICOM em 1947. Possibilitariam, assim, o encontro de uma gama de profissionais vindos de diversos contextos, bem como a circulação internacional de ideias em publicações, como a revista *Mouseion*, que posteriormente seria chamada de *Museum International.* Futuramente, o debate museológico ganharia relevância no meio acadêmico e seria impulsionado pelo ICOFOM (Comitê Internacional do ICOM para Museologia), fundado em 1977, como será delineado no subcapítulo seguinte 1.3.

[52] Os Referidos seminários foram realizados em Nova Iorque nos Estados Unidos em 1952, em Atenas na Grécia em 1954, no Rio de Janeiro em 1958, em Tóquio no Japão em 1960, na Cidade do México em 1962, em Lagos na

Nesse ambiente de circulação de ideias e pessoas ocorreu um dos primeiros eventos considerados relevantes para a revolução posterior dos museus, especialmente por abrir o debate ao contexto latino-americano, mesmo que ainda sob uma perspectiva colonialista, ao trazer especialistas europeus para debater a questão museal em terras não europeias. O *Seminário Regional da Unesco sobre a Função Educativa dos Museus*, realizado no Rio de Janeiro em 1958, teve a presença de diversos indivíduos ligados ao debate museal da época, por exemplo Georges-Henri Rivière. Segundo Primo (1999b), o evento refletiu em parte o contexto da época em âmbito mundial ainda impactado pelas consequências da Segunda Guerra Mundial, além de perceber um cenário permeado por movimentos de descolonização, de industrialização, principalmente na Europa, e de ditaduras na América Latina.[53]

Em seus comentários sobre o evento, Hernan Crespo Toral citado por Rússio (2010, pp.25-26), colocou que o museu deveria questionar "o tradicionalismo do museu *conservatório de objetos*, [...] para transformá-lo em meio de comunicação atrativo que pudesse incidir nos problemas reais da comunidade". Nesse sentido, "marcou o desenvolvimento da cultura latino-americana, pois colocou problemas essenciais para a transformação do museu em um elemento dinâmico da sociedade"[54]. O encontro visou abordar questões expositivas e conectá-las ao aspecto educativo de museus de modo a superar certas barreiras que ainda as separavam do público, mesmo tendo considerado basicamente como ponto de partida a educação formal, sendo a instituição um espaço para o seu prolongamento, sem ainda levar em conta a escola como agente de transformação social. Contudo, foi responsável por demarcar a inquietação de profissionais de museus da época e levantar questões que seriam retomadas posteriormente e que abordariam a potencial transformação do museu em um agente de desenvolvimento.

Vale ressaltar que os esforços de internacionalização da cultura e, por extensão, do debate museológico e seu viés europeu em considerar o museu como uma 'instituição universal' de conservação do 'patrimônio da humanidade', constituiu, entretanto, uma noção perigosa, que de certo modo ajudou a perpetuar o colonialismo no campo museal. Geralmente, o grupo

Nigéria em 1964, em Nova Deli na Índia em 1966, Santiago no Chile em 1972, novamente em Lagos em 1973, em Cairo no Egito em 1974, novamente em Tóquio e Kyoto no Japão em 1976, em Bangui na África Central em 1976 e finalmente em Caracas na Venezuela em 1992.

[53] Por ter sido realizado no Brasil, evidenciou-se também o fato de, à época, reformas trabalhistas, modernizações industriais e a construção de Brasília denotavam um país cheio de potencialidades, mas que seriam ceifadas logo em seguida com a instauração de um regime ditatorial cívico-militar com o golpe de 1964.

[54] *Ibidem.*

de pessoas dentro de organizações internacionais como a UNESCO, por exemplo, ou em esferas dirigentes de países ricos, buscavam o estabelecimento de uma civilização universal cujas elaborações e expressões estariam basicamente voltadas a tais grupos de países industrializados e da sociedade de consumo e em defesa, consciente ou inconsciente, desse modelo cultural de potências econômicas, tecnológicas e ideológicas (Varine, 1969). Nesse sentido, apesar de o seminário no Brasil ter aberto portas do debate para o país e à América Latina, ainda levariam alguns anos até a função social ser debatida como uma real solução, principalmente com a ativa participação de figuras locais. Até a chegada desse momento, novos projetos museais surgiriam, especialmente com enfoques metodológicos participativos.

O questionamento do museu pautou, portanto, o desenvolvimento de novas práticas que o adaptariam novamente a determinados contextos. Após o interesse do museu ao território e às identidades e com a abertura de debates internacionais sobre seus potenciais usos, especialmente educativos, percebeu-se também o surgimento de museus menores, diferentes de grandes estruturas geralmente situadas em metrópoles. Essa perspectiva ganharia mais força especialmente em uma abordagem prática e no continente americano, nos anos 1960 e 1970 (Brulon Soares, 2012).

Seria nos museus menores e distanciados do tradicionalismo europeu, como no *Museu de Vizinhança de Anacostia*, por exemplo, que se delinearia um dos elementos mais característicos do movimento da Nova Museologia: a participação. Isso culminaria no desenvolvimento de um dos termos que designaria um novo tipo de museu, e talvez aquele ligado ao movimento que mais tenha se expandido pelo mundo – o *ecomuseu*. Mesmo que outras nomenclaturas também viessem a aparecer, como será visto a seguir, e ele ter sido inspirado em iniciativas anteriores, o ecomuseu adquiriu importância como um modelo institucional eminentemente na Europa e se difundiu pelo mundo como uma referência, apesar de críticas e do percebido imobilismo do setor museal francês onde surgiu e que de certa forma, também impactaria posteriormente.

Um dos idealizadores do ecomuseu, Hugues de Varine, trabalhando à frente do ICOM – órgão em que atuou como diretor entre 1965 e 1974 –, ao sair de 'casulos museais', apesar de mencionar até então não ter trabalhado em um museu de fato, pôde realizar inúmeras viagens a campo, especialmente em países em vias de desenvolvimento o que, segundo ele, o 'abasteceu' de referências. Nesses países, notou como as pessoas que trabalhavam em museus não haviam sido escolhidas entre 'notáveis' como designa a profissão ligada à conservação na França, mas

sim faziam parte da sociedade civil.[55] Mesmo assim, observou que as instituições eram conduzidas segundo modelos europeus e com base em 'boas práticas', geralmente trazidas por indivíduos originários da Europa ou da América do Norte. Também se apercebeu de como as preocupações do museu ainda passavam longe das necessidades que as sociedades apresentavam. Em suas deambulações, porém, ele havia igualmente tido contato com outras experiências que indicou como inspirações para o projeto de museu que mais tarde desenvolveria. Mencionou, por exemplo, o *Museu Nacional de Niamey*, os *museus escolares mexicanos de 1964* e o *Museu de Vizinhança de Anacostia*, em Washington nos Estados Unidos. (Varine, 2018)

Concebido como um projeto em que o Instituto Smithsonian buscou realizar o seu 'mandato social', o *Museu de Vizinhança de Anacostia* teve como um dos principais idealizadores John Kinard, que também seria nomeado seu diretor. Ele reforçava a noção de que a instituição deveria refletir sobre o papel do objeto e da museografia tradicional, mas elucidou que "a coleção, a pesquisa, a interpretação e a apresentação de objetos históricos não devem ser de responsabilidade unicamente do museu". O museu teria, contudo, dificuldades em se voltar para a vida e de se desprender de 'ilusões' que giram em torno de "objetos que glorificam grandes realizações do ser humano"[56] (Kinard (1971b, p.238, tradução livre). Ainda segundo Kinard[57], a instituição necessita muito mais do que objetos isolados em suas vitrines com suas etiquetas, os quais pouco dizem sobre a realidade:

> Nos museus, os especialistas devem analisar as diferenças entre as civilizações do passado e de hoje e a partir de tais análises, devem poder prever o resultado de nossa investigação atual. A partir de tais pesquisas, os museus devem então mostrar quais são as possibilidades de resolver os problemas de nossa sociedade por meio de exposições que encorajam os visitantes a refletir, mas também a se emocionar. Elas oferecem então não somente uma experiência de aprendizagem, mas também de deleite.[58]

[55] Na França a profissão museal está geralmente atrelada a admissão de um concurso público que permite a realização da formação de *Conservateur du Patrimoine* (Conservador do Patrimônio), que qualifica tais indivíduos para trabalharem em museus, levando inclusive a cargos de direção de instituições.

[56] "La collection, la recherche, l'interprétation et la présentation d'objets historiques de doivent pas être la responsabilité uniquement du musée. […] Objets qui glorifient les grandes réalisations de l'être humain" (Kinard (1971b, p.238).

[57] *Ibidem*, p.239, tradução livre.

[58] "Dans les musées, les experts doivent analyser les différences entre les civilisations du passé et la vie d'aujourd'hui et, à partir de cette analyse, doivent pouvoir prédire le résultat de notre quête actuelle. A partir de

Com uso de tais ferramentas, os diversos problemas poderiam, então, ser discutidos. Esse diálogo permitiria a reflexão da população que, com o apoio da instituição, buscaria soluções diversas que melhorariam as condições de vida de seus habitantes. Kinard (1971a, p.107, tradução livre) afirmou: "O museu deve ser uma instituição viva. Ele deve servir de fórum onde a vizinhança pode se reunir e discutir. Ele deve atrair a atenção sobre os problemas urgentes e inspirar as pessoas a agir."[59]

Com a 'audácia' de Kinard e com a 'qualidade do diálogo de sua equipe', esse protótipo de museu de bairro virou uma 'referência mundial', pontuou Duclos (2018). Segundo Kinard (1971b), o museu buscava incidir sobre a comunidade de Anacostia com seus 257.000 habitantes à época, na sua maioria negros. E sua reivindicação principal era a de poder contar sua própria história 'popular', principalmente colocando em perspectiva os problemas do local.

De maneira geral, o *Museu de Vizinhança de Anacostia*, sob a direção de Kinard nos anos em que se manteve aberto, se propôs a ser um local aberto e vivo, um fórum onde a comunidade teria papel central e inclusive formaria instâncias de decisão. Delineou uma abordagem essencialmente participativa, porém ainda restrita, uma vez que a responsabilidade de pesquisa e análise permaneceria sob a égide de especialistas, apesar da posição decisiva de comitês consultivos relativos a certas demandas e ações. Seria um lugar onde deveriam ser discutidas questões da história e patrimônio da comunidade, bem como os seus valores em comum, onde se coletariam dados sobre determinados tópicos que, com a ajuda de profissionais, seriam debatidos e para posteriormente se pensar em soluções para os problemas locais. E tudo isso seria transmitido à população por meio de exposições que poderiam emocionar e informar, ensejando responsabilidades individuais e coletivas para atuar sobre os desafios encontrados.

Segundo Duclos (2018), em 1987, o museu se mudou para um outro prédio, voltou a se chamar *Museu de Anacostia* e se reorientou para tratar de questões mais gerais, ligadas à cultura afro-americana, assunto pelo qual se interessara Kinard, tendo ele fundado a *African American*

---

ces recherches, les musées doivent alors montrer quelles sont les possibilités de résoudre les problèmes de notre société par des expositions qui encouragent ses visiteurs à réfléchir, mais aussi à s'émouvoir. Elles offrent alors non seulement une expérience d'apprentissage mais également du plaisir" (Kinard (1971b, p.239).

[59] "Le musée doit être une institution vivante. Il doit servir de forum où des voisins peuvent se rencontrer et discuter. Il doit attirer l'attention sur les problèmes urgents et inspirer les gens à se dépasser" (Kinard (1971a, p.107).

*Museum Association* (Associação de Museus Afro-Americanos) alguns anos antes. O trabalho de Kinard nesse tema foi continuado e, mesmo com a sua morte em 1989, junto aos grandes monumentos nacionais do *Mall* da capital do país, o *National Museum of African American History and Culture* (NMAAHC), o (Museu Nacional da História e Cultura Afro-Americana, em tradução livre) também vinculado ao Smithsonian, foi inaugurado em 2016 pelo primeiro presidente negro dos Estados Unidos, Barack Obama. John Kinard, nascido onde se constituiu o museu, trouxe a comunidade e a participação de dentro para fora da instituição, incitando a população a olhar para si mesma para resolver seus problemas.

Por outro lado, segundo Varine (2018), a emergência da participação que acabou se transformando em um modelo institucional da Nova Museologia, teria nascido da 'incompetência' dos quatro encarregados inicialmente de desenvolvê-la. Foram designados, além de Varine, Marcel Évrard, que trabalhava no então *Museu do Homem* e dois médicos da região francesa de Creusot: Joseph 'Jo' Lyonnet, radiologista aficionado da cultura e Jean-Christophe Combier, proprietário de uma clínica, adjunto do prefeito e então presidente de uma associação criada em 1973 que portava o nome ecomuseu. Para o projeto em formação no interior da França, vindos de Paris e sem conhecer o local, Varine e Évrard viram a necessidade de, assim, 'contar com as pessoas', uma vez que o primeiro, já sensibilizado por Paulo Freire[60], evocou a "importância da conscientização e o interesse de trabalhar no interior das comunidades"[61] (Varine, 2018, pp.72-73, tradução livre).

Similarmente a Kinard, Varine (1969) identificou que os museus de então permaneciam avessos às necessidades da comunidade que os circunscrevia e eram 'raramente conscientes' de que os estudos escolares e universitários neles presentes haviam separado o povo de sua própria cultura. Não emanavam dos indivíduos, que muitas vezes continuavam "à margem da sociedade, num gueto físico e moral, privados dos contatos humanos e interdisciplinares fáceis em outras instituições, vítimas do desinteresse e da indiferença"[62]

[60] Segundo o relato de Varine (em Chagas, 1996), ele encontrou Freire pessoalmente quando este se encontrava em exílio na cidade Suíça de Genebra. Foi quando o interpelou para trabalhar em uma organização não-governamental de cunho ecumênico, predominantemente católico e protestante, o Instituto Ecumênico para o Desenvolvimento dos Povos (INODEP), que visava abordar criticamente a maneira como missões religiosas haviam visado converter indivíduos considerados 'pagãos' às religiões ocidentais.

[61] "[…] appris l'importance de la conscientisation et l'intérêt de travailler à l'intérieur des communautés" (Varine, 2018, pp.72-73).

[62] "[…] en marge de la société, dans un ghetto physique et moral, privés des contacts humains et interdisciplinaires qui sont aisés dans d'autres institutions., victimes de la désaffection et de l'indifférence" (Varine, 1969, p.53).

(p.53, tradução livre). Citou, porém, as exceções de museus em outras partes do mundo, ligados ao trabalho de personalidades de primeiro plano com vasta experiência e ávidas pelo serviço público. Observou que tais estruturas estavam em simbiose com as comunidades em que estavam inseridas, com as quais conseguiram atingir um nível maior de 'integração social'. Ainda segundo Varine[63], estariam ali as inspirações para "as condições de ressureição do museu e as causas de fracassos da instituição em todos os lugares"[64]. Ademais, Varine[65] (citado por Santos, 1996, p.44), referiu-se especialmente à experiência do *Museu de Vizinhança de Anacostia*: "este modelo constitui um dos exemplos mais claros de utilização de técnicas museológicas para obter a solução duma problemática social e urbana".

Também atuante no ICOM, Georges Henri Rivière – com sua atuação anterior relacionada à constituição de museus dedicados ao folclore e ao *Museu de Artes e Tradições Populares* (MATP) na França, suas inspirações e contatos com museus a céu-aberto e com os *Heimatmuseen* alemães[66] – junto a Varine, gestaram o ecomuseu na França, com o apoio do Ministério do Meio Ambiente do país. O termo foi enunciado pela primeira vez por Robert Poujade, prefeito da cidade de Dijon e Ministro do Ambiente francês em 3 de setembro de 1971, na IX Conferência Geral do ICOM em 1971, na cidade francesa de Dijon.[67] Com base nas

[63] *Ibidem*, tradução livre.

[64] "[…] les conditions d'une résurrection du musée et les causes de l'échec de l'institution partout ailleurs" (Varine, 1969, p.53).

[65] Varine-Bohan, H. de. (1979). *Os Museus no Mundo*. Rio de Janeiro: Salvat in Santos, M. C. T. M. (1996). Uma abordagem museológica do contexto urbano. *Cadernos de Sociomuseologia*, *5*(5), 35–57. P.44.

[66] Rivière dedicou-se ao trabalho museal e para isso realizou diversas viagens de estudo. Seu contato com *Heimatmuseen* gerou controvérsias devido a posterior instrumentalização dos mesmos por nazistas. Nesses museus, a sua ligação com identidade e cultura foi pioneiramente identificada pelo Nazismo, que abertamente reivindicou o *Heimatmuseum* e utilizou posteriormente como intenso instrumento de propaganda. (Gorgus, 2000). Alfredo Cruz-Ramirez (1985) problematizou a inspiração do ecomuseu no *Heimatmuseum.* Gorgus (2000) remeteu-se ao autor e apresentou as ligações entre ambos, mas enfatizou que as inspirações de Rivière se deram somente na forma e não no conteúdo, já que, sob o aspecto político, o ecomuseu levava em conta a diversidade presente nos territórios, ao passo que os museus alemães se fixavam em uma perspectiva de identidade germânica. Gorgus cita o próprio Rivière: "Sob o regime nazista, houve uma proliferação de '*Heimatmuseen'*, museus multidisciplinares da terra ligados a uma certa mística do solo (*Blut und Boden*) (Sangue e solo, em tradução livre), bem diferente da consideração do meio ambiente e do entorno, mesmo que esses museus fizessem coexistir as disciplinas da natureza e do homem" (Rivière, 1989, p.58, tradução livre: "Sous le régime nazi, on voit se multiplier les '*Heimatmuseen'*, musées pluridisciplinaires de terroir liés à une certaine mystique du sol (*Blut und Boden*), bien différente de la prise en compte de l'environnement et du milieu, même si ces musées font coexister les disciplines de la nature et de l'homme").

[67] À época diretor do ICOM, Varine (1978) relatou o um almoço de trabalho ocorrido em 1971 junto a Georges Henri Rivière e Serge Antoine, então conselheiro do ministro francês do meio ambiente Robert Poujade, em que

referências anteriores atreladas à atuação de Rivière, constituir-se-iam inicialmente na ideia de museus etnográficos em parques naturais, pautando-se a princípio na preocupação ambiental, mas também sua relação com o patrimônio e a questão educativa.

Voltando ao novo projeto de museu solicitado a Varine para ser implantado na província da Borgonha, este teria por objetivo atuar no contexto socioeconômico e com os desafios ligados ao declínio industrial em uma região que se reestruturava em uma nova coletividade urbana que congregaria por volta de dezesseis municipalidades independentes francesas.[68] Formou-se, assim, o *Musée de l'Homme et de l'Industrie, Écomusée de la Communauté Urbaine Le Creusot-Montceau-les-Mines* (Museu do Homem e da Indústria, Ecomuseu da Comunidade Urbana Le Creusot-Montceau-les-Mines, em tradução livre). Apesar de ser pensado inicialmente como um museu, acabou sob a tutela do serviço de ecomuseus ligado ao setor público francês por não se enquadrar nas definições delineadas pela etiqueta '*Museus da França*', como pontuou Varine (2018). Transformar-se-ia, porém, em um modelo institucional e participativo da Nova Museologia, que seria amplamente utilizado, especialmente em contexto europeu como na Itália, estando também na origem dos atuais museus de sociedade franceses.

Vale ressaltar igualmente o questionamento do ecomuseu enquanto modelo institucional da Nova Museologia, conforme pontuou Clóvis Britto e foi complementado por Judite Primo em comunicações pessoais (2023). Apesar da exportação da alcunha e de sua expansão pelo mundo, chegando inclusive no Brasil, fora de terras europeias e principalmente pela Museologia Social brasileira, o ecomuseu é considerado mais como uma experiência ou

---

trataram sobre a conferência do ICOM que se daria em Paris, Grenoble e Dijon daquele ano e da necessidade de discutir tais assuntos que envolveriam o uso do museu para fins mais amplos, como aqueles envolvendo a questão do meio-ambiente. Desta forma, ao discutir tais possibilidades renovadas de museu, chegaram ao novo termo "ecomuseu". Atentaram-se que a palavra museu não poderia ser abandonada, sendo que o conselheiro presente mencionou que o uso de tal palavra recém-criada poderia conceder também a oportunidade ao ministério do meio ambiente de abrir uma nova via estratégica as suas ações.

[68] Mais especificamente no município do Le Creusot, com a família Schneider que era a maior empreendedora da região, expandindo seus negócios principalmente na produção do setor de armamentos e de estradas de ferro do século XVIII até meados do século XX. Tal império colapsou após a Segunda Guerra Mundial, parte em razão da colaboração da família com nazistas. A queda do paternalismo econômico proporcionado pela família, aliado ao declínio do setor carvoeiro e da ascensão de uma modernidade capitalista industrializada junto a suas novas demandas, aliado à reestruturação política e urbanística do local que visou conjurar dezesseis municipalidades independentes em uma só comunidade urbana, proporcionaram uma conjuntura de crise. Nesse contexto, foi solicitado incialmente pelo prefeito da cidade a implantação de um museu no antigo palácio da família Schneider, o *Château de la Verrerie*, sendo que a resposta viria sob forma de estruturação de novo projeto de museu concebido e realizado por um grupo de trabalho formado por Hugues de Varine (Assunção dos Santos, 2008).

uma forma de expressão significativa e uma referência utilizada como inspiração para o desenvolvimento de ações do que propriamente um modelo.

O ecomuseu permaneceria atrelado também a Georges Henri Rivière que, por essas e outras razões, ficou conhecido como 'pai da museologia moderna' e tendo proferido a frase emblemática "o ecomuseu não é um museu como os outros"[69] (Gorgus, 2003). Em sua *Définition évolutive de l'écomusée* (Definição evolutiva de ecomuseu, em tradução livre), Rivière (1985, pp.182-183, tradução livre) delineou que a essência do ecomuseu residiria no fato de ser um tipo de museu constituído por um poder e uma população que o concebem, fabricam e exploram juntos. "Um espelho em que a população se vê refletida, se reconhece, onde busca a explicação do território ao qual é vinculada, assim como as populações precedentes, na continuidade e descontinuidade de gerações, […] para se fazer melhor compreender"[70]. Trata-se da expressão do ser humano em seu ambiente natural, as sociedades tradicionais e industriais, adaptadas através dos tempos e com uma abertura aos 'tempos do amanhã'. Consistiria em 'uma interpretação do espaço'. Rivière considerou-o como um laboratório dedicado ao estudo histórico e contemporâneo da população e de seu entorno; um conservatório para a preservação do seu patrimônio natural e cultural e uma escola para auxiliar na compreensão dos diversos problemas que hão de surgir.

O ponto que levantou o desenvolvimento do ecomuseu remete ao incipiente enfrentamento a problemas ambientais, em que o museu como mero ente de comercialização da cultura, turismo e relações internacionais e mal visitado pelas populações é questionado e estaria fadado a desaparecer, como pontuou Varine (1978). Para desafiar tal realidade, o ecomuseu buscou abrir suas vias de ação como instrumento para o território e às pessoas que o habitam. Para isso, incitou a necessidade da instituição se adaptar ao meio e às realidades locais e encarar o público não somente como visitante. Necessitaria, porém, de recursos financeiros, humanos, técnicos e científicos adequados. Reitera-se o seu essencial papel educacional e de preservação do ambiente, que abordam as alterações ocorridas, como o surgimento de

[69] Segundo Patrick le Nouenne (1978), que utiliza a frase como título de seu texto trazido no volume I da obra *Vagues: une anthologie de la nouvelle muséologie*, a expressão foi trazida como título de uma proposta de Rivière para uma definição do ecomuseu, a qual teria dado conta de reflexões e contribuições coletivas resultantes de colóquios sobre o assunto realizados entre 1975 e 1976 (Desvallées, 1992, p.494).

[70] "Un miroir où cette population se regarde, pour s'y reconnaître, où elle recherche l'explication du territoire auquel elle est attachée, jointe à celle des populations qui l'ont précédée, dans la discontinuité ou la continuité des générations. […] pour s'en faire mieux comprendre" Rivière (1985, pp.182-183).

dinâmicas industriais, que também geram questões a serem administradas. Nesse sentido, as pessoas devem ser encaradas como agentes de desenvolvimento da própria cultura, interpretando o território como um laboratório social aberto e, o museu, em conjunção com o público, na função de estudá-lo. Deve-se preservar e utilizar os recursos e patrimônios materiais e imateriais, históricos, culturais e naturais, em organização cooperativa, buscando interpretá-los para encontrar no passado as soluções para transformar o futuro, atuando nos problemas que constantemente se apresentam (Évrard, 1977).

Após essa experiência, em um primeiro momento o trabalho de reflexão prática e teórica sobre o ecomuseu na França continuou e se expandiu, gerando interesse de administrações locais. Foi estabelecido que o ecomuseu seria um museu de caráter interdisciplinar específico do ambiente, contemplando espécimes e gerando fundos de documentação amplamente acessíveis. Visava-se principalmente o desenvolvimento cultural, encorajando a participação ativa da população local. Varine (1978) comentou que, no ano de 1972, com a organização de um colóquio sobre o tema com o apoio do ICOM e do Ministério do Meio Ambiente francês, foram estudados casos de museus que se oficializaram enquanto ecomuseus como o Museu a Céu-aberto dos Landes e de Gascone, anteriormente um parque natural; o projeto do museu de Istres; e notoriamente o museu que se constituiu na Comunidade Urbana de Le Creusot-Montceau-les-Mines. Após a realização do colóquio, diversos outros museus se juntaram a gama de ecomuseus, como o de Armorique associado à condição de parque nacional e o projeto ligado à Comunidade Urbana de Saint-Quentin-en-Yvelines, este na região parisiense.

Segundo Gorgus (2003), de certa maneira, a discussão em torno do ecomuseu serviu igualmente para questionar as hierarquias observadas na França entre museu de arte e museu de sociedade ou etnografia. Em sua tese de 1999 que abordou essencialmente a biografia de Rivière, mas também sobre os ecomuseus, Gorgus indicou, contudo, que com o tempo esses passaram a tratar principalmente sobre a cultura do cotidiano, distanciando da concepção inicial voltada ao desenvolvimento local. Apesar da criação de uma federação que protege o selo 'ecomuseu', ela identificou ao fim dos anos 1990 a dificuldade de encontrar um único exemplar que correspondesse aos moldes do que fora inicialmente desenvolvido, mesmo que Rivière, já em idade avançada, insistisse no modelo. Para ele, o ecomuseu serviria para 'evitar a tirania das obras de arte' em um sistema de compreensão e desenvolvimento local com base no patrimônio. De toda forma, Gorgus pontuou que "a emancipação dos museus de sociedade franceses teria

sido impensável sem o ecomuseu" [71] (p.281, tradução livre).

Voltando à trajetória da pesquisadora, além dos museus parisienses citados anteriormente no início do capítulo I, também pôde visitar o referido Museu da Cidade de Saint-Quentin em-Yvelines, inclusive por coincidentemente lá ter residido e estudado, muito antes de imaginar que adentraria no campo da museologia. Uma breve pesquisa sobre a maneira como o museu se apresenta hoje, remete suas origens a um dos primeiros ecomuseus criados na França em 1977, o Écomusée de Saint-Quentin-en-Yvelines. As transformações da instituição acompanharam a formação da Comunidade de Aglomeração Urbana de Saint-Quentin-en-Yvelines que veio a se constituir compondo-se de doze comunas, e o antigo ecomuseu se tornou também nos anos 2000 um museu de cidade destinado a preservar a arte e o patrimônio locais (Musée de La Ville de Saint-Quentin-en-Yvelines, 2021).

Vivendo na região, durante o seu mestrado em História Cultural orientado para o trabalho em administração cultural, em um seminário previsto na estrutura do curso intitulado '*métiers de la culture*' (profissões da cultura), a pesquisadora pôde visitar e entender um pouco mais sobre o referido museu. A então diretora apresentou a instituição, bem como aspectos de seus conceitos, estruturas e práticas. Em notas recuperadas do evento, é possível entender um pouco da noção e funcionamento atual de museus de sociedade e sua relação com o ecomuseu.

Percebeu-se a menção da clara diferenciação entre museus de Belas Artes, os quais repousariam sobre uma ação relativamente fixa voltada à alta cultura e à 'edificação', sendo que o museu de sociedade – cujas origens e definições a diretora remeteu a conceitos de ecomuseu, museu de território e museu de etnologia – repousaria na transmissão de tradições, ritos, profissões, costumes e testemunhos orais para evitar que se perdessem. Ela também apresentou o processo que a instituição empreendia, o qual consistia em três etapas: a primeira que chamou de *cristalização*, quando emergiria o sentimento da perda iminente; em seguida, seria feita a *identificação* por meio de inventários e recenseamentos e, por último, ocorreria sua *elaboração* dentro do museu em uma proposta museográfica. A participação de habitantes da cidade se consolidaria principalmente ao trazerem suas referências para compor aquilo que seria preservado e transmitido. E esses objetos materiais e imateriais também deveriam ser preservados, uma vez que questionou: 'se tudo se destrói, o que poderia ser transmitido?'. O museu deveria, assim, se portar como um 'anfitrião' e comunicar, trabalhando com uso da

[71] "L'émancipation des musées de société français eut été impensable sans l'écomusée" (Gorgus, 2003, p.281).

interdisciplinaridade, e agindo como um laboratório e um conservatório. Acima de tudo, e remetendo aos propósitos de Rivière, ouviu-se que o museu deveria ser um 'espelho onde a população se vê'.

De maneira geral, a pesquisadora, que residiu na França durante a maior parte de sua estadia na Europa até o momento, pôde observar refletidos nos museus atuais do país as metamorfoses retratadas ao longo dos séculos. Visitou museus contemporâneos de Belas Artes e de História e Etnografia, que evidenciam as características de templos, galerias, gabinetes de curiosidades da Antiguidade até o Renascimento e os que fazem referência ao museu público, os quais se proliferaram nos séculos que se seguiram após a Revolução Francesa. Chegando ao movimento da Nova Museologia, ainda que por coincidência, visitou uma das expressões do que, como pontuou Varine (2018), teria constituído "a emergência da participação nos museus", representados nos museus de sociedade que por vezes sucederam ecomuseus como o caso de Saint-Quentin-em-Yvelines, museu que hoje se considera como um museu de cidade.

No país que conta com uma reconhecida história de apoio à cultura, desde os mecenas do passado até chegar naquelas que foram consideradas como as primeiras políticas culturais iniciadas no ano de 1959 e seu aumento exponencial em 1980[72], aos olhos da pesquisadora ainda há uma prevalência na França de um tipo de museu sobre outro. De certa forma, essa também aparece no depoimento de Varine (2018), que mencionou a recusa do setor de museus do país de chancelar como 'Museu da França' o novo projeto do Le Creusot, coordenado por ele e constituído pelas pessoas da comunidade nos anos 1970. Assim, 'reina' a alta cultura dos

[72] Na França, os primórdios das políticas para cultura residem nos mecenas do Antigo Regime – monárquico antes da Revolução Francesa – que financiavam artistas assim como, de certa forma a Igreja Católica se desenvolvia enquanto instituição que enriquecia suas coleções e construía seus prédios monumentais. Com a Revolução Francesa de 1789, viu-se vontade de tornar a cultura acessível a todas as pessoas e um impulso aos museus como modelos estéticos numa política que visava as esferas educativa e pedagógica. O Louvre e sua coleção real, por exemplo, foram abertos ao público em 1793 e a Escola do Louvre, fundada em 1882. Com a queda do Antigo Regime monárquico, outras iniciativas tomaram corpo, principalmente após a Primeira Guerra Mundial e eminentemente ligadas ao Partido Comunista Francês, mas sem um ministério dedicado à Cultura, portanto subordinada a ministérios como o da Educação Nacional e Juventude, os quais regiam as políticas para o setor. Até que no ano de 1959, André Malraux tornou-se o primeiro ministro da Cultura do país no governo de Charles de Gaulle. Malraux ficou conhecido pela sua vontade de democratização cultural e de querer tentar levar os maiores expoentes da cultura francesa para todos os indivíduos, mas sem uma perspectiva de democracia que valorizasse a cultura popular. O maior crescimento das políticas culturais deu-se, no entanto, após a chegada da esquerda ao poder em 1981 no governo socialista de François Mitterrand, que possibilitou a nomeação de Jack Lang ao Ministério da Cultura. Houve então um significativo aumento no orçamento para o setor, dobrando o seu percentual, e iniciou-se um processo de maior democracia cultural que promoveu o reconhecimento da pluralidade de culturas e a participação. No que concerne os museus, o Estado francês instituiu uma lei em 2002 que criou a denominação "Museu da França" que comporta atualmente por volta de 1220 museus, os quais recebem benefícios advindos dessa lei e chancela, além de, todavia, precisarem se adequar e cumprir determinadas obrigações.

grandes cânones que habitam o museu tradicional, como reforçou o próprio Varine: "museus 'oficiais', a que na França chamamos de Museus de Arte e de História, que ficaram no século XIX" (IBRAM, 2012, p.144). São esses os mais visitados, especialmente por turistas, sendo também certamente os que recebem mais recursos públicos.

Ocorreram, porém, no curso da trajetória dos museu franceses tentativas de democratização cultural e de subversão da dinâmica elitista, como o próprio ecomuseu que surgiria no interior do país como um novo modelo de museu ligado ao desenvolvimento comunitário. Mesmo assim, apesar da popularização do termo, principalmente em âmbitos internacionais e de debates museológicos, poucos são os ecomuseus franceses atuais e quase nenhum deles possui as características que inicialmente a eles são atribuídas por Rivière, como pontuou Gorgus (2003).

Todos os indícios desse desenvolvimento ambíguo e turbulento do ecomuseu, por vezes, colocaram em questão sua validade, tendo sido inclusive considerados 'fracassos'. Hugues de Varine[73] (citado por Chagas, 1996, p.10), contudo, apresentou otimismo ao contrapor tal visão e colocar que não são necessariamente insucessos, uma vez que podem tomar caminhos diferentes:

> O que pode ser considerado como um fracasso é a procura de uma nova museologia sob o nome de Ecomuseu ou de Ecomuseologia. A confusão em torno da palavra, a moda que fez com que centenas de museus locais ou industriais se criassem com este nome, quando nada tinham de comunitário, a definição ambígua de G.H. Rivière, a utilização abusiva do museu da comunidade Le Creusot-Montceau como modelo (quando não se tratava senão de um ecomuseu no começo e ainda menos de um modelo) tudo isto faz com que a tentativa de alguns de identificar a nova museologia com essa palavra seja um erro.

Varine (2021), nesse sentido, mencionou que na França, por vezes, a criação de ecomuseus se deu com a simples transformação de parques naturais, especialmente sob um 'efeito de moda' num contexto em que figuras políticas, normalmente governantes locais eleitos, buscavam estratégias relativamente inovadoras para seus territórios. A situação problemática dos ecomuseus atualmente na França, identificada por Gorgus e complementada por Varine, não apaga, contudo, a sua relevância histórica para o questionamento do museu tradicional. As inovações que propôs e os debates políticos, museológicos, sociais e econômicos

[73] Entrevista *in* Chagas, M. (1996). Respostas de Hugues de Varine às perguntas de Mário Chagas. *Cadernos de Sociomuseologia*, *5*(5), 5–18.

que suscitou, bem como sua expansão pelo globo tiveram impactos na absorção e adaptação de museus às novas realidades e em sua consequente reinvenção. Desde sua 'invenção' nos anos 1970,

> os ecomuseus tornaram-se numa imensa realidade espalhada pelos cinco continentes revelando uma extraordinária capacidade de se adaptarem aos diferentes contextos sociais e políticos onde estão inseridos. [...] Naturalmente que estas instituições têm a sua própria dinâmica, determinada por inúmeros factores, o que significa que ao longo dos anos se transformam, renovaram, reorientam ou mesmo se institucionalizam. A natureza destes processos testemunha na verdade a sua relação com o meio ele também sujeito a contextos mais amplos. (Primo & Moutinho, 2020, p.22)

Trata-se, portanto, de um conceito que, como já proposto em sua definição, é evolutivo. E o ecomuseu foi transplantado para diversos países e adaptado aos mais diversos contextos, inclusive para a cidade natal da pesquisadora, onde se criou em 2007 o Ecomuseu do Ribeirão da Ilha, a partir de um museu com propósitos etnográficos que se desenvolvia desde 1970. Localizado em um dos distritos da capital catarinense de Florianópolis – situada em sua maior parte na Ilha de Santa Catarina – o ecomuseu ocupa um casarão restaurado em uma propriedade rural com um engenho de farinha de mandioca, tradicional da colonização portuguesa na região que ocorreu com a chegada de imigrantes do Arquipélago dos Açores entre 1748 e 1756 para ocupar a região e protegê-la de ameaças espanholas. Além dos modos de vida tradicionais, busca mostrar a maneira como os indivíduos se adaptaram às condições ambientais (Nora & Pereira, [s.d.]). E ali se deu um dos primeiros registros da presença da pesquisadora em um museu, em meados dos anos 1990.

Imagem 2 - Registro da visita da pesquisadora ao agora denominado Ecomuseu do Ribeirão da Ilha.

Fonte: Arquivo pessoal. Foto de autoria desconhecida, 1996.

Sem se aprofundar no caso desse ecomuseu, ele é trazido somente para ilustrar como se expandiu pelo mundo e como as preocupações ambientais se ligam a elementos museológicos. A pesquisadora lembra que seu maior interesse à época seria conhecer uma árvore de pau-brasil que supostamente seria a que é apresentada na foto, na frente da qual faz uma pose junto à sua irmã. A relação entre meio-ambiente, museu, identidade e memória aparecem de maneira bastante evidentes quando se confronta a própria subjetividade, apesar de não se conhecer a fundo o museu e sua atuação.[74]

Voltando para à dispersão do ecomuseu através do tempo e do espaço, tem-se outros indícios de como ainda se encontra vivo. No Canadá, por exemplo, em "um documento de 2015 da *Heritage Saskatchewan* e da *Museums Association of Saskatchewan* (Patrimônio Saskatchewan e da Associação dos Museus de Saskatchewan, em tradução livre), onde se caracteriza a Ecomuseologia a partir das práticas contemporâneas, encontramos uma continuidade no entendimento do lugar dos Ecomuseus" (Primo & Moutinho, 2020, p.22). Na Europa, Varine (2021) indicou igualmente a importância dos ecomuseus e suas redes na Itália, que tem sido "reconhecidos por legislações regionais e desenvolvendo 'comunidades de prática' que incluem conhecimentos teóricos significativos, cada vez mais ligados a grupos de outros países ou continentes e favorecendo uma plataforma internacional de trocas" (p.16). Junto aos museus que posteriormente se consolidariam ao serem formados por comunidades, de maneira geral, em especial na América Latina conjurando uma museologia de matriz essencialmente social, os ecomuseus representam especialmente uma maneira de "dar profundidade e real coerência à construção de novas fórmulas institucionais"[75].

Considera-se também que limitar o movimento da Nova Museologia ao ecomuseu seja equivocado. Porém, a evidente e intencional diferenciação do museu proposta pelo termo, sua capacidade explicativa e condensadora do que constituiu o movimento, sua evidente e pulsante característica participativa e seu aparente respaldo perante instituições políticas como governos locais e de âmbito internacional, além de constituir uma fórmula institucional, denota a intensidade com que a abordagem de museu voltado ao social ganhou corpo e relevância na Europa dos anos 1970.

---

[74] Sobre o museu em questão, remete-se ao trabalho: Nora, C.M.D. (2015). *Museus e visitantes do Ecomuseu do Ribeirão da Ilha*. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

[75] *Ibidem*.

Todavia, fora do continente europeu, outros conceitos de museu se desenvolviam concomitantemente. De maneira contrária ao descontentamento com o termo e à crítica à sua designação e adoção como modelo ou rotulação da Nova Museologia demonstrados mais recentemente, Varine (1978, p.454, tradução livre), no fim dos anos 1970, entusiasmava-se com a sua possível exportação, ao colocar que "diversos países estrangeiros estudavam com interesse esta forma e se preparavam para a adotar", ou mesmo quando se referiu à experiência *Casa del Museo* – que será mencionada a seguir – a qual segundo ele seria "claramente um ecomuseu"[76].

Nesse período, em face de contextos adversos em determinadas regiões, principalmente fora da Europa e Estados Unidos, novas soluções eram buscadas para os desafios que se apresentavam. Paralelamente às experiências diferenciadas de museus mencionadas anteriormente, foram organizados uma série de eventos que envolveram profissionais da área, bem como de outras disciplinas para pautarem a atuação de tais instituições frente a problemas socioeconômicos, especialmente em regiões onde se mostravam mais urgentes e evidentes, por exemplo, o continente americano. Valorizando agora a atuação local, com o apoio de determinadas instituições internacionais como a UNESCO e o ICOM, foi possível debater e progressivamente estruturar redes e movimentos formalizados ligados ao setor museal. Um exemplo é a Mesa Redonda de Santiago do Chile, realizada em 1972.

Diferentemente da reunião de 1958 no Brasil, o evento no Chile foi considerado a primeira reunião "preocupada com a interdisciplinaridade no contexto museológico e, voltada para a discussão do papel do museu na sociedade." Por essa razão, a partir desse momento, começou-se a cobrar um posicionamento político de 'trabalhadores museais', já que o museu passou a ser visto como ferramenta indispensável de educação de comunidades (Primo, 1999b, p.19). A sua relevância também foi reconhecida por Desvallées (1992), o qual identificou-o como um marco para o campo museal e um manifesto, uma bandeira constantemente empunhada pela defesa daqueles que se encontravam excluídos da problemática museal.

Houve também uma mudança fundamental na concepção do evento que o diferenciaria dos anteriores, pois não contaria com especialistas vindos de países hegemônicos impondo soluções de maneira catequizante a instituições e profissionais na América Latina. Recorreria a

[76] "Plusieurs pays étrangers étudient avec intérêt cette formule et se préparent à l'adopter. [...] clairement un 'écomusée'" (Varine, 1978, p.454).

indivíduos ligados ao campo museal local da época, bem como de outras disciplinas e indivíduos representantes de outros países na condição de observadores, como o próprio Hugues de Varine. Este chamou a atenção para a palestra do especialista em urbanismo Jorge Enrique Hardoy, então diretor do Instituto Torquato di Tella, de Buenos Aires, que provocou uma 'revolução nos ânimos' das pessoas presentes. Sem anotações, somente com o quadro negro, Hardoy revelou como profissionais de museus não conheciam a situação das cidades em que viviam, permanecendo "à margem da realidade da explosão urbana que havia ocorrido nas duas últimas décadas. Eram incapazes de se projetar no futuro para imaginar o que iria se passar e quais seriam as necessidades culturais e sociais de populações imensas e, em geral, muito pobres" (Varine, 2012, p.143). O urbanista foi um dos recrutados para suprir a ausência de Paulo Freire, a qual é amplamente observada em discussões sobre o evento. Essa falta se tornaria, contudo, 'retumbante', já que seu pensamento ecoaria muito além do evento.

Tendo inclusive passado parte do seu exílio no Chile, Freire já vinha atuando enquanto educador e apoiador de uma formação liberadora em oposição a uma outra de tipo 'bancário' e 'servil', e que propunha que aquela se desse por meio de trocas dinâmicas entre quem educa e quem aprende. Relacionadas ao campo museal, suas práticas e teorias poderiam propor maneiras de romper barreiras culturais. Sua importância foi identificada na obra de referência para o movimento da Nova Museologia *Vagues: une anthologie de la nouvelle muséologie* organizada por Desvallées (1992) que cita passagens de textos de Freire trazidos por Hugues de Varine.

Segundo Varine[77] (citado por Chagas, 1996, p.8), Freire seria então, "o maior pedagogo político de nossa época, porque ele colocou em prática suas ideias, antes de exprimi-las". Varine relatou haver trabalhado com o brasileiro, tendo acesso a suas obras, as quais teria utilizado em sua atuação frente ao ICOM e, como visto anteriormente, para delinear a experiência do ecomuseu. Segundo outro relato de Varine, o próprio Paulo Freire havia sido considerado por ele a participar ativamente no evento de Santiago do Chile, inclusive coordená-lo. Apontou que "ele aceitou imediatamente a sugestão de transpor suas ideias de educador para a linguagem museológica: posso até dizer que isso o divertia" (IBRAM, 2012, p.143). Em numerosos depoimentos, Varine mencionou as tentativas de trazer Freire para a mesa-redonda

[77] Entrevista in Chagas, M. (1996). Respostas de Hugues de Varine às perguntas de Mário Chagas. *Cadernos de Sociomuseologia*, *5*(5), 5–18. P. 8.

de Santiago, mas apesar de cogitado, não foi oficialmente convidado em razão da ditadura militar brasileira. Segundo Santos (2002, p.110), contudo, "a conscientização e a mudança, que levam o educador e todo profissional a se engajar social e politicamente, comprometido com um projeto de sociedade diferente, estiveram e ainda estão presentes, ou melhor, são o cerne das proposições de Santiago".

Como consta na declaração resultante do evento (ICOM, 1972), ele se pautou, assim, pela preocupação com o futuro da sociedade na América Latina e a solução de problemas por meio da "tomada de consciência pelos museus da situação atual" (p.111). Nela foram propostas ações concretas para fomentar a ação dos museus, refletindo sobre os desafios da época, principalmente para tais regiões em via de desenvolvimento, em que se identificou uma situação de pós-colonialismo e globalização com progressos da civilização material no campo cultural, mas sem equivalência entre as nações, o que "criou um desequilíbrio entre os países com alto nível de desenvolvimento material e aqueles que permanecem à margem e mesmo abandonados" (p.112). Os progressos técnicos e científicos que na época se mostravam mais evidentes, levaram a uma melhora na qualidade de vida tanto no campo como na cidade, mas ainda apresentando problemas sociais 'devidos a injustiças' que deveriam também ser consideradas para pensar soluções globais, multidisciplinares e com a ampla participação e engajamento de comunidades.

Na declaração foi pontuado que o museu deveria permanecer aberto a outras disciplinas para guiar as nações latino-americanas ao desenvolvimento antropológico, socioeconômico e tecnológico. Outros delineamentos pensados foram promover a recuperação do patrimônio cultural e a contenção de sua dispersão; tornar coleções devidamente acessíveis à pesquisa individual e a instituições públicas; modernizar as técnicas museográficas para melhorar a comunicação, evitando o desperdício e criar sistemas eficazes de avaliação e aperfeiçoamento de centros de formação nos diversos países. Por fim, emergiu a possibilidade de criação de um novo tipo de museu – o museu integral – que seria mais adequado para localidades de pequeno ou médio porte, a nível regional. Tal modelo não implicaria a supressão dos museus já existentes nem sua renúncia, mas seu necessário desenvolvimento junto à mentalidade de indivíduos dentro das instituições, especialmente em setores tradicionais como a conservação. Surgiu a noção de que tudo poderia ser musealizável em um tal 'museu integral', porém limitando-se a aspectos locais, regionais e por vezes comunitários. A característica de identificar, comunicar e solucionar problemas sociais atribuída então ao museu integral – que

conjuraria patrimônio, território e comunidade – seria um dever com o público. O museu não deveria ser somente mais um lugar de contemplação, mas de real educação e diálogo.

Segundo Varine (1978), a noção do 'museu integral' delineada no evento que poderia se adequar melhor ao contexto e aos desafios levantados teve como sua primeira aplicação prática a *Casa del Museo*. Tratou-se de uma experiência que tomou corpo entre os anos 1973 e 1974 e constituiu uma extensão suburbana do Museu Nacional de Antropologia do México. Segundo García (1975), após a Mesa Redonda de Santiago, e com a decisão de se estabelecer uma associação de museus latino-americanos sobre a questão do museu integral, decidiu-se realizar uma grande exposição no referido museu para abordar os problemas nacionais e das cidades, principalmente a questão da explosão populacional e das favelas[78].

O projeto da *Casa del Museo* surgiu, assim, como uma ideia de abrigar exposições que pretendiam ir além da capacidade comunicativa do museu e ampliar seu acesso, já que após uma pesquisa com o público averiguou-se que a maioria das pessoas não o frequentava. A experiência ganhou vida sob os esforços de Mário Vasquez, então diretor do museu mexicano e chefe do seu Departamento de Museologia. Buscava-se uma nova proposta que "combinasse diversas disciplinas como antropologia, arquitetura, urbanismo, prática museal e educação – para produzir uma unidade experimental incorporando a nova ideia de trazer o museu para as pessoas"[79] (García, 1975, p.74, tradução livre).

Nesse sentido, a experiência visaria uma maior interatividade com o público em geral, a intensificação da visitação de crianças por meio de turmas escolares e o estímulo à integração de jovens com diversos ateliês de arte, exercícios de concepção de novas exposições e criação de instrumentos informativos para divulgar as próprias ações do museu, por exemplo. Sem muitas referências prévias, essa nova orientação se pautou em tentativas e erros, correções, sugestões, críticas e uma constante experimentação. Foi acima de tudo o resultado de anos de observação e trabalho para tornar o museu acessível a todas as pessoas, independentemente de sua condição econômica e social, e principalmente fazê-lo parte de seu cotidiano. Segundo o

[78] Em seu texto, Coral O. García traz a informação de que os assentamentos informais urbanos, conhecidos como favelas no Brasil, em outros países apresentam-se de maneira similar, porém possuem outros nomes, por exemplo *barriadas brujas* no Panamá, *callampas* no Chile, *barrios clandestinos* na Colômbia e na França são chamadas *bidonvilles*.

[79] "The Casa del Museo project combined a number of disciplines – anthropology, architecture, town planning, museum practice and education – to produce an experimental unit embodying the new idea of bringing the museum to the people" (García, 1975, p.74).

que pontuou García[80], é possível compreender melhor seu propósito:

> A *Casa del Museo* busca despertar para o desejo de saber e de ainda mais desejar olhar ao redor e fazer questionamentos; fazer pessoas levantarem seus olhares para além de uma favela que surgiu em um barranco de rio. Busca criar interesses comuns e assim articular a comunidade em conjunto; busca que todos aqueles indivíduos que vivem na comunidade se identifiquem com o país, com a cidade e com seu pedaço da cidade, enquanto reconhecem o contexto histórico da atualidade.[81]

A experiência pretenderia, portanto, lidar diretamente com os problemas identificados na região e utilizar estratégias participativas e museológicas em perspectivas de integração, além de buscar soluções coletivas. Segundo Chagas (2000), apesar dos esforços e dos êxitos de tornar o museu "um veículo de educação e comunicação integrado ao desenvolvimento da comunidade" (p.15) – inclusive desenvolvendo cursos de formação de profissionais da Museologia –, percebeu-se que essa nova fórmula de museu incomodava. O relato de Mario Moutinho[82] (citado por Chagas, 2000, p.15) discorre sobre o fim da experiência mexicana: "(foi) pressentido pelos conservadores da museologia tradicional como uma ameaça aos museus instituídos. […] Num meio adverso, receoso de mudança, ao projeto da Casa do Museu foram sendo retirados progressivamente todos os apoios, de modo que em 1980 foi dado por encerrado".

Ainda sobre os reflexos do encontro de 1972 no Chile, Hugues de Varine também mencionou que "a maioria dos participantes de Santiago não conseguiu concretizar as decisões tomadas" e no resto do mundo seus impactos se sentiram de maneira tardia, pois até o início dos anos 1980 ninguém mencionava o encontro. Mesmo assim, "progressivamente, ele reforçou o efeito de modernização" do evento no campo museal, visto que ecomuseus "na França, em Portugal, no Quebec, na Suécia e na Noruega, são herdeiros confessos de Santiago" (IBRAM, 2012, p.144).

Com o conservadorismo que prevaleceu e impediu uma maior expansão dos preceitos

---

[80] *Ibidem*, p.76.

[81] "The Casa del Museo seeks to awaken the desire to know, and still more the desire to look around and ask questions; to get people to raise their sights above and beyond a slum that has sprung up in a river-gully. It seeks to create common interests and thereby to weld a community together; it seeks to get all those living in the community to identify themselves with their country, their city and heir section of the city, while appreciating its present-day historical context" (García, 1975, p.76).

[82] Moutinho, M. (1989). *Museus e Sociedade. Monte Redondo (Portugal): Museu Etnológico*, Col. Cadernos do Patrimônio, no 5. in Chagas, M. (2000). Memória e poder: Contribuição para a teoria e a prática nos Ecomuseus. *Anais do II Encontro Internacional de Ecomuseus / IX Encontro Anual do Subcomitê Regional do ICOFOM para a América Latina e o Caribe - ICOFOM LAM.*, 12–18. P. 15.

de Santiago na América Latina, o que restringiu seu reconhecimento perante o campo museológico, foi necessária resiliência para manter o movimento em marcha. Mario Moutinho [83] (citado por Santos, 2002, p.103) expressou tais dificuldades ao relatar, por exemplo, uma "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". Isso motivou alguns indivíduos a se reunirem de forma autônoma para a organização de uma museologia alternativa. O processo culminou na realização do *I Ateliê Internacional de Ecomuseus-Nova Museologia* em Québec no Canadá em 1984, pontapé inicial para a fundação de um *Movimento Internacional para uma Nova Museologia* (MINOM) que se daria no ano seguinte em Lisboa. Tendo ele próprio participado de ambos os eventos, Moutinho (em Carvalho, 2015) explicou que se tratou de um momento em que se buscou reunir diversas experiências em que se identificava aquilo que se tratava de uma 'Nova Museologia'.

A *Declaração de Quebec: princípios de base de uma nova museologia* (MINOM, 1984, p.224), foi especialmente relevante por oficializar a 'Nova Museologia' que se encontrava em movimento. Os indivíduos que participaram do evento e ratificaram a carta exerceram uma 'tomada de posição' ao reconhecerem a existência de mais de quinze anos de experiências ligadas a uma "nova museologia – ecomuseologia, museologia comunitária e todas outras formas de museologia ativa" que serviriam ao desenvolvimento crítico das comunidades, cuja aderência possibilitaria gerir seu próprio futuro. Considerou as mais diversas experiências e adotou que a comunidade museal internacional deveria reconhecer tal movimento para permitir o desenvolvimento e eficácia de museologias aplicadas em iniciativas locais. Seria um "movimento […] decididamente ao serviço da imaginação criativa, do realismo construtivo e dos princípios humanitários defendidos pela comunidade internacional". O 'movimento' clamava ainda pela necessidade de utilizar-se de "todos os recursos da museologia (coleta, conservação, investigação científica, restituição, difusão, criação), para serem transformados em instrumentos adaptados a cada meio e projectos específicos". E essa ampliação deveria integrar as populações fazendo uso da interdisciplinaridade e de métodos modernos de

[83] Moutinho, M. (1995). A Declaração de Québec de 1984. Comitê Brasileiro do ICOM. *A Memória do pensamento Museológico Contemporâneo.* (Documentos e depoimentos). Mimeo. P. 26 e 28 in Santos, M. C. T. M. (2002). Reflexões sobre a nova museologia. *Cadernos de Sociomuseologia*, *18*(18), 93–139. P.103.

comunicação e gestão. Seriam necessários novos meios de "aproximar os povos"; de "promover seu conhecimento próprio e mútuo"; um "desenvolvimento cíclico" e um "desejo de criação fraterna de um mundo respeitador da sua riqueza intrínseca". Assim, acentuou-se o reconhecimento e a vontade de se criar orientações básicas para reflexões comuns de todas as experiências vividas em vários continentes, e, assim, adotar um quadro de referências para articular princípios e meios de ação. Para finalizar, foram propostas ações práticas a serem adotadas, como a criação de um comitê internacional – o qual se materializou posteriormente com a fundação do MINOM – e de grupos de trabalho com atividades provisórias para fomentar a continuação das ideias elencadas no documento.

Assim, foram enfatizadas a necessidade de ampliação, de participação de povos e sua união, bem como o desejo de orientações básicas e de um comitê. Segundo Primo (1999b, p.24), porém

> o Texto da Declaração de Quebec não traz em si novidades conceituais, mas a sua importância deve-se ao facto de ter reconhecido a existência do Movimento da Nova Museologia, tendo assim legitimado uma prática museológica mais activa, socializadora, dialógica e internacionalmente autónoma.

Dessa forma, a relevância do evento e de tal declaração se traduz especialmente no marco do reconhecimento de toda a gama de experiências que englobava as chamadas 'museologias ativas' que visavam atuar de maneira concreta em prol do desenvolvimento das populações.

Ainda assim, o evento revelou aspectos do contexto político conservador que sucedeu à reunião de Santiago, elucidando como a maior parte da América Latina ainda teve que permanecer alheia a tais debates. O evento contou com a presença de uma parcela representativa de especialistas do campo, em sua maioria de países europeus e norte-americanos como André Desvallées, John Kinard, Mário Moutinho, Pierre Mayrand, tendo sido o México o único de fora do eixo a ter enviado participantes. Basicamente as mesmas pessoas se reuniram novamente um ano depois em 1985 em Lisboa junto a outros indivíduos para criar oficialmente o *Movimento Internacional para uma Nova Museologia* (Brayner, 2020).

### 1.2.2. Novos contextos, velhos desafios

Chegando à década de 1990, após momentos em que o conservadorismo pouco deixou avançar o debate da função social do museu na América Latina, do evento em Santiago do Chile

e da ratificação em sua maioria europeia e norte-americana do MINOM, tem-se uma nova orientação em direção ao sul que visou novamente discutir em âmbito internacional o papel do museu "como um dos principais agentes do desenvolvimento integral da região" (ICOM, 1992, p.243).

Também promovido pela UNESCO, ocorreu no ano de 1992 em Caracas, Venezuela, o seminário: *A Missão dos Museus na América Latina Hoje: Novos Desafios*. O evento reuniu personalidades ligadas a funções de direção em museus de diversos países latino-americanos, como indivíduos na condição de delegados da Argentina, Bolívia, Brasil, Colômbia, Cuba, Chile, Equador, México, Nicarágua, Peru e Venezuela, e conferencistas internacionais como o arquiteto Hernan Crespo Toral, – Diretor do Escritório Regional de Cultura para América Latina e Caribe da UNESCO (ORCALC) –, da arquiteta Yanni Herreman, e novamente Hugues de Varine.

Horta (1995), em seu comentário sobre o encontro, relatou visitas a museus, contatos com personalidades culturais da Venezuela e a realização de conferências, fóruns e mesas redondas sobre assuntos diversos. Essencialmente, houve reuniões de grupos por tópicos com base em documentos preparados anteriormente por participantes. Sobre o método de trabalho, chamou atenção para uma ferramenta analítica que se propôs a avaliar 'forças, fraquezas, oportunidade e ameaças' presentes no campo. Ela exaltou igualmente o ambiente do encontro em que pôde entrar em contato com sua própria 'latinoamericanidade'. Percebeu uma atmosfera de empatia e um sentimento comum, uma harmonia de "ideias, pensamentos, vivências, crenças e esperanças" que se traduziu no documento final que, segundo ela, possui três ângulos: um balanço dos museus na América Latina, uma releitura de Santiago do Chile e sua atualização com vistas para o século XXI e uma agenda e propostas de atuação naquele contexto.

De maneira geral, identificou-se como a região ainda se encontrava em uma posição de desigualdade em relação a outras nações, em razão das políticas econômicas desenvolvimentistas que haviam submetido os países à dependência enquanto exportadores de matéria-prima e consumidores de produtos industrializados. Com a globalização surgida após o fim da Guerra Fria (1947-1991)[84], notou-se também os perigos de homogeneização da cultura

[84] Conflito marcado pela polarização em torno do capitalismo e comunismo, representado respectivamente por duas potências hegemônicas: Estados Unidos da América e União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS), que realizavam uma guerra de ameaças, no plano nuclear pincipalmente, enquanto influenciavam e apoiavam outros conflitos armados em torno da disputa político-ideológica.

e destruição do meio ambiente, aliados à falta de políticas públicas em um momento em que o neoliberalismo avançava com a sua perspectiva nociva de deixar nas mãos da iniciativa privada muitos setores, inclusive o da cultura.

O evento se deu em um cenário de debates em relação ao meio ambiente e que remeteu indiretamente à experiência dos ecomuseus. Realizou-se no mesmo ano da *Eco-92* ocorrida na cidade o Rio de Janeiro – a *Conferência das Nações Unidas sobre o Meio Ambiente e o Desenvolvimento* – a qual visou unir chefes de Estado para debater a questão ambiental e do clima. Também na capital fluminense e no mesmo ano, foi organizado o *I Encontro Internacional de Ecomuseus* pela prefeitura municipal, que teve por objetivo fortalecer aspectos como identidade e vizinhança e criar uma rede de ecomuseus, uma vez que se encontravam em curso a formação de algumas iniciativas desse tipo na região, como o Ecomuseu de Santa Cruz e o projeto do Ecomuseu do Caju, além de outras em distintas regiões como o Museu Comunitário de Itapuã, na Bahia. Ademais, o evento também serviu para fomentar iniciativas ligadas à Escola de Museologia da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio). (Chagas & Gouveia, 2014)

A preocupação com o meio-ambiente era, portanto, visível, principalmente em razão dos rápidos avanços tecnológicos percebidos no fim do século XX. Porém, ao observar a declaração final do evento (ICOM, 1992), a questão principal que ainda se colocava era a de como "transformar o museu em um organismo vital para a comunidade e no instrumento eficaz para seu desenvolvimento integral" (p.243) e qual seria portanto, o 'museu do futuro'.

Ainda segundo a declaração, uma das maiores novidades identificada foi, todavia, a ênfase em aspectos ligados à liderança, gestão e recursos humanos em museus. Indicou-se que a "potencialidade do museu estaria em relação direta com a sua capacidade de gerar e administrar eficientemente seus recursos e de sua eficácia na materialização de seus objectivos" (p.258), suscitando, portanto, modernas ferramentas de gestão e apontando a necessidade de aprimoramento dos recursos humanos, técnicos e financeiros dos museus. Em razão do poder catalizador do museu, recomendou-se a profissionalização e um relativo pragmatismo na atuação museal, que prezasse essencialmente pelos "índices de 'desenvolvimento humano', a definição de suas metas, e de sua acção, e a preparação do seu pessoal" (p.257). Pontuou-se que debilidades da instituição, falta de gerência eficiente e autonomia afetariam o 'desenvolvimento normal' do museu. Dessa forma, seria necessária uma maior clarificação na missão, estruturas, planos e programas, abordando a questão do financiamento e inclusive incitando "projectos

atractivos para as empresas privadas interessadas em investir no sector, cultural, sem alterar a missão do museu" e "que se utilizem estratégias tanto de mercado – para conhecer o usuário – como também de sensibilização de opinião pública" (p.260).

Vale colocar que, similarmente a Santiago, a reunião de Caracas se reportou à situação socioeconômica em questão, porém sem questionar em profundidade paradigmas econômicos e sociais que balizavam a atuação do museu. Desde a década de 1970, continuavam a perpetuar, de certa forma, situações de desigualdades que já se apresentavam em 72 e que foram novamente percebidas em 92 – inclusive podem ser identificadas em 2022 quando a escrita da tese é finalizada. Remete-se, por exemplo, à colocação de cunho crítico de Glauber Lima (2014), parafraseada por Souza (2020, p.14), para quem o evento de Santiago de 1972 "evidencia o imperativo da ordem social e do desenvolvimento, ainda que emoldurado num discurso sobre transformação e inclusão social". Em outras palavras, o entorno da atuação do museu encontra dificuldades em questionar os paradigmas socioeconômicos que submetem às populações aos problemas sociais que, principalmente após o surgimento do movimento da Nova Museologia, tem buscado enfrentar.

Nesse sentido, no contexto da reunião de Caracas em 1992, o museu se viu permeado pela ascensão do neoliberalismo tanto como doutrina econômica e que também influenciava outros aspectos da vida social.[85] Percebeu-se igualmente uma tendência a adaptar o museu à

[85] O neoliberalismo remete ao liberalismo econômico clássico de Adam Smith (1723-1790) na Inglaterra que pregava a não intervenção do Estado na economia, e do capitalismo '*laissez-faire*' (deixar fazer) praticado pelo Estado francês, já no século XVIII. Após tal período de 'mercantilização da sociedade', novas práticas delinearam a necessidade de um Estado Providência, 'social' e 'educador'. Esse modelo preponderou em muitos países ocidentais depois da Segunda Guerra Mundial e ficou marcado por propor uma forte regulação administrativa e por doutrinas econômicas que revisaram a lógica liberalista, pautando-se no intervencionismo, como as teorias macroeconômicas de John Maynard Keynes, no que ficou conhecido como keynesianismo. A partir dos anos 1950, porém, Milton Friedman à frente da Escola de Chicago começou a propagar um novo liberalismo. Antes mesmo de ascender à política institucionalizada no seu país de origem, inspirou experiências ligadas a regimes ditatoriais como o caso de Augusto Pinochet no Chile, na década de 1970, com o desenvolvimento de um 'laboratório' no qual implementou ações pautadas na atuação de egressos da Escola estadunidense. De maneira geral, a doutrina remete às teorias que propõem que o bem-estar humano estaria atrelado a garantir liberdades de empreendedorismo individual, o direito à propriedade privada, livres mercados e a qualidade e integridade do dinheiro. E para tais garantias se fazerem, o Estado se limitaria a lançar mão de forças militares e policiais e a de auxiliar na criação de mercados em áreas onde ainda não existissem, provendo infraestruturas ligadas à terra, água, educação, saúde e segurança social e ambiental. Uma vez criados tais mercados, a intervenção seria mínima, pois o Estado não possuiria informações suficientes para entender os sinais dos mercados, ou seja, dos preços, e poderia ter suas ações distorcidas e viciadas em benefício de poderosos grupos de interesse próprios. Segundo seu maior propagador Milton Friedman (1912-2006), o *laissez-faire* seria, portanto, somente um meio para o objetivo maior que seria estabelecer uma ordem competitiva para o mercado: *competição* entre quem produz para a proteção de

soberania do mundo corporativo e empresarial. Alguns apontamentos críticos como o de Chagas & Gouveia (2014, p.13) colocaram que Caracas não apresentou uma relevância conceitual e prática uma vez que

> não contribuiu para a mudança do panorama museal; o seu viés ideológico neoliberal, ao contrário, investia na gestão profissional, na legislação e na formação de lideranças voltadas para os museus, sem uma efetiva atenção para os processos de desenvolvimento social, sem considerar o protagonismo das comunidades e dos movimentos sociais.

E vale colocar que isso se evidencia ainda mais nos apontamentos de Horta mencionados anteriormente, ao comentar do método analítico usado durante o encontro que suscitava a análise de 'forças, fraquezas, oportunidade e ameaças'. Acredita-se que possa ter por base um reconhecido método de planejamento estratégico utilizado no âmbito organizacional, especialmente empresarial.[86]

A crítica se volta para a atuação do museu que, com base em tal orientação, correria o risco de ser pautada por lógicas mercadológicas, contribuindo também para uma normalização de características opressoras. Além de ideologias e políticas econômicas, o neoliberalismo transformou-se também em um sistema que passou a influenciar com eficácia na esfera de práticas e comportamentos e na difusão social de regras de ação. "O neoliberalismo deve ser caracterizado pela transformação da competição em forma geral das atividades de produção, especialmente daquelas que produzem serviços não mercantis e até mesmo daquelas atividades sociais fora da esfera produtiva." (Dardot & Laval, 2006, s.p.). Ao herdar instrumentos de política pública da socialdemocracia e keynesianismo[87] – que vigoraram anteriormente à

---

quem consome; entre quem oferece empregos para proteger quem trabalha; e entre quem consome para proteger empreendimentos. E o Estado seria, portanto, o fiscalizador. As pessoas estariam teoricamente protegidas do Estado por um mercado livre e entre si pela garantia da competição. Ao fim dos contextos de crise econômica dos 1970, entretanto, notadamente do ligadas ao choque do Petróleo e à inflação, teve-se na passagem para a década seguinte, eventos que marcaram um "ponto de ruptura revolucionário" (Harvey, 2008, p.11). O mundo testemunhou a abertura da economia da China, a chegada no poder de Margareth Thatcher no Reino Unido e Ronald Reagan nos Estados Unidos e com ambos governantes práticas neoliberalistas que se disseminaram e reverberaram pelo mundo, influenciando desde a abertura de Estados ligados à antiga União Soviética até mesmo estados de bem-estar social como Nova Zelândia e Suécia. (Harvey, 2008; Dardot & Laval, 2006; Brayner, 2020).

[86] A noção de Planejamento Estratégico surgiu no auge da expansão e diversificação dos negócios na década de 60, formalizando-se na década de 70 com um o modelo básico baseado na sigla SWOT (*Strengths*, *Weaknesses*, *Opportunities*, and *Threats*) ou em português FOFA (Forças, Oportunidades, Fraquezas e Ameaças) que é usado para analisar os ambientes internos e externos de organizações e desenhar estratégias.

[87] A socialdemocracia é uma corrente política que surgiu principalmente na Europa após a Segunda Guerra Mundial e caracteriza-se essencialmente por objetivar a distribuição de renda sem abolir o capitalismo. Pauta-se,

ascensão do paradigma neoliberal e delinearam a ação de Estados eminentemente intervenientes, especialmente no âmbito europeu –, ao invés de somente limitar a ação governamental, a doutrina acaba por expandir a 'lógica de mercado' para fora da esfera mercantil, especialmente para domínios que essencialmente necessitam de políticas públicas para seu efetivo manejo.

Nesse sentido, há a redução de investimentos públicos em áreas que não recebem aportes públicos necessários, que seriam supostamente reguladas pelo mercado. O Estado fica, assim, especialmente responsável pelo controle social, particularmente por meio de seu poder de coerção investindo recursos nessas áreas, ao invés de campos como cultura, saúde e educação. Assim, esse poder estatal é usado para conservar os privilégios de grupos que controlam o capital, perpetuando a situação de opressão de classes e desigualdades que se reproduzem desde há muito tempo, especialmente na América Latina, enquanto a cultura e a identidade, quando não totalmente abandonadas, ficam submetidas às lógicas de mercado, sob a tutela de empresas e grandes corporações, por exemplo, nas mãos de departamentos de *marketing* que decidem para onde vão os aportes ligados a renúncias e benefícios fiscais e ao usá-los em suas estratégias de comunicação.

Nesse sentido, entre os anos 1970 e 1980, com a pretensa ascensão do neoliberalismo para fazer face aos desafios globais como a crise do Petróleo e a pressão inflacionária, sua extensão chega especialmente forte na América Latina nos anos 1990. O caso ilustrativo do Brasil mostra como o país passou a pender para políticas mercantilistas para a cultura, caracterizadas pela ausência do Estado (Rubim, 2007)[88]. Dessa forma, visualiza-se no contexto

portanto, pelo fornecimento de serviços públicos gratuitos, sistema representativo e defesa da propriedade privada. O keynesianismo é uma teoria econômica delineada a partir dos estudos macroeconômicos do inglês John Maynard Keynes (1883-1946), que buscou revisar o liberalismo de Adam Smith e, contrariamente a ele, instituiu que o Estado deve intervir na economia para evitar sua retração e garantir pleno emprego.

[88] Rubim (2007) identificou 'tristes tradições' – autoritarismo, ausência e instabilidade – que marcam o histórico das políticas públicas para a Cultura no Brasil. Nos anos 1990 especificamente, ele pontuou que a instabilidade é percebida com as inúmeras trocas de governo no país, o que fragmentou as administrações e dificultou a implementação de políticas favoráveis à cultura. A época foi também marcada pela ausência mesmo que de modo ambíguo. Foram criadas novas instituições de caráter público, mas foram extintas instituições de fomento, e criadas leis de incentivo com base em renúncia fiscal. O mercado ganharia o poder de deliberação sobre as orientações de produções culturais em detrimento do Estado, apesar da imensa maioria advir de recursos públicos provenientes deste redirecionamento de tributos. O financiamento por meio de leis de incentivo se tornou, a partir da gestão de José Sarney, com a criação da lei que levou o seu nome – posteriormente, depois de extinta e recriada, renomeada Lei Rouanet – o principal mecanismo de fomento na área cultural brasileira, o que colocou recursos públicos sob o poder de decisão de interesses privados e seus departamentos de *marketing*, e principalmente restritos ao eixo-Rio-São Paulo.

museal latino-americano dos anos 1992 com a reunião de Caracas o problema da intenção de se transpor lógicas de mercado para instituições museais, que aludem à concorrência como estímulo, à cultura como produto, e ao controle do Estado que mantém privilégios sem questionar ordens opressoras, correndo o risco do próprio museu se tornar uma das estruturas que servem a conservar este quadro.

Esse fator, aliado a muitos dos aspectos que constam na *Declaração de Caracas* mencionada anteriormente, sobretudo ao encorajar claramente museus a recorrerem a modernas ferramentas de gestão e promover atratividade a investimentos empresariais, reforça a ideia de que, para ser eficaz, segundo este viés neoliberal, a instituição museal deveria também se adequar à nova ideologia. Conjectura-se que, sob tais circunstâncias, as instituições teriam que disputar financiamentos com outros museus de maneira mais forte, correndo o risco de ter transformado seu papel social em um produto passível de ser mercantilizado. Além disso, iniciativas menores, comunitárias, continuariam à margem, uma vez que cultura e identidade não são um produto nesses lugares, pois servem a um propósito maior de resistência e luta. Por não se manterem mercadologicamente, ao receberem menos recursos públicos, tem menos possibilidade de cumprir sua função social, ainda que essa também contemple auxiliar na autonomia financeira de indivíduos e grupos em tais territórios.

Apesar das críticas sobre seu viés liberal, identifica-se em Caracas a clara intenção de revisitar e adaptar a *Declaração de Santiago* à conjuntura mundial dos anos 1990, principalmente na América Latina e tentar colocar em prática aquilo que de certa forma se manifestara de maneira limitada nas décadas precedentes, ao passo que redireciona o museu para o século XXI. Duarte Cândido (2003), colocou que o evento envolveu uma "avaliação crítica desta trajetória da Museologia que estava sendo construída desde o Rio de Janeiro, em 1958" (p.28-29). Paula Assunção dos Santos (IBRAM, 2012, p.9), notou a intenção de "reanimar e atualizar a ideia do museu integral" uma vez que "até o final dos anos 90, o espírito da mesa-redonda ficou em grande parte circunscrita à nova museologia e suas formas de ação local, e às 'museologias alternativas'". Para Hugues de Varine (IBRAM, 2012, p.144), "permitiu, com o recurso a métodos renovados mas com o mesmo espírito, atualizar a doutrina de Santiago, desenvolvê-la, disseminá-la entre a nova geração de museólogos".

Similarmente à Declaração de Quebec, a *Declaração de Caracas* não apresentou muitas inovações conceituais por apontar novamente para uma "acção integral e social por meio de uma linguagem aberta, democrática e participativa" (ICOM, 1992, p.252). Pleiteou-se,

porém, por uma abordagem ainda mais horizontal, em que não mais o museu se colocaria como 'mestre'. Isso foi também elucidado nos comentários de Horta (1995). Ela expôs a crítica da verticalidade com a qual se dera a abertura do museu até então, em que a 'função social' partiria de dentro do museu sem de fato assumir um real compromisso de tomar comunidades como co-gestoras de seus bens, de sua visão e de seus interesses. Considerou também 'nebulosa', a noção de 'museu integral', trazida em Santiago, por ser demasiado generalizante. Remeteu, assim, à proposta da transformação do 'museu integral' em 'museu integrado' no sentido de este ser "integrado (à vida de uma comunidade) [...]. Não mais a 'globalização' genérica e perigosamente simplista do território, do patrimônio, do meio ambiente, mas a localização concreta, efetiva, consciente, em determinado espaço social" (pp.65-66).

Duarte Cândido (2003) comentou igualmente tal discussão sobre o 'universo de musealização' de novos tipos de museus que acabou se desenvolvendo em âmbito internacional, chegando também à museologia brasileira. Ela situou a discussão sobre o 'museu integral' em que Desvallées (1992) pontuara a inovação proposta em Santiago por aludir então a uma 'Museologia globalizante', em que 'tudo é museu', ao passo que Chagas (2000) trouxe o seu entendimento, tomando que a totalidade do patrimônio se constitui em patrimônio cultural e ambiental e esta tendência apontaria a um possível totalitarismo frente a questões de recortes, opções e descarte. Em outras palavras, em processos que envolvem seleção e exclusão, é necessário uma atitude não-autoritária e modelos museológicos que integrem diferentes vertentes patrimoniais. Nesse sentido, segundo Chagas, o 'museu integrado', em oposição às tarefas tradicionais de coleta e preservação, elucida que o patrimônio global deveria, pois, ser gerido com o foco no interesse das pessoas e de toda a humanidade, ou seja, mais próximo do conceito de museu integrado pelo qual advogara também Horta anteriormente.

Recentemente, Luciana Souza trouxe mais uma vez a reflexão, agora pela perspectiva dos documentos relativos à Mesa Redonda de Santiago organizados na obra de José do Nascimento Júnior, Alan Trampe e Paula Assunção dos Santos (IBRAM, 2012). Segundo Souza (2020), já em Santiago houvera a utilização de diversos termos – museu integral, integrado e mesmo social –, mas com a prevalência de um, o integral. Ela própria empreendeu em seu artigo uma discussão sobre qual termo seria mais adequado aos pressupostos da Nova Museologia. Apontou inicialmente que, frente à situação socioeconômica latino-americana e observações sobre a função do museu, participantes do evento de Santiago formularam um novo tipo de museu que abordaria a relação do ser humano com o ambiente "e os problemas urbanos

e rurais encarados de forma indissociada e multidisciplinar. Esse museu seria inicialmente chamado de 'Museu Social', mas ao longo dos debates as expressões 'Museu Integral' e 'Museu Integrado' ganharam maior destaque" (p.13).

Mas ao analisar os documentos originais do evento, Souza identificou sensíveis diferenças entre os dois últimos. De maneira geral, ela apontou uma possível interpretação de que o 'museu integral' teria um maior potencial de romper com a ordem moderno-colonial do museu pautada basicamente pela ótica de especialistas. Essa ordem estaria em sintonia com seu próprio entendimento de 'museu integrado'. Ela delineou como este último seria 'integrado' no modelo de museu que se adequa melhor ao que havia sugerido a IX Conferência Geral do ICOM em Grenoble em 1971, em que a instituição teria um papel de 'transmissão'. Ou seja, sob sua interpretação, os novos museus criados a partir de Santiago seriam 'integrados' à essa lógica de verticalidade e, portanto, de colonialismo, mesmo ao exercer sua função social, mas sem subverter uma ordem opressora do museu.

As discussões sobre qual nomenclatura poderia ter um 'novo museu' participativo, voltado ao social e com atuação horizontal junto às comunidades, reverberam até a atualidade. O próprio Varine posteriormente expressaria seu lamento de que "o vocábulo 'ecomuseu', nascido em outras circunstâncias e com outros objetivos, tenha substituído o de museu integral, como que em um retorno ao eurocentrismo" (IBRAM, 2012, p.142). Nos anos que sucederam a reunião de Caracas, todavia, ainda mais tipos de museus e nomenclaturas distintas viriam a trazer mais aspectos a tais instituições, principalmente ao exercer sua função social e especialmente caracterizando correntes que apontam firmemente para a descolonização de museus e da Museologia.

### 1.2.3. Novas ondas em direção à descolonização

A revolução museal que se constituiu no século XX consolidou a relevância do museu e sua centralidade na cultura, bem como desvelou que, para se manter, é necessário que a instituição trabalhe constantemente para cumprir seu 'mandato social'. Com os desafios e avanços retratados anteriormente, o museu se manteve vivo e reverberou constituindo ainda mais inovações e debates. Ilustra-se aqui como novos ecos levaram a consolidação da função social por meio novas experiências, debates e documentos e como novas ondas de descolonização do pensamento museal ensejaram igualmente o questionamento da hegemonia

europeia na origem do movimento da Nova Museologia.

O pensamento museológico brasileiro apresentou um papel constantemente fundamental para a renovação do campo. Para além da reconhecida influência de Paulo Freire, Waldisa Rússio e de outros indivíduos ligados a museus e de sua relação com outros países – eminentemente Portugal como será visto posteriormente – tem-se também como no Brasil o conceito de museu foi apropriado e transformado em experiências próprias que se tornaram símbolo de uma museologia de matriz social que, por meio de outras interlocuções, influenciaram ainda mais os debates museológicos globais.

Em uma confluência de circunstâncias políticas, a gestão voltada para a democratização iniciada em 2003 por Luiz Inácio Lula da Silva do PT (Partido dos Trabalhadores) enquanto presidente e com Gilberto Gil na condição de Ministro da Cultura, o Estado brasileiro convidou o setor de museus para debater e criar uma política própria. Calabre (2007) mencionou a situação herdada dos anos 1990, em que a cultura se encontrava na mão dos departamentos de *marketing* das grandes empresas, e a nova orientação passou a ser de que o público privilegiado das ações de política cultural governamental seria a sociedade brasileira. Isso evidenciou a relevância do reforço institucional das experiências museológicas, das identidades, da participação e do fortalecimento do setor no campo econômico.

Nesse sentido, Moraes (2011) elucidou as rupturas parciais na condução da política cultural no Brasil que assumiu um renovado compromisso de respeito à democracia e participação da sociedade civil, tendo por base o princípio da cidadania. Houve uma mudança nos processos de tomada de decisão e encaminhamentos e na não-obediência de agências internacionais e empresas nacionais, o que, segundo ele, era feito anteriormente. O povo foi chamado a se auto-organizar e a ser incorporado na vida pública, abordando novas pautas e proporcionando visibilidade, abarcando aqueles indivíduos até então ignorados ou secundarizados e passando a incluir populações periféricas das cidades junto às suas mais diversas identidades, orientações e maneiras de produzir suas próprias expressões. “No Brasil, no período compreendido entre 2003 e 2010, constatou-se uma trajetória de continuidade e de aprofundamento de um projeto de mudanças institucionais que envolvia as relações entre museus, Estado e sociedade” (p.90). Tais mudanças iniciaram-se com a formação de um grupo que se reuniu no ano de 2003 e que encontrou o apoio e as condições necessárias junto ao MinC (Ministério da Cultura) para constituir a implantação das mudanças. Tal grupo, o Departamento de Museus e Centros Culturais (DEMU) passou a reger uma política museológica junto ao

IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional) pautada por alguns itens essenciais: a Política Nacional de Museus (PNM), o Sistema Brasileiro de Museus (SBM), o Estatuto dos Museus (EM) e o Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM).

Segundo Pereira (2020), dentre uma das principais ações ligadas à atuação do DEMU, situou-se o programa Pontos de Memória, que vigorou de 2008 a 2015 e consolidou a Museologia Social no Brasil enquanto instrumento museal para a cidadania. As políticas culturais da era Lula impactaram no setor dos museus e passaram apresentar ainda mais elementos como a "valorização, respeito e estímulo à preservação das práticas culturais; nesse caso as relacionadas à memória dos povos e comunidades tradicionais: os povos indígenas, quilombolas, ribeirinhos, em conformidade com as suas especificidades" (p.112). A partir da constituição da Política Nacional de Museus, o DEMU, visando fortalecer sua ação e iniciativas, buscou também apoiar novas experiências de museus e memória, ligadas a comunidades e a movimentos sociais, agregando também valor político e institucional, como é o caso da experiência do Museu da Maré e do Museu de Favela (MUF).[89]

Nesse sentido, o MinC e o DEMU fomentaram um aprofundamento da sua relação junto aos movimentos sociais, buscando criar formas de reconhecimento e possibilitando a participação de comunidades em seu próprio registro e definição do que é considerado patrimônio, em especial aquilo que se almejava musealizar em uma ampliação do conceito de museu que passou a incluir processos e questões sociais, alinhados aos pressupostos da Museologia Social. Por meio de processos colaborativos entre poder público e movimentos sociais, voltados à valorização da memória e participação de grupos historicamente excluídos, viu-se um notório crescimento no número de museus comunitários dedicados a estimular e

[89] No caso da Maré, um trabalho de memórias locais já havia sido iniciado em 1997, com a criação do Centro de Estudos e Ações Solidárias da Maré – CEASM. Com o desenvolvimento de tais práticas inovadoras e ações dedicadas à memória local, fortaleceu-se a memória da Maré e possibilitou-se, posteriormente, a constituição do Museu da Maré. Ele foi inaugurado em 2006 pelo então Ministro da Cultura Gilberto Gil, com a atuação próxima do DEMU/IPHAN, que por sua vez estimulou as inovações trazidas pela PMN no que tange à Museologia Social brasileira. O diferencial do Museu da Maré residiu não no fato de estar dentro de uma favela, mas sim em ser um espaço que valoriza a memória local ao enfatizar a participação e os testemunhos dos seus moradores. Similarmente, o Museu de Favela também foi outra experiência acompanhada pelo DEMU. Apesar de possuir vocação parecida com o Museu da Maré, pautada na memória local, o Museu de Favela realizou uma proposta bastante diversa do anterior, constituindo-se eminentemente como um museu de território. Durante sua inauguração em 2008, lançou-se também o programa Pontos de Memória. (Pereira, 2020). Sobre o MUF, mais considerações serão pontuadas no capítulo III, relatando a apresentação de uma visita realizada no local.

valorizar as trajetórias e cotidianos próprios enfatizando suas lutas, resistências e as narrativas surgidas nos novos locais de fala.[90]

Entretanto, mesmo com a recente intensificação dos debates museológicos, o descaso e o desinteresse pela questão que ainda é perceptível pode-se vincular, entre outras coisas, com a 'imagem-museu' tradicional cristalizada, o que se estende muitas vezes a profissionais de museus e a quem toma decisões políticas perante à instituição. Por outro lado, nota-se que tal camada se reflete continuamente na posição de órgãos de prestígio internacional e que já tiveram um papel relevante como a UNESCO, que recentemente ratificou a importância dada à função social do museu em sua *Recomendação referente à Proteção e Promoção dos Museus e Coleções, sua Diversidade e seu Papel na Sociedade*, aprovada em sua Conferência Geral no ano de 2015, ainda que questões se coloquem nesse nível do debate.

Enfatiza-se, sobretudo, o protagonismo do Brasil na elaboração e aprovação do documento. As articulações para tal recomendação foram desencadeadas principalmente por grupos específicos, no caso o DEMU, Departamento de Processos Museais, do Instituto Brasileiro de Museus e sua coordenação específica voltada à Museologia Social e Educação – o grupo que havia se formado durante o governo petista que fomentou ações e direcionamentos para museus, refletidos em políticas públicas internas e na consolidação do Programa Pontos de Memória. Desde o ano de 2010, viu-se tal movimentação, uma vez que fora "identificado a falta, a nível internacional, de um documento que reconhecesse os princípios desta renovada museologia contemporânea" (Primo & Moutinho, 2020, p.28). Assim, o grupo brasileiro demonstrou protagonismo na busca de instituir a função social do museu como política de Estado, para que outros países também se inspirassem e seguissem no mesmo caminho. Mesmo após tantos anos de desenvolvimento, tantas experiências, debates, eventos e declarações, fez-se necessário tal instrumento, o qual, todavia, serve apenas como uma recomendação.

Perpassando rapidamente o documento (UNESCO, 2015), tem-se um encorajamento enfático dos Estados-membros da organização a apoiarem os museus presentes em seus territórios para que atentem e fomentem a função social ainda subutilizada frente ao seu

[90] A situação atual da Museologia Social do Brasil não é tema do trabalho, mas pontua-se a preocupação com a sua continuidade no cenário de destruição da democracia brasileira que se iniciou com o golpe de Estado que removeu da previdência a Presidenta democraticamente eleita Dilma Rousseff. Há, porém, mais esperança com a eleição de Luiz Inácio Lula da Silva para um terceiro mandato de presidente no ano de 2022, mesmo que o futuro da situação política e continuidade democrática no país ainda suscite inquietações devido ao avanço da extrema-direita.

potencial de impacto. Compreende-se a validade de ainda se insistir nesse exaustivo esforço de compreensão do museu e de sua função no debate museológico, já que, no momento em que estas palavras foram escritas no início da década de 2020, o ICOM trabalhava para o estabelecimento de uma nova definição da instituição museal, sendo que o processo ainda se via permeado de embates entre diferentes agentes e diversas tradições museológicas em distintos países.[91]

Os debates citados ainda colocam em questão a definição do museu, especialmente na Europa – berço do museu tradicional e onde ocorreram alguns dos movimentos para o delineamento de uma nova museologia – mas que ainda insiste em velhas fórmulas que são facilmente perceptíveis nas grandes cidades do continente materializadas pela proeminência do conceito do ecomuseu.

Brayner (2020, p.121) propôs, nesse sentido, subverter de certo modo a "versão oficial da história da nova museologia contada nos textos dos especialistas a serviço do conhecimento instituído – de que se trata de uma corrente de origem francesa". Além da atuação do grupo brasileiro na elaboração da recomendação da UNESCO e um número de experiências renovadas no Brasil, dentre as quais os Pontos de Memórias e museus como o da Maré o MUF e também o Museu dos Quilombos e Favelas Urbanos (Muquifu), que será abordado posteriormente, que "deglute[m] a invenção clássica e regurgita[m] novas «invenções museais»" (p.138), a autora buscou em seu trabalho um "processo de decolonização do campo museológico", comentando que esses novos processos de museus também já tomavam corpo no Brasil dos anos de 1950. Foi o caso do Museu das Imagens do Inconsciente, fundado em 1952 e idealizado pela psiquiatra Nise da Silveira, que propôs o uso de terapias ocupacionais alternativas às tradicionais como eletrochoques e lobotomia, substituindo-as pela a criação artística pelas pessoas que lá trabalhavam, viviam e expunham. Outro exemplo é o Museu do Índio, criado em 1953 por Darcy Ribeiro – antropólogo, educador, escritor e político brasileiro –, que se

[91] A tese não se propõe a trabalhar os recentes debates políticos e acadêmicos em torno da relevância do papel social do museu e sua ratificação, nem as discussões sobre uma nova definição em âmbito institucional. Tais informações relativamente recentes são trazidas com o intuito de reforçar a ideia de que a noção de museu está em constante adaptação. Traz-se, porém, a título de atualização, a nova definição de museu aprovada em 24 de agosto de 2022, na 26ª Conferência Geral do ICOM em Praga na República Tcheca: "Um museu é uma instituição permanente, sem fins lucrativos, a serviço da sociedade, que investiga, coleciona, preserva, interpreta e expõe o patrimônio material e imaterial. Abertos ao público, acessíveis e inclusivos, os museus promovem a diversidade e a sustentabilidade. Atuam e se comunicam de forma ética, profissional e com a participação das comunidades, oferecendo experiências variadas de educação, fruição, reflexão e troca de conhecimentos." Fonte: http://www.ibermuseos.org/pt/recursos/noticias/temos-uma-nova-definio-de-museu/. Acesso em: 27/08/2022.

alinhou com uma tendência na etnologia que buscava contribuir pela resistência e permanência de povos indígenas brasileiros. Finalmente tem-se o Museu da Arte Negra, que existiu entre 1950 e 1968, concebido pelo escritor, artista plástico, teatrólogo, político, poeta e militante da causa negra brasileira por direitos civis Abdias do Nascimento. Ele lutou pela preservação de terras ligadas aos quilombos, idealizando um museu para "pesquisar, preservar e difundir a arte afro-brasileira e a influência africana na formação artística e cultural do país" (p.126).

Vale pontuar que em sua monografia de especialização, Duarte Cândido (2003) já havia identificado a tímida presença brasileira considerada como referência para o movimento da Nova Museologia no segundo volume da obra *Vagues: une anthologie de la nouvelle muséologie*, representada pelo texto de Fernanda de Camargo-Moro que relatou a experiência de Nise da Silveira junto ao Museu das Imagens do Inconsciente. No primeiro volume da obra francesa, alude-se também à presença de Paulo Freire com sua proposta de educação libertadora, que poderia contribuir com a queda de barreiras culturais nos museus. A presença brasileira nos debates do ICOM e UNESCO e o reforço de sua posição e de outras nações fora do eixo hegemônico Europa-Estados Unidos na história e na evolução do movimento da Nova Museologia aponta que, para fazer evoluir a função social do museu, também é preciso descolonizar o pensamento museológico.

O ato de questionar o museu e a sua função perante a sociedade levou à sua adaptação a contextos que atendem demandas sociais diversas. Ele se reinventa permanentemente constituindo novas práticas, modelos institucionais e retóricos, que passam, por sua vez, a embasar a prática museal. Viu-se nascer o interesse da instituição para fora de suas paredes, para o meio ambiente e diversos desafios que a cercam, em museus que não seriam 'como os outros', porém ainda eram museus e ajudaram a revelar ao mundo os potenciais e conflitos de sua função social. Passando por revoluções, porém não tão radicais, o museu não 'desapareceu', como haviam profetizado Stanislas Adotevi e Mário Vasquez na Conferência do ICOM em 1971 (Varine, 1978, p.448). Em face do questionamento de sua utilidade, continuou a resistir como faz há séculos. Suscitou cada vez mais debates, contribuindo constantemente para aumentar sua complexidade, tornando-se ele próprio um instrumento de resistência, reafirmando a prioridade de 'ser uma instituição viva'. Com experiências como ecomuseu, museus de vizinhança e de comunidade, fruto do ímpeto questionador de certas figuras e da atuação de fomentar encontros e debates por parte de órgãos internacionais como UNESCO e ICOM, percebeu-se também o surgimento de uma 'fraternidade museológica' que saiu de seus

'casulos museais' para contribuir para a evolução da instituição e o seu estudo. Por fim, também se revelou necessário, decolonizar o pensamento museológico que delineou a revolução, questionando não só o museu, mas também a Museologia e a aparente centralidade de certos países em todos estes desenvolvimentos.

Nesse mesmo caminho, a afirmação feita por Chagas (2018)[92] de que a "museologia que não serve para a vida, não serve para nada", indaga ainda mais sobre a importância da própria disciplina, já que muito mais do que questões práticas ligadas à atuação do museu, o estudo de seu conceito e seu papel perante à sociedade constituem a essência dessa ciência, por mais que a inserção de tais reflexões no campo acadêmico ainda encontre limitações. A seguir, na continuação da jornada será possível entender como se desenvolveu uma disciplina científica que se voltou a pensar a instituição para além de suas técnicas, e que por meio da sua intrínseca interdisciplinaridade viria a ampliar as possibilidades de entendimento humano, construindo um campo que engloba a perspectiva teórica, crítica e aplicada.

### 1.3. Recusa do Chamado: uma ciência para pensar o museu?

> *A história da Museologia – ou a saga de uma disciplina que ao mesmo tempo que tenta se estruturar, procura se desvincular de preconceitos ligados ao seu universo de estudos (instituição museu), e passa por uma necessária revolução de princípios [...].* (Cristina Bruno, 1997, p.14)

Após o desenvolvimento do 'Chamado à Aventura' que delineou aspectos de uma onda de questionamentos que desvelou uma nova atuação dos museus, tem-se a seguir a 'Recusa do Chamado'. Segundo Vogler (2015), esta consiste em uma relutância ou um obstáculo no caminho da protagonista no começo da jornada. O entrave representa aqui os conflitos internos iniciais e as questões de uma novata na Museologia, que percebeu os desafios de conhecer o novo campo teórico e de se situar em uma realidade profissional que se mostrou avessa a pensar a instituição extrapolando seu modelo tradicional.

De certa maneira, devido ao forte e conhecido caráter prático do campo dos museus, a

[92] Expressão proferida por Mario Chagas em diversas comunicações em seminários doutorais e que foi ratificada na Declaração de Bogotá relativa à XIX Conferência Internacional do MINOM realizada em 2018. Disponível em: https://revistas.ufrj.br/index.php/lc/article/view/41606/22560 Acesso em: 07/02/2021.

pesquisadora encontrou dificuldades em compreender a disciplina museológica sob uma perspectiva teórica no início e ao longo do processo doutoral. Advinha de um contexto imediatamente anterior em que realizara uma pesquisa essencialmente historiográfica, voltada para o trabalho com arquivos, o que se pode perceber inclusive na tentativa de compreender o museu e a Nova Museologia nos subcapítulos anteriores traçando brevemente sua história. Sentiu, por vezes, também um certo desconforto por perceber uma falta de reconhecimento da Museologia enquanto ciência autônoma que não se limita a técnicas de coleta, curadoria, mediação e conservação. Esses aspectos foram sentidos em ambientes acadêmicos e não acadêmicos nos países em que a pesquisadora acabaria por circular, como França e posteriormente Alemanha, onde a Museologia não constitui um âmbito de pesquisa autônomo a nível de doutorado, de forma geral.[93] Adicionalmente, quando residia na capital francesa, os desafios também se revelaram nas primeiras tentativas de inserção profissional no campo museal no começo do processo de doutoramento. Por exemplo, fora rejeitada para uma vaga de voluntariado em mediação ao revelar durante a entrevista que não se enquadrava no tipo de transmissão vertical de conhecimentos que a posição demandava.

Por vezes foram encontrados indícios de que não estava sozinha nesses entraves. Outros indivíduos no campo museológico também reportaram dificuldades e, apesar da aparente deslegitimação e resistência, pôde encontrar também um incentivo para seguir em frente. Com inspirações diversas e conselhos da orientação científica para ignorar essas problemáticas, os desenhos da Museologia enquanto ciência forneceram as bases iniciais para lutar contra o 'conflito' interno que constituiu um empecilho no início da jornada, mas que culminou em seu acolhimento em uma Escola de Pensamento essencialmente voltada ao social e que constituiria o objeto científico do trabalho, fornecendo as lentes para enxergar e compreender a realidade dilatada do objeto de estudo construído ao longo do percurso.

[93] Exceção feita a alguns cursos, como o Programa Internacional de Doctorat em Muséologie, Médiation, Patrimoine (Doutorado em Museologia, Mediação e Patrimônio) da Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse (UAPV), que era realizado em cooperação com a Université du Québec à Montréal (UQAM) e que aparentemente não mais existe em sua parte francesa, já que atualmente no portal da referida universidade e departamento apresentam-se apenas doutorados em História e Arqueologia. Outro exemplo é o programa de *Promotion* (PhD) em *Museumswissenschaft*/Museum Studies (Doutorado em Ciência de Museu ou estudos museais, em tradução livre), na Julius-Maximilians-Universität Würzburg, na Alemanha, que por sua vez encontra-se ativo.

### 1.3.1. Uma disciplina científica em formação

Os conflitos citados podem ser ilustrados pelo que colocaram Desvallées & Mairesse (2005) – eles próprios inseridos no contexto museal francês[94] –, segundo os quais inúmeros são os debates e as problemáticas que rodeiam a concepção e utilização do termo 'museologia' até hoje no mundo ocidental, principalmente eurocêntrico. Essencialmente fundamentada no empirismo desde suas primeiras manifestações, também buscou adquirir um respaldo acadêmico em um dado momento para avançar em seus métodos e poder aprofundar as reflexões, experimentações, aferições e posteriores desenvolvimentos e ir além de questões puramente técnicas que já começaram a ser desenvolvidas a partir do momento que o museu começou a se institucionalizar no século XVIII.[95] Foram percebidos impulsos de reflexão e de sistematização no século XX e a interlocução de agentes em determinados países e órgãos que levaram ao estabelecimento da disciplina museológica e sua inserção no meio universitário com formações especializadas, concomitantemente aos movimentos da Nova Museologia que revolucionaram a instituição.

Varine (1969) pontuou que até esse momento, por volta dos anos 1960, as pesquisas sobre museus eram mais voltadas para a coleta e a conservação. Colocou ainda "que a museologia se tornava uma disciplina reconhecida e ensinada, e quando a cooperação internacional atingia a sua maior eficácia, que surgiu uma contestação no mundo dos museus" (Varine, 2021, p.12). Assim, emergiu o desafio do estabelecimento da Museologia, uma vez que a princípio o movimento que renovara as práticas museais fora

> essencialmente empírico, cujo conteúdo se expressava por meio de declarações (Santiago,

[94] André Desvallées é um museólogo francês e Conservador Geral Honorário do Patrimônio, tendo desenvolvido estudos e trabalhado inicialmente no campo do cinema. Começou sua carreira no setor dos museus no Marrocos, incluindo o Museu de Artes e Tradições Populares de Rabat, tendo trabalhado após seu retorno à França por dezoito anos, de 1959 a 1977, como assistente de Georges-Henri Rivière. Participou da fundamentação da nova museologia além de escrever e editar inúmeras obras sobre a questão museal. François Mairesse é um museólogo belga, com formação em gestão e história da arte, atualmente professor na Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, sendo titular da *Chaire Unesco pour l'étude de la diversité muséale et son évolution* (Cátedra da Unesco sobre o estudo da diversidade museal e sua evolução, em tradução livre), além de atuar ativamente no ICOFOM.

[95] O termo 'museologia' foi primeiramente utilizado em 1869 na publicação Philipp Leopold Martin: *Die Praxis der Naturgeschichte: ein vollständiges Lehrbuch über das Sammeln lebender und toter Naturkörper; deren Beobachtung, Erhaltung und Pflege im freien und gefangenen Zustand; Konservation, Präparation und Aufstellung in Sammlungen etc.* (A prática da história natural: um livro-texto completo sobre a coleta de corpos naturais vivos e mortos; sua observação, preservação e cuidado no estado livre e cativo; conservação, preparação e instalação em coleções, etc.). Àquela época, museologia compreendia, de maneira global, métodos de descrição, classificação e exposição de coleções. (Desvallées & Mairesse, 2005)

> Quebeque, Oaxtepec), por encontros nacionais ou internacionais (*workshops* do MINOM, encontros no Brasil, Canadá, Suécia, conferência da Unesco em Caracas), por meio de artigos ou alguns livros e por meio de um novo vocabulário que apareceu em alguns países – ecomuseu, museu comunitário – e formulações locais.[96]

Progressivamente e em numerosos países, a necessidade de formação em Museologia teórica e aplicada se fazia cada vez mais presente e sua estruturação teria um caráter indispensável. A necessidade de uma formação especializada e uma voz dentro da academia avançaria nas décadas seguintes às experiências e eventos estruturantes da Nova Museologia dos anos 1960 e 1970, que culminou no estabelecimento, mesmo que por vezes restrito a certos países, de um aspecto reflexivo nos anos 1980 (Brulon Soares, 2012).

Varine (2021) mencionou que ouvira inicialmente a necessidade de se criar tal nova disciplina por Jan Jelínek, professor universitário na antiga Tchecoslováquia, hoje República Tcheca, que dirigiu o Museu da Morávia até 1968 e se tornaria presidente do ICOM em 1971. Percebeu-se essa necessidade em razão de profissionais museais que constituíam em sua maioria um corpo técnico das instituições, mas sem terem uma voz em âmbito acadêmico. A ideia que surgiu foi a de transformar a Museologia em uma verdadeira profissão atrelada a uma formação universitária própria que possuiria dois polos, um prático e outro teórico (Brulon Soares, 2017). O grupo que fomentou essas ideias ficou conhecido como 'Museólogos do Leste' e seria representado especialmente por nomes como Anna Gregorová, à época pesquisadora assistente no Escritório Central de Museus e Galerias de Arte de Bratislava, hoje capital da Eslováquia, e de figuras como Zbyněk Zbyslav Stránský que atuava igualmente no Museu da Morávia, sendo ele quem se propôs a delinear aspectos teóricos da ciência em formação.

Nessa direção, "centros e institutos universitários foram criados em quase todos os lugares para ensinar esta nova disciplina chamada Museologia: filosofia do museu, definição de seu papel, suas missões, suas técnicas, seus meios de expressão e dinamização"[97] (Varine, 1969, p.64, tradução livre). Segundo Varine (2021), começou-se na década de 1960 a se 'inventar e ensinar' a Museologia em Universidades como em Brno, na antiga Tchecoslováquia e Leicester, no Reino Unido, o que também que se expandiria para outras instituições. Ainda segundo ele, porém, tais esforços utilizavam-se essencialmente de uma pedagogia com base na

[96] *Ibidem*, p.13.

[97] "Des centres, des instituts universitaires sont créés, un peu partout, qui enseignent cette discipline nouvelle qui s'appelle muséologie : philosophie du musée, définition de son rôle, de ses missions, de ses techniques, de ses moyens d'expression et d'animation" (Varine, 1969, p.64).

atuação de grandes museus de 'primeiro mundo' e, a princípio, apenas como uma matéria adjacente vinculada a outros cursos tradicionais voltados a museus, como História da Arte, Antropologia, Arqueologia e Ciências Naturais. Gradativamente, a Museologia encontrou seu espaço próprio, traçando objetivos claros de consolidar profissões ligadas ao museu e ao patrimônio, e mais tarde a novas orientações conceituais.

Brulon Soares (2017) elucidou como se deram tais movimentos para reflexões museológicas, que começaram a ocorrer em Brno e que desvelaram aspectos essenciais para a transformação da Museologia em uma ciência. Profissionais ligados ao já mencionado Museu da Moravia buscaram constituir uma disciplina universitária e propuseram a criação de um Departamento de Museologia na Faculdade de Filosofia da Universidade J. E. Purkyně que se propusesse a estudar os processos museais e conjurar uma formação especializada.

Para transformar a Museologia em ciência, Zbyněk Z. Stránský (1926-2016), que havia estudado História e Filosofia, se propôs a provar sua validade. Dessa forma, delineou aspectos como a definição de seu objeto de estudo e um sistema teórico, com métodos e terminologia próprios – com expressões como museália, musealidade e musealização, já apresentados na introdução do trabalho. Evidenciou também que o museu em si não seria o objeto de estudo da Museologia, mas sim a separação clara entre os elementos que o compõem: o museu enquanto instrumento (seu meio físico) e a sua finalidade (para que ele serve). E a Museologia teria, assim, o propósito de estudar a razão por trás das escolhas que ocorrem em processos museais.

Além do desenvolvimento do curso de Museologia universitário, bem como a criação de uma Escola Internacional de Verão de Museologia em Brno (*International Summer School of Museology* – ISSOM) organizada entre 1986 e 1999, um outro desdobramento que também contou com figuras ligadas à Escola então tcheco-eslovaca foi a fundação do ICOFOM em 1977. O órgão ligado ao ICOM se tornou uma importante plataforma de discussão museológica, fornecendo aportes às suas principais reflexões a nível mundial. Sob a égide de tal comitê, os *Museological Working Papers* – MuWop e os *ICOFOM Study Series* (Documentos de Trabalho Museológicos e Série de Estudos do ICOFOM, em tradução livre) constituíram publicações que iniciaram a prática de indagar para além das questões técnicas da Museologia. Discorriam, por exemplo, sobre qual seria seu objeto de conhecimento a sua orientação metodológica (Mairesse, 1998).

As publicações serviram para dar mais fôlego na constituição da ciência museológica

e, ao se propagar, o pensamento da Museologia vinda do Leste soprou ventos que chegaram até o Brasil. Gregorová (1980), por exemplo, afirmou em um de seus artigos que neste momento considerava a Museologia uma "nova disciplina científica, ainda em fase de constituição"[98] (p.19, tradução livre). Para isso, fazendo referência a trabalhos prévios de Stránský, apresentou uma definição que pretendia distinguir os traços da Museologia enquanto ciência, fato que até então ainda era questionado e que pôde ser inclusive percebido em citações do próprio documento do MuWop do mesmo ano, com críticas à tentativa de atribuir à Museologia o status de ciência.[99] Apesar da resistência, as reflexões presentes no documento suscitariam desdobramentos posteriores como o delineamento de 'fato museal' ou 'fato museológico' no MuWop do ano seguinte por Waldisa Rússio. Essas reflexões, aliadas a outros elementos da carreira da museóloga, constituiriam particularmente uma das bases essenciais da museologia brasileira e da Sociomuseologia, como será visto no capítulo II.

As dinâmicas que permearam a constituição da disciplina apresentavam certa sintonia com os processos museais que ocorriam à época. Um dos fundadores do ICOFOM, Vinoš Sofka[100], (2009, citado por Brayner, 2020, p.53), em artigo publicado em 1978, por exemplo, mencionou a importância do estudo das instituições museais que à época instigavam o debate sobre sua renovada função social, mas fazendo a diferenciação com a museologia tradicional:

> Hoje, grandes museus centrais coexistem com pequenos museus locais, todos prontos a servir à sociedade. Os primeiros, como estabelecimentos-padrão de coleções, pesquisa e educação, com centenas de especialistas e acesso às mais avançadas técnicas e tecnologias; os últimos, desenvolvendo o que pode ser ainda mais importante, um contato mais próximo e imediato com suas próprias comunidades.

Dessa forma, observou-se que, paralelamente ao desenvolvimento de experiências museais renovadas, eventos e debates permeados pela atuação de órgãos como UNESCO, ICOM e MINOM, com o estabelecimento de cursos universitários a nível de graduação e pós-graduação, começou-se a delinear uma museologia que buscava também romper com o caráter

---

[98] "[…] new scientific discipline, still at the stage of being constituted" (Gregorová, 1980, p.19).

[99] Em citações como a de Bengt Hubendick: "Museologia ... é uma ciência pobre, vista como uma ciência à margem da frente da pesquisa" ou por Louis Lemieux: "museologia, em minha opinião, não é uma ciência" (ICOFOM, 1980, p.14, em tradução livre).

[100] Sofka, V. (2009). A Pesquisa no museu e sobre o museu. Tradução: Scheiner, T. *Museologia e Patrimônio* - vol.II no 1, Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio – PPG-PMUS Unirio | MAST, p.80 in Brayner Rangel, V. M. A. (2020). *Memórias rebeldes: A invenção clássica e sua transfiguração em processos sociomuseais decoloniais e ecossistêmicos* [Tese de doutorado]. Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias. P. 53.

meramente técnico e institucional do museu, fornecendo os instrumentos para a formação especializada para se fazer e pensar o museu, analisar os fatos e fenômenos ligados à instituição e sua relação com indivíduos e coletividades.

Por fim, consideram-se também relevantes para o desenho da ciência em formação os esforços de sistematização que seguiram, principalmente entre o fim dos anos 1980 até o começo dos anos 2000. As questões sobre a legitimidade da Museologia enquanto disciplina acadêmica em desacordo com seu aspecto majoritariamente aplicado, sua utilização em contexto museal, assim como a ratificação de sua importância em termos universitários suscitaram a necessidade de sistematização de conceitos e organização da disciplina. Segundo Bruno (1997, p.14):

> A história da Museologia – ou a saga de uma disciplina que ao mesmo tempo que tenta se estruturar, procura se desvincular de preconceitos ligados ao seu universo de estudos (instituição museu), e passa por uma necessária revolução de princípios, demonstra com muita clareza todos os conflitos que emergem da produção acadêmica contemporânea.

Contribuindo para uma definição da Museologia, Peter Van Mensch, com a publicação *Professionalizing the Muses* ("Profissionalizando as Musas", em tradução livre) de 1989, trouxe um aporte ao desenvolver uma concepção mais ampla de museologia em que a definiu como uma ciência que compreenderia a pesquisa ligada à seleção, manutenção e acesso às manifestações culturais e da natureza, preservadas por instituições (principalmente museus) com finalidades de pesquisa, educação e deleite (Desvallées & Mairesse, 2005).

O movimento da Nova Museologia, por sua vez, foi abordado pela obra *Vagues: une anthologie de la nouvelle muséologie* ("Vagues: uma antologia da Nova Museologia", em tradução livre), editada por André Desvallées em 1992. Trouxe uma compilação de diversos textos já citados na tese que perpassaram múltiplos contextos, contendo escritos de John Kinard, passando por Hugues de Varine, Georges Henri-Rivière, até excertos de textos de Paulo Freire. Nesse mesmo sentido, Manuelina Maria Duarte Cândido realizou em 2000 um exercício similar, ao se debruçar sobre determinadas obras da produção acadêmica de indivíduos ligados à pesquisa e trabalho em museus no Brasil, as quais resenhou e analisou em sua própria monografia de especialização em Museologia intitulada *Ondas do pensamento museológico brasileiro*, realizada no CEMMAE-USP (Curso de Especialização em Museologia, Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo). No mundo anglófono, vale também citar o livro do editor britânico Peter Vergo *The New Museology* ("A Nova Museologia", em

tradução livre)[101] que, segundo Desvallées & Mairesse (2005), também tentou se insurgir contra uma velha museologia, porém mais voltado para questões de método e menos sobre os objetivos do museu, tratando-o sob um ângulo mais crítico e em sua interlocução com a política.

Um esforço similar de sistematização do pensamento museológico até então, segundo Mairesse (1998), foi a análise do corpo de documentos do ICOFOM durante o período de 1977 até 1989, feito por Peter Van Mensch em sua tese de doutorado na Universidade de Zagreb, com o título de *Towards a Methodology of Museology* ("Rumo a uma Metodologia para a Museologia", em tradução livre) de 1992.[102] O autor examinou as fontes e analisou temas e tópicos como pesquisa, terminologias, profissionalização e ética. Identificou, assim, quatro tendências de pensamento museológico até então: uma que visaria os fins e os meios do museu, outra direcionada à implementação e à integração de atividades do museu para a preservação e uso da herança cultural e natural, uma tendência que constituiria o estudo da cultura material e musealidade, as informações contidas nos objetos museológicos e sua transmissão, e uma última que estuda a relação específica entre o ser humano e a realidade, identificada em estudos de Anna Gregorová e em Waldisa Rússio na concepção de seu 'fato museal' ou 'museológico'.

Assim, começou-se a aprofundar a compreensão da Museologia enquanto disciplina estruturada, com seus métodos, objetos e terminologias, o que atenuou o conflito interno que desestabilizou o começo da jornada. Refere-se especialmente a Rússio e à sua afirmação da museologia enquanto ciência engajada e transformadora. Ela ressaltou enfaticamente "a noção clara e inequívoca da inserção do museu na sociedade e de seu papel ético e social" (Rússio, 1990/2010, p.260) que reverberou tanto na museologia brasileira como portuguesa como será

[101] Vale ressaltar que a museologia anglófona não é, por definição, abordada neste trabalho, apesar de que apareça também em questões pontuais.

[102] Mensch (1992) realizou uma análise que teve por objetivo estabelecer e definir variantes teóricas da museologia. Em seu trabalho, citou também a existência de uma corrente alemã e outra britânica as quais ele não aborda em sua sistematização, já que não haviam demonstrado um interesse específico em transformar a museologia em uma disciplina acadêmica. Os principais teóricos alemães foram Wolfgang Ernst, Gottfried Korff, Gottfried Fliedl, Eva Sturm, Wolfgang Zacharias e Klaus Weschenfelder, que formaram um grupo fechado, não participando de outros grupos de discussão nem disponibilizando seu material em outras línguas como inglês e francês. O grupo britânico, por sua vez, surgiu no Departamento de Museologia da Universidade de Leicester na Inglaterra, formado principalmente por Susan Pearce, Eilean Hooper-Greenhill e Gaynor Kavanagh, tendo participado de algumas publicações, dentre elas *The New Museology*, de Peter Vergo, a qual o autor sugere ter por base os princípios da chamada *Nouvelle muséologie* francesa. Apesar da relevância do contexto anglófono para o campo museológico e do relacionado à tradição alemã, principalmente por se localizar o objeto empírico em solo alemão, similarmente a Mensch, estes também não fizeram parte do objeto científico que permeou as reflexões da tese, dadas certas restrições de acesso e língua e também da ênfase colocada na museologia lusófona, porém dando pinceladas dispersas em estudos e experiências de outros países.

abordado no capítulo II.

Tais reflexões fizeram com que a pesquisadora se sinta mais confiante em continuar seus questionamentos sobre o museu em uma pesquisa museológica disposta a enfrentar os tradicionalismos da academia, pois os propósitos da ciência devem encontrar a resolução dos desafios colocados pelos contextos contemporâneos. E seu contato com a Escola de Pensamento da Sociomuseologia traria mais ferramentas e respostas às suas indagações

Como visto no decorrer do capítulo I, as primeiras etapas do processo doutoral delinearam brevemente as metamorfoses do museu que acrescentaram a ele novas camadas de atuação e compreensão, especialmente questionando o elitismo e o desinteresse da instituição por questões sociais. Viu-se o incipiente surgimento de abordagens participativas em perspectivas de desenvolvimento local que se firmaram como uma direção essencial para a instituição rumo ao século XXI. Passado também um pequeno conflito interno de compreender e de se encontrar na Museologia, a pesquisadora continua realizando suas próprias incursões ligadas às questões da investigação. E terá agora o 'Encontro com a Mentoria' para se aprofundar no objeto científico da investigação.

# CAPÍTULO II: A SOCIOMUSEOLOGIA ENTRA EM CENA

*O mundo é espetáculo, mas sobretudo convocação. E, como a consciência se constitui necessariamente como consciência do mundo, ela é, pois, simultânea e implicadamente, apresentação e elaboração do mundo.*
(Paulo Freire, 1970, p.8)

Após concretadas as bases no capítulo anterior, neste momento começam a subir os pilares para a edificação do objeto de estudo. Fazendo o ponto da situação do processo doutoral, questionou-se o museu tradicional, que saiu do seu casulo e teve seu potencial papel social e caráter de disciplina científica desvelado, culminando aonde ela volta-se para traduzir as novas estruturas museológicas e adaptá-las ao olhar acadêmico, alimentando a prática da Museologia que agora delineia a Escola de Pensamento da Sociomuseologia. Assim, este capítulo irá apresentar a abordagem teórica sociomuseológica, suas origens, evolução, principais características, bem como certas ferramentas que serão utilizadas na continuidade da pesquisa.

Trata-se da participação como modelo metodológico aliada à função social trazida como inovação pela Nova Museologia, sua percepção como tendência e práticas na atualidade, e o empoderamento como processo de resistência, ligado à conscientização e transformação da realidade para a luta contra opressões. Nesse sentido, serão delineados conceitos, noções e reflexões, fazendo a interlocução com os elementos para depois levá-los à prática museal no contexto alemão, pontuando seus impactos e os traduzindo de volta como contribuições para a teoria museológica, ao questionar a atuação do próprio museu.

## 2.1. Encontro com a Mentoria: a Escola de Pensamento da Sociomuseologia

*Voltamos assim e sempre ao questionamento do lugar que os museus podem ocupar na construção de uma consciência crítica do mundo contemporâneo, de uma consciência que esclareça, que dê o nexo ao que parece ser distinto.*
(Judite Primo & Mário Moutinho, 2021, p.23)

Na adaptação ao cinema do 'monomito' de Campbell trazida por Vogler (2015), observa-se que a presença de um mentor ou mentora é um tema muito comum na mitologia e por consequência em livros e filmes, possuindo um sensível valor simbólico. Essa figura

costuma ser representada por aquele senhor ou senhora que provém o herói ou heroína com conselhos, orientação ou equipamentos mágicos ou outros quaisquer. Sendo assim, sua função é a de preparar a personagem que protagoniza a estória para enfrentar o desconhecido quando se afasta do 'Mundo Comum' e aceita o 'Chamado à Aventura'. A mentoria aparece principalmente no início. A partir de certo momento, a jornada deve continuar sem a presença física dessa personagem. Muitas vezes, possui a função de dar um empurrão, ou um 'chute de leve no traseiro' da protagonista para que esta prossiga com sua missão. Às vezes, após concluir com sucesso a trajetória, o herói ou heroína também pode se transformar em mentor ou mentora, tendo o poder de passar adiante o que aprendeu. O 'Encontro com a Mentoria' inicial é representado pelo objeto científico que direciona o olhar para a Museologia e especialmente para a Sociomuseologia.

A Sociomuseologia surgiu em Portugal nos anos 1990, depois das conjunturas museais revolucionárias ocorridas na segunda metade do século XX (abordadas no capítulo I) que representaram uma nova visão de como os museus poderiam agir de modo a realizar um papel orientado para o desenvolvimento humano e social. A Sociomuseologia emergiu como um prolongamento dessa revolução, construindo uma Escola de Pensamento no campo acadêmico. Essa Escola é utilizada na tese para guiar tanto ações e experiências como inspirar a constante reflexão. Em suas bases conceituais, ela se pauta no intercâmbio entre Brasil e Portugal, e remete à necessidade de adaptação do museu a diversos contextos. A Sociomuseologia se afirma não-neutra e delineia 'valores compartilhados' que fundamentam sua atuação, que busca traduzir esforços contemporâneos museológicos para teorias e fomentar mais ações engajadas em trazer vida para museus e lutar contra opressões de todos os tipos.

### 2.1.1. Reflexos da Nova Museologia em Portugal

Para compreender o surgimento da Escola de Pensamento da Sociomuseologia, é necessário mencionar o desenvolvimento de sua trajetória, a começar pela figura de Mario Moutinho que, durante os anos 1980, havia marcado presença no movimento em curso no campo dos museus. Ele foi um dos responsáveis pelo início das atividades do Departamento de Museologia no seio da Universidade Lusófona (que absorveu outro curso anterior por ele organizado), além de tomar a dianteira na publicação de uma revista especializada no campo da Museologia sobre a função social do museu.

Segundo relato de Moutinho em entrevista para Carvalho (2015), sua ligação com museu e patrimônio deu-se com sua volta para Lisboa em 1983, depois de graduar-se em Arquitetura e realizar doutorado em Antropologia Cultural, ambos em Paris, na França. Lecionando Antropologia Cultural e Etnografia Portuguesa na Universidade de Lisboa, passou também a se interessar pela recolha de artefatos relativos à sua aldeia de origem, onde trabalhou na criação do Museu Etnológico de Monte Redondo, que contou com o envolvimento de centenas de pessoas que demonstraram uma preocupação intrínseca com o patrimônio local e sua preservação. Neste contexto, ele entrou em contato com Hugues de Varine, diretor do instituto Franco-português na época, e que o colocou em contato com outras personalidades que compartilhavam preocupações de preservação do patrimônio e que pensavam o uso da Museologia como um recurso social e territorial, como Antônio Nabais, do Museu do Seixal. Tanto este como o museu em Monte Redondo foram, por exemplo, visitados sob indicação de Hugues de Varine como maneira de recolher experiências diversas que seriam utilizadas em 1984 em Quebec, no primeiro ateliê em âmbito internacional da Nova Museologia:

> E assim foi, ao participar nesse encontro, no qual acabámos tanto o A. Nabais como eu por ter um papel muito activo. Aí ficou claro que a Museologia era tudo aquilo que eu poderia pensar enquanto antropólogo. Mas além disso, era muito mais, havendo um embasamento muito mais consistente do que eu alguma vez imaginara, e que isso se repetia um pouco por todo o mundo. (Moutinho citado por Carvalho, 2015, p.255)

Moutinho relatou que foi durante tal encontro no Quebec que pôde entrar em contato tanto com os organizadores francófonos do evento – René Rivard e Pierre Mayrand (Canadá) e Marie-Odile de Bary (França) – quanto outros indivíduos ligados a museus a céu-aberto escandinavos e ecomuseus franceses, além de John Kinard, ligado à experiência de Anacostia. Pessoas que, segundo ele, compartilhavam a ideia de que o "museu em qualquer parte do mundo é uma ideia mais positiva do que negativa. Quando se fala de museu abre-se um espaço. A ideia de museu é: museu, património, memória, tudo isso abre perspectivas"[103]. Nesse momento já se possuía, de uma maneira geral, uma ideia expandida de museu e, em 1985, na cidade de Lisboa, viu-se a "consolidação das ideias anteriores" com a fundação do MINOM, que propiciou a organização dos indivíduos envolvidos à época e de novos contatos, como ocorrido com museus comunitários e participativos da Catalunha, por exemplo. Isso inspirou igualmente Moutinho a pensar na necessidade de formação em Museologia para promover a reflexão.

[103] *Ibidem.*

Como visto, no mundo dos museus e da Museologia e, segundo Varine (2021), o movimento da Nova Museologia manteve-se relativamente empírico na segunda metade do século XX, tendo seu conteúdo formulado por meio de declarações oriundas de encontros nacionais e internacionais, certos artigos e alguns livros. Vale mencionar a importância da criação de um vocabulário próprio, constituído de termos como 'ecomuseu', 'museu comunitário', advindos de experiências específicas e outras formulações locais, tendo organizações como ICOM e UNESCO colaborado com sua disseminação. A Museologia, por sua vez, se constituía pouco a pouco como uma ciência autônoma que se inseria gradativamente em cursos universitários. Porém, era fruto de uma pedagogia muito baseada em grandes museus de 'primeiro mundo', por exemplo o Louvre ou British Museum. E o processo de constituição da Museologia enquanto ciência e as experiências de campo inovadoras não afetavam de maneira decisiva o campo museológico de maneira geral, já que o

> trabalho de reflexão e publicação realizado, desde há quase cinquenta anos, pelo comitê internacional do ICOM para a museologia (ICOFOM), com base no trabalho de grandes museólogos e de experiências de campo, não afetou seriamente a museologia internacional, que se manteve na sua imensa maioria muito clássica, poderíamos até dizer, sem brincadeira, conservadora. (p.15)

Foi neste "quadro de um 'movimento', nascido espontaneamente no início dos anos 1970, resultante de um acúmulo de experiências pontuais, inventando respostas às necessidades locais, buscando alternativas aos sistemas existentes de funcionamento dos museus e da gestão do patrimônio"[104], mas sem um aporte de peso para mudar as estruturas do campo da Museologia, que a Sociomuseologia surgiria.

Moutinho (1993) relatou que em Portugal o movimento da Nova Museologia era mais recente em comparação com experiências já nos anos 1960, com as quais havia tido o contato. Chamou a atenção para os movimentos em curso sobre a renovação de atitudes em relação ao museu:

> O alargamento da noção de património é a consequente redefinição de 'objecto museológico', a ideia de participação da comunidade na definição e gestão das práticas museológicas, a museologia como factor de desenvolvimento, as questões de interdisciplinaridade, a utilização das 'novas tecnologias' de informação e a museografia como meio autónomo de comunicação, são exemplo das questões decorrentes das práticas museológicas contemporâneas e fazem parte de uma crescente bibliografia especializada. (p.8)

Ele apontou ainda a importância do movimento da Nova Museologia e a criação do

[104] *Ibidem*, p.14.

MINOM para o campo de museus português, pois esses aspectos vieram acompanhados de uma dinamização da "democratização da vida cultural e associativa" (p.9). Assim, em Portugal teve início uma série de eventos organizados pelo órgão, como as *Jornadas sobre a função social do Museu*, que ocorreram em diversos locais como Vila Franca de Xira em 1988, Portimão em 1989, Vilarinho da Furna em 1990, Lisboa em 1991 e Setúbal em 1992, assim como os *Encontros Nacionais de Museologia e Autarquias* em Lisboa no ano de 1990, Beja em 1991 e Setúbal em 1992[105].

Após a sua participação na fundação do MINOM, com o engajamento da organização e junto a profissionais da área, o passo seguinte da atuação de Moutinho foi a constituição em 1989 do primeiro curso de especialização em Museologia na Universidade Autônoma de Lisboa, que seria transformada em mestrado e migraria para a Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias em 1993. Também fundou, neste mesmo ano, uma publicação que seria composta pelos textos dos indivíduos que realizavam a referida pós-graduação em Museologia Social (Carvalho, 2015).

Isso se deu após um longo período com formações esparsas e eminentemente tradicionais relacionadas ao setor museal no país. A preparação para o trabalho em museus em Portugal consistia em estágios no MNAA (Museu Nacional de Arte Antiga) atrelados à concepção estadunidense da arte-educação, que eram propostos com periodicidade inconstante até a década de 1980.[106] Também foi identificada a formação ao serviço de monitoria como um prolongamento de serviços educativos surgidos em 1953. Durante o Estado Novo[107], foram constituídos museus populares, as Casas do Povo, que se pautavam pela educação em museus, porém em uma perspectiva nacionalista e de valorização do folclore e cultura popular. Nos anos 1990, em diversas universidades, passou-se a oferecer cursos de

[105] Segundo entrevista de Moutinho a Carvalho (2015), os encontros, agora denominados *Museologia e Autarquias*, continuam a acontecer todos os anos desde 1990.

[106] Consistia em conhecer o MNAA para poder falar sobre as artes e atrair a atenção do público para as obras. Além do curso, se promoveram outras ações, como a organização de congressos e conferências que originaram a Associação Portuguesa de Museologia (APOM), a qual também debateria a questão da formação no país. Os referidos estágios no MNAA ocorreram até 1961. Entre 1965 e 1974 foram substituídos por um curso de dois anos letivos na Faculdade de Letras de Lisboa, envolvendo teoria e prática e diversas disciplinas. Com a sua suspensão, algumas retomadas ocorreram nos anos 1980 (Duarte Cândido & Ruoso, 2012).

[107] Estado Novo ou regime salazarista, iniciou-se em Portugal em 1933 e constituiu um regime político ditatorial, autoritário, autocrata e corporativista que comandou o Estado português até sua derrubada pela Revolução de 25 de Abril de 1974, também chamada de Revolução dos Cravos.

graduação e pós-graduação em Museologia (Duarte Cândido & Ruoso, 2012).

Nesse contexto surgiu o novo curso, que possuía a originalidade de ser direcionado fortemente à questão social do museu. Na sua inauguração em 1989, por exemplo, as palavras de abertura couberam a Hugues de Varine, que chamou a atenção para o fato de ser o único curso de 'museologia social' que conhecia, como relatou Moutinho em sua entrevista a Carvalho (2015). Tal especialização transformou-se no *Curso de Mestrado em Museologia* fundado em 26 de março de 1993 e que inaugurou a oferta da formação no recém-criado *Centro de Estudos de Socio-Museologia*.

A formação foi acompanhada pelo surgimento dos *Cadernos de Museologia*. Na apresentação do seu primeiro número em 1993, o então reitor da Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias (ULHT), Fernando dos Santos Neves, retomou a importância da formação anterior, a pós-graduação intitulada *Curso de Especialização em Museologia Social,* que já havia formado um relativo número de profissionais. Ademais, fora considerada como parte de uma "revolução teórica e prática" e que constituía um "contributo decisivo para a consolidação entre nós, das novas vidências e vivências museológicas, que se procuraram sintetizar na designação terminológica e epistemologicamente inovadora de Museologia Social ou Socio-Museologia" (Neves, 1993, p.1).

A publicação se destinaria a demonstrar a consolidação de novas experiências museais e suas respectivas reflexões. Figurelli & Moutinho (2016) afirmaram que os Cadernos de Museologia resultaram

> do contexto social e cultural no qual nasceram os primeiros programas de formação os quais tinham por objetivo acolher todos e todas as pessoas que já trabalhando em museus, tinham por referência a Ecomuseologia e/ou a nova museologia e naturalmente as preocupações relacionadas com a participação, a identidade, os processos dialógicos de atuar, os quais de uma forma ou outra se podiam relacionar com o conteúdo da Declaração da Mesa Redonda de Santiago de 1972 e da Declaração do Québec de 1984. (p.21)

O desenvolvimento dos hoje denominados *Cadernos de Sociomuseologia* ao longo dos anos enriqueceu de maneira constante o debate museológico, pois "nasceu para servir à formação e à reflexão crítica que então era proposta no Curso de Pós-graduação em Sociomuseologia" e buscaria a "consolidação da Museologia enquanto Ciência Social, mas tendo a Sociomuseologia como fio condutor"[108]. O estabelecimento dos cursos na ULHT e da

[108] *Ibidem*, pp.20-21.

referida publicação representaram, deste modo, uma inovação para estudar as novas experiências e pensar uma disciplina museológica especializada:

> A partir da década de 1990 e especialmente a partir dos anos 2000, em Portugal e depois no Brasil, em paralelo com um forte desenvolvimento de museus locais, comunitários, muitas vezes chamados de ecomuseus, nasceu progressivamente uma nova disciplina museológica, sob o nome da museologia social, depois Sociomuseologia, apoiada por uma universidade criativa, a Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias (ULHT, Lisboa) e numa coleção de publicações, Cadernos de Sociomuseologia. (Varine, 2021, p.15)

Em relação à formação em Museologia, ela viria a se expandir após uma década de consolidação. Moutinho (2007) comentou que a *Declaração do ICTOP* (Comissão Internacional de Formação de Pessoal de Museus), órgão também ligado ao ICOM e fruto de reunião ocorrida em 1994, já anunciava uma necessária abordagem para a formação de profissionais de museu capazes de atuar em favor dessa orientação e promover mais renovações. A nova área disciplinar consistia em um recurso para desenvolver a própria Museologia, uma vez que auxiliava na compreensão de processos e na definição de novos limites, e para isso ele pontuou que sua proposta de 'definição evolutiva da Sociomuseologia'

> mais do que um puro exercício gramatical pretende na verdade chamar atenção para toda uma vasta área de preocupações, métodos e objectivos que dão cada vez mais sentido a uma museologia cujos limites não cessam de crescer. A visão restritiva da museologia como técnica de trabalho orientada para as colecções, tem dado lugar a um novo entender e práticas museológicas orientadas para o desenvolvimento da humanidade. (p.3)

Para expandir os estudos e as reflexões no campo dos museus e da Museologia, os cursos de pós-graduação em Sociomuseologia expandiram seus limites acadêmicos. Surgiu, então, o novo programa de doutoramento em Museologia da ULHT criado e organizado em 2007 por meio da atuação da museóloga brasileira Judite Primo, que tem em seu currículo uma formação de base de licenciatura e mestrado em Museologia e doutorado em Educação. O programa amadureceu e desde 2007 apresenta um número de turmas consistentes, ofertando também um programa de bolsas (Carvalho, 2015).

Nessa perspectiva, a Sociomuseologia funciona para preencher a lacuna na formação especializada em uma museologia que, além das funções próprias e disciplinas específicas relacionadas ao patrimônio e coleções, forma profissionais de museus para

> compreender e utilizar outros conhecimentos úteis para toda a sociedade, de forma a melhor utilizar a ferramenta específica que é o museu. Da mesma forma, é necessário que os atores da vida social, cultural, política, econômica e ecológica estejam cientes da função ou funções que o museu pode desempenhar junto com outras instituições públicas do território. (Varine, 2021, p.16)

Como visto, em seu processo de constituição, a Sociomuseologia se beneficiou de contatos junto ao debate museológico internacional que acompanhou o movimento da Nova Museologia, sobretudo com o MINOM. Para a sua consolidação que se daria com a escola doutoral em questão, mas também a constituição de uma Escola de Pensamento própria, o estabelecimento de uma outra rede de contatos também se revelou essencial.

### 2.1.2. Intercâmbios luso-brasileiros para uma ciência social dos museus

Paralelo ao desenvolvimento da base conceitual que guiaria a atuação do departamento ao longo dos seus primeiros anos, desde o início da década de 1990, observou-se que o seu avanço também se valeu de um intercâmbio com figuras e instituições ligadas à pesquisa e ao trabalho museal do Brasil, chamados de 'atores em trânsito' por Duarte Cândido & Ruoso (2012). Tanto sob forma de textos quanto na atividade de docência, com especial reforço de influências da museologia desenvolvida por Waldisa Rússio e trabalhadas pela geração que a sucedeu, essas trocas adicionaram à nascente Escola de Pensamento da Sociomuseologia não apenas novas reflexões, mas também uma abertura que se materializaria posteriormente em mútuas transferências de "expertise, desafios e encorajamento", no desenvolvimento de experiências práticas e no aporte conceitual para políticas públicas transformadoras, consolidando um fazer e um pensar orientado para o social na ciência museológica.

Como citado, o Brasil iniciou seu papel no contexto museológico de renovação do século XX ao fornecer o local para a realização do evento que abriu o debate para América Latina em 1958, com o *Seminário Regional da Unesco sobre a Função Educativa dos Museus* no Rio de Janeiro. Nesse momento, o foco ainda era em aspectos práticos tradicionais da instituição. Seria nos anos 1960 e 1970 que sua função social apareceria com experiências renovadas pelo mundo, em discussões a nível global, apontando para certa relevância latino-americana com a *Mesa-Redonda* e *Declaração de Santiago do Chile* em 1972. Essas, entretanto, não puderam se materializar nem gerar a desejada aderência da comunidade museológica local, em razão do conservadorismo da região na época.

No contexto brasileiro, que vivia o regime ditatorial que se instaurou em 1964 após o golpe civil-militar, foi possível perceber, apesar das circunstâncias desfavoráveis, certo desenvolvimento da Museologia e que teria ecos em Portugal. Segundo Gouveia (2020), eram colocados entraves pelo regime, como denunciar representantes em encontros internacionais de

acordo com suas posições[109] e aderir às tendências tradicionalistas 'barroseanas', ou seja, ligadas à figura de Gustavo Barroso e sua ideia de museu celebrativo, bem como demasiadamente voltada para questões técnicas, dificultando que a museologia exercesse seu caráter interdisciplinar reflexivo. Nesse cenário, os "principais agentes responsáveis por reelaborar uma tradição eurocentrada e, junto com isso, promover uma discussão em torno da importância do fazer dessas instituições" (p.5) eram os museus, cursos de formação em Museologia, associações de classe, conselhos profissionais e instâncias da administração pública, bem como o comitê brasileiro ligado ao ICOM. Essas esferas eram balizadas pela atuação de pessoas que ocupavam lugares dominantes e que não buscavam rupturas. Mesmo com todas as discussões internacionais anos 1970 e 1980, elas ainda permaneciam secundárias no Brasil. Sendo assim, a relação com o público era entendida como as pessoas que iriam aos museus, sem problematizar "o quanto a memória e a identidade desse público estão representadas na coleção, nem sua participação mais ativa na construção das narrativas dos museus" (p.10).

Nesse momento, ainda segundo Gouveia (2020), Waldisa Rússio foi pioneira em pensar o museu como relevante instrumento social mesmo durante o período de ditadura, e "participou ativamente do ensejo de abertura conceitual da noção de museu e museologia" (p.3). Ela atuou em instâncias públicas fomentando a criação e ação de museus, delineando aspectos voltados à formação e à profissão enquanto trabalho social, lutando pela sua regulamentação. Assim, suas contribuições transitaram entre o trabalho museal em si, a formação de novos profissionais, bem como reflexões que delinearam a disciplina museológica em termos teóricos e aplicados. E ela demonstrava-se atenta às inovações museais que se desenvolviam em outros países, como ilustra a sua menção ao ecomuseu no seu texto do MuWop (1981) ou inovações na perspectiva educativa que extrapolavam o âmbito escolar como em seu artigo *Os museus e a criança brasileira* de 1979.[110] Dessa maneira, ela apresentaria e inspiraria uma visão pioneira

[109] Como exemplo, o caso de Fernanda de Camargo e Almeida-Moro, que aderiu ao Manifesto de Grenoble, fruto da Conferência Internacional do ICOM na referida cidade francesa em 1971, mas que foi denunciada por uma colega que não compreendeu o documento, atribuindo à atitude um caráter de oposição ao governo brasileiro. A pressão sofrida refletiu-se ainda na sua demissão ao voltar ao Brasil (Gouveia, 2020).

[110] Rússio (1979/2010) considerou a questão da criança no museu como potencial para inovações museais. Mencionou uma experiência pioneira do MASP (Museu de Arte de São Paulo) e outras em países como Portugal e Estados Unidos, onde as crianças eram tratadas como visitantes, e participantes, diferentemente da

utópica do museu enquanto local de transformação.

Segundo a própria Rússio (s.d./2010), eram necessárias ações orientadoras do processo cultural no museu: "preservar, informar e agir" (p.232). Ela empenhou-se, por exemplo, na década de 1970 em elaborar uma proposta de política cultural para o Estado de São Paulo, elencando as diversas etapas como diagnóstico, análise de recursos e públicos, estabelecimento de metas e sublinhando a necessidade de eficiência, planejamento e continuidade administrativa (Rússio, 1976/2010). Apresentou muito cedo suas ideias inovadoras de museu como lugar de estudo e reflexão, 'instituição catalisadora' e 'âncora da identidade'.

Ainda que tivesse também preocupações ligadas à identidade nacional, o modelo de museu que Rússio desenvolvia foi, todavia, declinado inicialmente pelos responsáveis pela implementação de políticas nacionais durante o período de expansão museal no Brasil, capitaneado pelo SPHAN (Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), criado em 1937, atual IPHAN. Foi escolhido outro padrão de museu, o de Gustavo Barroso, o 'museu celebrativo', voltado à saudade, à Pátria e as glórias (Duarte Cândido, 2003).

Em seus estudos, Rússio examinou temas como a legitimação e a imagem do museu na sociedade. A pesquisadora forneceu importantes reflexões do papel de profissionais e da formação voltada ao museu. Ao indagar sobre 'quem são os museólogos' a autora apontou para o estigma do caráter 'elitista', de indivíduos 'velhos', de profissionais de museus do passado ligados à 'guarda de tesouros' e 'homens de notável saber'. Profissionais de museus necessitam de humanização por meio da educação e de uma interdependência entre a teoria e a prática,

predominância no Brasil, onde a tradição tinha por base o modelo de museu-escolar. Ela elencou características essenciais da fase infantil como a necessidade de criatividade e autoexpressão, suscitando que desde a mais jovem idade as pessoas já possuem um tipo de interação com o objeto pois ele "é concreto e material, algo alheio ao homem, isto é, exterior a ele e, portanto, dependente da percepção humana. [...] contribuem para relacionar o homem que conhece com o mundo que o rodeia" (p. 96). O museu é colocado, pois, como um lugar de convivência de indivíduos com objetos, mesmo sendo ele um lugar artificial, uma vez os objetos são tirados de seu contexto. O museu pode ser um lugar em que a criança teria seu próprio espaço e, "liberta, participante, ativa e respeitada", poderia descobrir o mundo e a si mesma em uma função "efetivamente humanizadora" (p.101). Os museus para crianças, junto aos museus de ciência e tecnologia e museus exploratórios também fizeram parte da gama de inovações museais, especialmente no que tange a interatividade. Segundo Brulon Soares (2012), foi nos Estados Unidos que surgiram tais tipos de museu – os *Children's Museums* (Museus de Crianças) – os quais se desenvolveram ao longo do século XX. Assim como museus de ciência e tecnologia, os museus de crianças começaram a utilizar instalações interativas que se consolidaram com o surgimento dos museus exploratórios em 1969 na figura do Exploratorium de São Francisco, desenvolvido pelo físico e educador Frank Oppenheimer. É com ele que surge "verdadeiramente uma nova forma de ensinar as ciências e, acompanhando-a, uma nova maneira de conceber o Museu" (p. 63). Cabe aqui igualmente mencionar a criação de um museu destinado a crianças em 1972 no Museu Histórico de Frankfurt, instituição que posteriormente será abordada como estudo de caso. Feitas tais considerações, pontua-se que o tópico de museus infantis não fez parte do escopo do trabalho.

preservando objetos do passado ajudando a conservá-los, mas com vistas para o futuro. "O museólogo é, hoje, um agente consciente de seu papel profissional, humano e social" (Rússio, s.d./2010, p.242).

Compreendendo a importância de entender a Museologia para o fazer museal e para profissionais de museus, Rússio (s.d./2010) fez uma analogia esclarecedora da disciplina. Segundo ela, se a pedagogia não é a ciência das escolas e a medicina não é a equivalente dos hospitais, a Museologia não constituiria a ciência dos museus, mas do 'fato museológico', com necessidade de ter caráter científico e interdisciplinar. Ao diferenciar o papel da Museologia entre o estudo do museu enquanto meio e de suas finalidades, demonstrou suas influências na corrente da Museologia do Leste e apontou a necessidade de um 'lastro do reconhecimento social'. De acordo com ela, seria preciso destacar os indivíduos ligados a museologia como 'co-criadores de uma ciência independente' assentada em uma base teórica – gnosiológica e metodológica – para sua prática e desenvolvimento.

Rússio levou a disciplina museológica para academia a nível de pós-graduação, o que significou uma conquista de relevância (Rússio, 1990/2010).[111] Havia sido pioneira ao introduzir a temática dos museus no meio acadêmico no Brasil, ao defender sua dissertação de mestrado em 1977 e tese de doutorado em 1980, ambas pela Escola Pós-Graduada da Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo[112], além de ter sido responsável por diversos outros

[111] No texto *Proposta do Instituto de Museologia de São Paulo*, Rússio trouxe sua experiência de implementação de cursos de nível superior antes da sua fundação em universidades, pautada na necessidade de profissionais com capacitação e formação específicas trazida em recomendações e resoluções do ICOM para a abertura de cursos de pós-graduação. Com um caráter de investigação, carga horária adequada e produção de monografia, o projeto de implementação do curso revelou-se exitoso.

[112] Duarte Cândido (2003) resenhou as duas obras de conclusão de curso de Rússio, no âmbito de seu estudo sobre as '*Ondas do pensamento museológico brasileiro*'. Na sua dissertação de mestrado intitulada "Museu, um aspecto das organizações culturais num país em desenvolvimento", Rússio abordou temas como a história geral dos museus e dos museus brasileiros; realizou uma análise de museus de Estado face ao conceito sociológico de burocracia; observou programas educativos infantis de museus e apresentou uma proposta de um 'Museu da Criança'. Já em sua tese de doutorado de 1980, "Um museu da indústria na cidade de São Paulo", apresentou um trabalho acadêmico junto a proposta de implantação de um museu. Propôs um projeto museológico, um anteprojeto museográfico e outro de estrutura técnico-administrativa, com ênfase em um 'museu-processo', resgatando conceitos de desenvolvimento, utilidade social e questionamento crítico para conceber um museu "participatório e dinâmico, crítico da oposição entre ciência e arte", cujos objetos seriam os testemunhos e registros da "ação industrial como processo" (pp.91-92).

textos.[113] Rússio demonstrou seu pioneirismo ao estar presente no campo intelectual e em diálogo com investigadores como Ulpiano Bezerra de Menezes, ao promover a circulação de suas teorias como a do 'fato museal ou museológico' no Brasil e se fazer presente no âmbito de debates museológicos internacionais realizados pelo ICOM – especialmente em seu órgão ligado à Museologia, o ICOFOM – adquirindo dessa forma capital simbólico para inserir-se no meio. Por fim, tem-se que "a influência da dimensão política em sua vida pessoal e, muito provavelmente, a experiência da trajetória feminina influenciaram sua postura político-ideológica" (Gouveia, 2020, p.24) que ia de encontro ao contexto generalizado de conservadorismo do Brasil naquele momento.

Vale destacar a figura de Paulo Freire, imbricado tanto com a Nova Museologia como influência no trabalho de Rússio. Foi um dos principais teóricos da participação com suas práticas e estudos desenvolvidos com mais vigor na década de 1960, como será mencionado, e que inspirou experiências inovadoras e debates museais internacionais. A forte influência de Freire na atuação de Rússio pode ser percebida, por exemplo, na própria referenciação feita por ela ao pedagogo brasileiro em sua definição de fato museal na publicação no MuWop de 1981, bem como tendo a ela própria[114] indicado com frequência a leitura de "toda a obra publicada" do autor (Rússio citada por Gouveia, 2020, p.19). Freire também influenciaria direta e indiretamente a museologia brasileira como em aspectos ligados à Nova Museologia e em trabalhos como a tese de doutorado de Maria Célia Santos nos anos 1990, citada anteriormente. Ainda é possível mencionar o fato de que o processo doutoral aqui apresentado tem o pedagogo como uma inspiração proeminente.

Para enfatizar o caráter revolucionário de Rússio influenciada por Freire, recorre-se à tese de doutorado de Brayner (2020). Em seu exercício de descolonização do pensamento museológico, ela pontuou o pioneirismo da museóloga brasileira frente a precedentes de origem europeia, uma vez que "acompanhava as rupturas conceituais dos campos da cultura e do

[113] Vale citar a compilação de textos nos dois volumes realizada por Cristina Bruno em 2010, utilizada aqui como base da compreensão do trabalho de Rússio: Rússio, W. (2010). *Waldisa Rússio Camargo Guarnieri—Textos e contextos de uma trajetória profissional* (C. Bruno, Org.; Vol. 1 & 2). Pinacoteca do Estado de São Paulo; Secretaria de Estado da Cultura; Comitê brasileiro do ICOM.

[114] Rússio, Waldisa. (1984). *Programação do Curso de Museologia Popular ministrado na Bahia.* Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, Fundo Waldisa Rússio, Caixa 097, Documento 30.0106. São Paulo: IEB, 1984b. In Gouveia, I. (2020). Waldisa Rússio: Museologia e política nos anos 1980. *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*, *28*, d2e58.

patrimônio cultural e dos estudos nas ciências humanas e sociais, porém, independente dos cânones vigentes, buscava um pensar próprio, um pensar desde a América Latina" (p.137).

Segundo a autora, Rússio distanciou-se da abordagem filosófica dos museus, principalmente dos Museólogos do Leste, por possuir uma perspectiva de práticas sociais engajadas, aproximando-se mais da Sociologia (sua área de formação) Antropologia e Materialismo dialético. Nesse sentido, Brayner destacou que, apesar da forte presença de conceitos e métodos advindos da Sociologia no trabalho de Rússio, o fato museal ou museológico distancia-se do fato social. Tal associação também se fundamentou nos estudos de Gouveia (2018) que colocou não haver evidência formal de tal paternidade, o que fora, por exemplo, indicado em outras pesquisas como em Carvalho (2011)[115]. Como se percebe nas palavras de Brayner (2020, p.409), ela custa "acatar a afirmação contida em diversos trabalhos já desenvolvidos sobre a obra ou nos quais é citada" de que o fato museológico de Rússio teria sido inspirado pelo 'fato social' de Durkheim. Segundo Brayner, o próprio Durkheim considerou o fato social "essencialmente conservador", além de continuar as ideias do positivismo clássico de Comte, as quais, em linhas gerais, dizem que o estudo da sociedade enquanto ciência, deveria ser positivo e se pautar por leis naturais invariáveis, alheias à vontade e ação humana.

Portanto, o trabalho de Rússio aproxima-se mais da Antropologia ao estudar e valorizar a diversidade humana e volta-se ao Materialismo dialético – corrente filosófica que se caracteriza pela relação dialética de animais racionais e irracionais com o meio material, ou seja, o organismo e ambiente com fenômenos físicos que habitam – ao reconhecer as estruturas e as relações que condicionam os contextos sociais. O 'potencial revolucionário' do conceito waldisiano distancia-se do conservadorismo, aproximando-se mais da concepção do Materialismo Histórico dialético, uma vez que implica a atuação do ser humano perante os fenômenos sociais e na transformação da natureza pela cultura. E o compromisso social de Rússio transpôs inclusive as fronteiras de seu pensamento, uma vez que fomentou práticas inclusivas na constituição de cursos de formação em Museologia em que esteve envolvida, para citar só um caso real trazido por Brayner.

[115] Carvalho (2011) propôs que o fato museal estaria conectado ao fato social já que, independentemente de ações individuais, possuiria "existência própria e uma 'força coercitiva', distinguindo-se dos demais fenômenos sociais, construído na interface entre o individual e o coletivo, sendo de estudo específico do campo da museologia e que se dá no museu enquanto cenário institucionalizado" (p.152).

O aspecto transformador da realidade presente em Freire se refletiu, em Rússio em sua atuação museal, acadêmica, pedagógica e política, já que "foi uma das agentes no campo que, nas décadas de 1970 e 1980, mais aderiu e atuou em favor de um paradigma social emergente no Brasil. A dimensão crítica quanto à função dos museus encontrou uma acolhida em sua forma de ver e pensar o mundo" (Gouveia, 2020, p.23). A autora levaria suas reflexões ao âmbito internacional que contribuiriam para o debate sobre o desenvolvimento de uma ciência museológica e estabeleceram uma importante base para a museologia brasileira. E isso tudo durante as décadas que antecederam a reabertura democrática do Brasil, período que coincidiu com seu precoce falecimento no ano de 1990.

Com seu entusiasmo e militância, Rússio foi responsável por diversas rupturas no campo da museologia do Brasil, promoveu a criação de cursos de formação e a estruturação de projetos museológicos. Agindo sempre de maneira gentil com as pessoas e combativa com as causas, estabelecendo uma relação próxima e gerando um impacto sensível em seu 'alunado', a pensadora deixou um legado que corroborou para uma noção de museologia enquanto trabalho social e como causa pública. Identificava o campo como 'utopia'; pensava o desenvolvimento socioeconômico e a preservação patrimonial (Bruno, 2010).

Rússio influenciou e inspirou toda uma geração de indivíduos que pensam e fazem o museu, estendendo seu legado até a atualidade. Com a reabertura política após o fim do período ditatorial no Brasil, essas pessoas poderiam ter um maior acesso ao debate museológico assentado sobre práticas e reflexões museológicas de matriz social desenvolvidas até o momento. Nos anos 1990, o Brasil e América Latina em geral passaram por um momento de abertura, porém acompanhado do neoliberalismo, o que não suscitou maiores movimentos na questão das políticas públicas para museus. Porém, reabriu-se o debate museológico, reavivando os princípios de Santiago com a reunião de Caracas 1992.

Além disso, segundo Gouveia (2020), com a redemocratização e a Constituição Cidadã de 1988, as ações voltadas à preservação do patrimônio por meio do papel do Estado em relação aos direitos culturais e patrimoniais – até então balizadas pelo critério da artístico e histórico e pela materialidade – deveriam agora incluir manifestações das culturas populares, indígenas, afro-brasileiras e representar todas as camadas sociais. Apesar da conjuntura neoliberal desfavorável dos anos 1990, a mudança apontada com a nova constituição de 1988 seria muito importante para as ações nos anos 2000, momento de ruptura e ampliação da atuação do governo brasileiro no fomento políticas culturais, inclusive voltadas a museus, como já

mencionado.

Voltando à relação do Brasil com a Sociomuseologia em Portugal, Duarte Cândido & Ruoso (2012) apontaram indícios de que os intercâmbios entre os dois países havia se iniciado nos anos 1980, com a reportada presença do MINOM na América Latina e a chegada da Nova Museologia no Brasil por meio de algumas das figuras que protagonizaram seu desenvolvimento.[116] Ainda nos anos 1980, as autoras mencionaram a presença de Rússio em âmbito internacional como no ICOFOM, além de interlocuções com instituições portuguesas, tendo realizado estadias no país para debater a questão dos museus. Por fim, Duarte Cândido & Ruoso apontam as memórias de Cristina Bruno[117] sobre o estímulo de Rússio para que ela própria realizasse contatos telefônicos com Mário Moutinho. Mesmo com os incipientes contatos com o Brasil, as autoras pontuaram que as colaborações externas do departamento ligado à Museologia Social até o início dos anos 1990 se deram primeiro com profissionais do Canadá, e em seguida se estenderam e se intensificaram com o Brasil.

Segundo Mario Moutinho em entrevista a Carvalho (2015), após estes contatos incipientes e antes da virada que aconteceria no Brasil dos anos 2000, foi no contexto dos anos 1990 que se deu o início da presença brasileira no cenário museológico de Lisboa e dos cursos de pós-graduação em Museologia Social. O ano de 1992 é um marco no fortalecimento do diálogo entre os dois países, principalmente com o *Encontro Internacional de Ecomuseus* (citado no primeiro capítulo) realizado durante a *Eco-92*, grande evento de cunho ecológico e ambiental organizado pela ONU, no Rio de Janeiro.

Presente no *Encontro Internacional de Ecomuseus*, Moutinho (1992) apresentou o contexto museal de Portugal ao público brasileiro – dentre os quais Maria Célia Santos, Ulpiano Bezerra de Menezes, Cristina Bruno, Mário Chagas, Tereza Scheiner – além de uma diversidade de participantes da comunidade e do setor museal. Em linhas gerais, Moutinho expôs o empenho da sociedade portuguesa no pós-25 de Abril em "assumir o controle de seu destino", beneficiado com a chegada da mentalidade de revalorização do patrimônio local

[116] Na medida que se cruzam com a atuação do recém fundado MINOM, por exemplo, aponta-se a assinatura de Fernanda de Camargo Almeida-Moro, então ligada ao ICOM-Brasil, da *Declaração de Oaxtepec* de 1984, que foi usada em reuniões do MINOM de 1985 e 1986, e isto leva a crer que houve uma expansão do órgão fundado em Portugal na América Latina. As ideias neo-museológicas também podem ter aportado no Brasil com a vinda de Hugues de Varine para o lançamento do livro *O Tempo Social* em 1987.

[117] Duarte Cândido, M. M., & Ruoso, C. (2012). Museologia no Brasil e em Portugal: Alguns atores e ideias em circulação. *Anais do Museu Histórico Nacional*, *V. 44*, 33–52.

material e imaterial da Nova Museologia em ligação com o território natural e cultural. Havia também a intenção de recuperar economias e ecossistemas locais e a valorizar populações, com a sua própria participação em instituições museológicas, dinamizando sua relação entre as mesmas e com a comunidade acadêmica, como o próprio Moutinho. Ele citou que havia utilizado amplamente as noções de ecomuseologia para realizar o projeto em sua vila de origem, Monte Redondo. Apontou o considerável desenvolvimento do setor associativo e autárquico, com o apoio de câmaras municipais e agentes locais, como em Seixal, Mértola, Setúbal, Vilarinho da Furna e Monte Redondo, e outras atividades como as *Jornadas sobre a Função Social de Museus*, então há cinco anos ocorrendo em solo português. Por fim, comentou dos cursos de pós-graduação em Museologia desenvolvidos desde 1989 e da necessidade de sua ênfase na função social do museu. Ele ainda colocou que, mesmo com uma resistência à Museologia, pouco a pouco contornada, já se viam outros cursos surgirem em outras universidades do país. Nesse sentido, a visita de Moutinho serviu como um dos primeiros contatos para falar das novas experiências museais em desenvolvimento em Portugal. Em seguida ao evento, representantes da comunidade museal brasileira fariam o caminho inverso, o que fomentaria uma parceria duradoura e com mútuos benefícios.

Duarte Cândido & Ruoso (2012) complementaram que a incursão resultou em uma visita seguinte ao Brasil por um grupo português composto por Moutinho, Alfredo Tinoco e Fernando João Moreira, que foram convidados para atividades como acompanhar a implantação do Ecomuseu de Santa Cruz e realizar visitas em Salvador e São Paulo. De acordo com relato pessoal de Cristina Bruno (2023), ela partiu para Portugal para realizar o Curso de Pós-Graduação em Museologia/ISMAG coordenado por Mario Moutinho no primeiro semestre de 1993. Ali buscaria contatos para eventos que à época organizava junto ao Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo, que seriam realizados no segundo semestre do mesmo ano. Um desses eventos consistiu no Ciclo de Conferências sobre Nova Museologia, que contou com os professores acima mencionados, estudantes e profissionais de várias regiões do país. Foi igualmente organizado o Simpósio Internacional *O Processo de Comunicação nos Museus de Arqueologia e Etnologia*, que teve mesas redondas e conferências, e contou novamente com a participação de Mario Moutinho. Por fim, foi realizado o 'Projeto Paranapanema: Arqueologia Regional e Museologia', um encontro regional ocorrido na cidade de Piraju, no interior de São Paulo, e que Bruno considera ter sido a primeira vez que a Nova

Museologia foi tratada em São Paulo.[118]

Segundo Chagas e Gouveia (2014), os encontros de 1992 e as trocas posteriores foram decisivos para o estabelecimento de um intercâmbio entre Brasil e Portugal. Segundo Duarte Cândido & Ruoso (2012), foram instituídos três núcleos acadêmicos da Museologia brasileira: o de Memória da museologia no Brasil da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), o Observatório da museologia baiana da Universidade Federal da Bahia (UFBA) e a Memória do pensamento museológico paulista da Universidade de São Paulo (USP). Vale dizer que Moutinho teria inclusive convidado Paulo Freire para uma das atividades letivas em 1993, o que foi impossibilitado por razões financeiras.

Desse modo, a partir de 1994, profissionais da museologia brasileira passaram a ministrar aulas e a contribuir com a formação de novas gerações no campo museal a nível de especialização, mestrado e doutorado, além de iniciar uma série de contribuições para a publicação criada junto ao Departamento de Museologia que se formara em Lisboa.[119] Segundo Mário Moutinho em comunicação pessoal (citado por Duarte Cândido & Ruoso, 2012, pp.45-46):

> devido à qualidade da reflexão, à experiência e ao fato de atuarem em universidades, denotando o interesse já sublinhado em encontrar caminhos acadêmicos para as reflexões oriundas das práticas da chamada nova museologia, também por serem afetuosos, divertidos, solidários, militantes e um sem número de qualidades que tornaram mais propícia a criação de vínculos de amizade entre os dois lados.

Ainda segundo Moutinho nessa mesma comunicação, o contato foi uma 'lufada de ar fresco' na então conservadora tradição museológica portuguesa, beneficiada pelos contatos com Varine e Mayrand, os quais, por sua vez, proporcionaram credibilidade ao ensino da Museologia em âmbito universitário no país, paralelamente à consolidação do MINOM. Cristina Bruno (citada por Duarte Cândido & Ruoso, 2012, p.46), também em comunicação

[118] Em nota de rodapé trazida por Cândido & Ruoso (2012) segundo relatos de Bruno, consta ainda que neste contexto foram realizadas reuniões para a organização do Comitê Brasileiro do Minom, porém sem êxito.

[119] Dentre alguns dos indivíduos envolvidos nesse incipiente intercâmbio, tem-se, por exemplo, Mario Chagas, que teve uma edição especial com seus textos no segundo número dos Cadernos, intitulado *Novos rumos da Museologia* em 1994; Maria Célia Santos e Rosana Nascimento tiveram alguns de seus textos publicados no número seguinte *A historicidade do objeto museológico*, também de 1994, sendo que Santos teria um número inteiro dedicado aos seus trabalhos sob o título *Processo museológico e educação*, publicado em 1996 com a integralidade de sua tese de doutorado. No mesmo ano, Cristina Bruno teve seus textos incluídos no volume intitulado *Museologia e Comunicação*. Representantes da museologia brasileira participam de maneira ativa das atividades do departamento, desde o início de sua atuação no seio da Universidade Lusófona, regularmente publicando textos, ministrando aulas e orientando trabalhos de pesquisa.

pessoal, complementou: "no século XXI encontrou esse intercâmbio de forma consolidada […] transformaram esforços do Minom em um movimento acadêmico consolidado sob o cenário da Sociomuseologia como uma linha de pensamento".

Nesse sentido, o intercâmbio com o Brasil está ligado à origem da Escola de Pensamento da Sociomuseologia, que continua a influenciar o campo museal em uma "profunda troca intelectual e colaboração com a museologia brasileira alimentando-se mutuamente de expertise, desafios e encorajamento" (Duarte Cândido & Ruoso, 2012, p.48). Ao longo das últimas décadas, tais trocas tem contribuído para formar indivíduos para a pesquisa e atuação em museus, fortalecendo as instituições frente às diversas demandas sociais nos dois países. Reitera-se, por exemplo, sua relevância ao ter fornecido o "enquadramento conceitual da Política Nacional de Museus instituída no Brasil pelo Ministro Gilberto Gil (2004 - 2017) a qual esteve na origem da transformação do panorama museológico brasileiro por uma vez aberto ao reconhecimento da relação entre Museologia e responsabilidade social" (Primo & Moutinho, 2020, p.27).

No curso de tais desenvolvimentos, considerações sobre o social no museu nos dois países têm sido discutidas. Parece relevante elucidar uma pequena diferença trazida por Primo & Moutinho (2020) entre as duas escolas de pensamento: "No Brasil os termos Sociomuseologia e Museologia Social são utilizados com o mesmo significado. No entanto julgamos que é mais correto reconhecer a Museologia social como a prática da museologia de inspiração comunitária, nas suas diferentes formas" (p.26).

A Sociomuseologia continua em evolução, sempre delineando ou ampliando sua atuação e avaliando os termos que utiliza. Durante toda a década de 1990 e no início do século XXI, formações, publicações e projetos de extensão se desenvolveram com contribuições de inúmeros indivíduos do campo museal português, brasileiro e de outros países, se enriquecendo e evoluindo para refletir os conhecimentos acumulados e elaborar os princípios fundamentais da Escola de Pensamento da Sociomuseologia que viria a se constituir. Como visto, Mário Moutinho foi um dos fundadores da Sociomuseologia e continua produzindo reflexões em textos, editoriais, introduções, manifestos, nos *Cadernos de Sociomuseologia*, em outras publicações, eventos e debates. Isto pôde ser visto, por exemplo, no texto *Definição Evolutiva de Sociomuseologia*, inscrita nas atas do *XII Ateliê Internacional do MINOM*, realizado em Lisboa no ano de 2007, que até hoje possibilita uma compreensão sobre a orientação acadêmica especializada na função social do museu.

### 2.1.3. Definição Evolutiva da Sociomuseologia

Ao levar a reflexão essencial de que a definição da Sociomuseologia está em constante evolução – como trouxe também Rivière no seu texto sobre o ecomuseu, *Définition évolutive de l'écomusée*, de 1985 – Moutinho (2007, p.1) pontuou a necessidade de uma abordagem dinâmica e adaptativa, que suscita "elaborar e esclarecer conceitos e noções" e que contemplam a "abertura do museu e sua relação orgânica com o contexto social que lhe dá vida", característica essencial da Nova Museologia. A Sociomuseologia não reivindica, contudo, ser uma nova forma de denominar a 'nova museologia', pois esta

> resulta das novas condições de produção do discurso museológico e que por isso integra o saber museológico acumulado ao longo de gerações, demonstra nas suas diversas formas uma consciência mais clara da ideia de participação e provoca uma implicação social mais evidente […] uma museologia informal que se enquadra no conceito mais amplo de MUSEOLOGIA SOCIAL[120]. (Moutinho, 1996, p.2)

A partir da reflexão acima, Moutinho (2007, p.2) considerou as conjunturas e uma série de documentos ligados à Museologia[121], apontando os indícios cada vez mais nítidos do "alargamento das funções tradicionais da museologia e o papel que deverão assumir na sociedade contemporânea". Dessa forma, a Sociomuseologia se estabeleceu como uma "área disciplinar de ensino, investigação e atuação que privilegia a articulação da Museologia em particular com as áreas do conhecimento das Ciências Humanas, dos Estudo dos do Desenvolvimento, da Ciência de Serviços e do Planejamento do Território". O autor sublinhou que tal "abordagem multidisciplinar da Sociomuseologia visaria consolidar o reconhecimento da museologia como recurso para o desenvolvimento sustentável da humanidade, assente na igualdade de oportunidades e na inclusão social e econômica", já que as "sociedades estão em permanente mudança pelo que a actuação dos museus deverá assentar nessa própria mudança sempre que procura deter um papel socialmente interveniente".

Para Moutinho (1996), a *Declaração de Santiago* teria suscitado uma mudança de mentalidade. Pontuou o desenvolvimento de uma 'museologia informal' repleta de inovações,

---

[120] Ênfases do autor.

[121] Menciona-se a *Declaração de Santiago do Chile* em 1972, a *Convenção do Património Mundial, A Protecção do Património Mundial Cultural e Natural*, da UNESCO do mesmo ano, A *Declaração de Quebec* de 1984 e documentos mais recentes como a *Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Imaterial* de 2003 e a *Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais* de 2005.

que promoveria uma base para que agentes do campo dos museus pudessem agir diante de mudanças sociais, diferentemente de práticas com foco na exposição, limitadas apenas a exibir sem questionar, inscrevendo-se em um tipo de "pensamento museológico arcaico". A mudança de mentalidade vista nesse domínio propôs práticas que buscavam ir além dos estudos apenas técnicos de trabalho museal como exposição, conservação e preservação, e como colocaram Primo & Moutinho (2020, p.26) "que visa esclarecer e, de certa forma, impulsionar os novos fazeres museológicos ao serviço do desenvolvimento". A Sociomuseologia situa-se, assim, "decididamente na área das ciências sociais, visando estabelecer caminhos para o entendimento de múltiplas práticas museológicas contemporâneas assumindo-se em simultâneo como agente da atuação museológica".

Além de agente da atuação museológica, Moutinho (1993) enfatizou que a orientação busca traduzir "uma parte considerável do esforço de adequação das estruturas museológicas aos condicionalismos da sociedade contemporânea" (p.7). Dessa forma, identificou que esse esforço engloba uma diversidade de processos, muitas vezes orientados ao direito à cidadania como movimentos associativos culturais, ecológicos e do poder autárquico e, consequentemente, para atuação de uma multiplicidade de indivíduos que passaram a usar a museologia como meio de expressão. Fazendo uso de diversos tipos de patrimônios (histórico, arquitetônico, linguístico, arqueológico ou antropológico), inseridos em um "contexto de valorização e identificação das especificidades e competências locais" e empregando "processos museológicos, permanentes ou intermitentes, criativos ou reprodutores de modelos, conservadores ou participantes no desenvolvimento das comunidades que lhes dão vida", seria possível fazer uma "museologia que exprime a cultura do nosso tempo, a cultura das misturas, expressão de uma sociedade em mudança". Ela seria a 'museologia do quotidiano' e se assentaria na germinação de uma "sociedade mais democrática" junto a um "municipalismo mais consciente de um novo modelo de desenvolvimento que possibilitaria a descentralização e consequente valorização dos recursos locais, humanos e naturais" (Moutinho, 1996, pp.1-4).

Desse modo, percebe-se que, remetendo a Freire e Rússio, a Sociomuseologia tem em suas origens o comprometimento com a mudança de cada indivíduo e com a transformação da realidade. Retomando os principais aspectos da 'definição evolutiva' até aqui, vê-se a importância do alargamento da função social numa abordagem multidisciplinar. Essa mudança de mentalidade indica colaborar com o desenvolvimento sustentável que promove a igualdade de oportunidades em sociedades, capaz de admitir o papel de cada indivíduo. Com o que

chamou de um tipo de 'museologia informal', a Sociomuseologia visa se distanciar de um pensamento museológico arcaico e se considera um agente da atuação museal. Ela se afirma como ciência social, traduzindo esforços de estruturas museológicas baseadas em inovações como direito à cidadania, a participação de movimentos sociais e culturais e em modelos descentralizados de gestão pública, pautados na preservação e no uso de patrimônios existentes, sua valorização e identificação de competências locais. Dessa forma, a museologia pode ser entendida como forma de expressão em processos permanentes ou intermitentes, criativos ou reprodutores, conservadores ou participantes, visando o desenvolvimento das comunidades que lhe dão vida. Por fim, faz referência também a uma 'museologia do cotidiano' que leva em conta a cultura do nosso tempo, das misturas e das mudanças.

Um outro aspecto inovador que a Sociomuseologia propõe, considerado relevante para a tese, é a expansão da ênfase em artefatos para a subjetividade e necessidades das pessoas. Para Moutinho (1996, p.4), "não se lida mais nos museus apenas com objectos, mas sim e sobretudo com ideias". Nesse sentido, formam-se "'novas coleções', constituídas pelos desafios das sociedades contemporâneas. E trabalhar com objectos para as pessoas é fundamentalmente diferente de trabalhar com as pessoas enfrentando desafios das sociedades em que estão inseridos" (Primo & Moutinho, 2020, p.33). A atuação sociomuseológica, pressupõe, como pontuou Mário Chagas[122] a 'rebelião do acervo'. É preciso levar em conta que os objetos atuam sobre as pessoas e principalmente em profissionais de museus, que muitas vezes se tornam 'escravos de uma coleção'. Isso impossibilitaria a visualização de questões que requerem mais atenção e que poderiam ser abordadas, as '*unmet needs*' (necessidades não atendidas) como identificaram Primo & Moutinho (2020) trazendo a reflexão de Alma Wittlin[123]. Nesse sentido, além do acervo de objetos, deve-se atentar para um 'acervo de problemas' (Chagas, 2000).

A Sociomuseologia enfatiza que somente a noção tradicional de museu não serve adequadamente às sociedades contemporâneas e suas demandas. A 'relação orgânica' com o contexto social que suscitou uma 'revolução museológica' requereria, portanto, reflexões capazes de abrigar tais mudanças, assim como inspirar o desenvolvimento de instrumentos de construção e reprodução do conhecimento. Esse desenvolvimento inspiraria o constante

[122] Comunicação proferida em sala de aula no âmbito do Doutoramento em Museologia, no seminário *Função Social do Museu* no ano de 2015.

[123] Wittlin, Alma (1970). The Museum: Its History and its Tasks in Education (1949) *in Museums: In Search of a Usable Future*. Cambridge, Mass: The MIT Press. Pp. 204 & 211.

enriquecimento da disciplina museológica, sua consolidação epistemológica que balizaria a atuação de museus e ainda favoreceria que as instituições extrapolassem as suas funções tradicionais – frequentemente elitistas e excludentes – ou mesmo insuficientes para todo o potencial do museu. Isso pode ser percebido, por exemplo, na definição de museu utilizada pelo ICOM, que dispõe de respaldo internacional:

> O museu é uma instituição permanente com fins não lucrativos, a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento, aberta ao público, a qual adquire, preserva, pesquisa, comunica e exibe o patrimônio material e imaterial da humanidade e seu meio ambiente com os objetivos de educação, estudo e deleite [124] (ICOM, 2007, tradução livre).

Em 2022 a definição foi atualizada, como já comentado. Porém, Primo (1999a), no final do século passado fez uma revisão propondo seu alargamento ao sublinhar que, além dos 'museus designados como tal' pelo ICOM – mas também ecomuseus, museus comunitários, museus sociais etc. – há a possibilidade de serem admitidas outras instituições, como sítios e monumentos naturais, arqueológicos, etnográficos e históricos; jardins botânicos, zoológicos, aquários e viveiros; centros científicos e planetários; institutos de conservação e exposição ligados a bibliotecas; parques naturais; organizações sob tutela de museus; e especialmente quaisquer outras instituições e organizações com atividades ligadas aos museus e à Museologia. Considerando que a ampliação conceitual proposta pela autora ainda é válida – e visto que a definição atual não menciona a abertura a outras estruturas museológicas – a Sociomuseologia apresenta-se em consonância com o que se 'convencionou desadequadamente' ao que deve ser um museu pelo ICOM, apresentando esta museologia, pois, com maior 'vitalidade, criatividade e empenhamento', podendo incluir muitos outros tipos de estruturas de cunho museológico que podem ser utilizadas com uma finalidade social.

De maneira geral, a Sociomuseologia está voltada para a valorização e proteção do patrimônio cultural e natural, em políticas que possam extrapolar limites nacionais. Esse aspecto tornou-se uma questão fundamental para os museus enquanto prestadores de serviço para buscar "soluções alicerçadas na participação e compromisso individual e coletivo, em que cultura e desenvolvimento são cada vez mais elementos de uma responsabilidade Social onde assenta a intervenção museal" (Moutinho, 2007, p.2). Assim, fomenta toda uma "corrente

[124] "A museum is a non-profit, permanent institution in the service of society and its development, open to the public, which acquires, conserves, researches, communicates and exhibits the tangible and intangible heritage of humanity and its environment for the purposes of education, study and enjoyment". Disponível em: http://icom.museum/the-vision/museum-definition/ Acesso em: 04/07/2018

voltada para a abertura e para a inovação (…) levando profissionais dos museus a agir de forma não-tradicional e a aceitarem ser influenciados por conceitos multiculturais." E "reconhecer isto, é no fundo aceitar que no mundo contemporâneo há um novo espaço de intervenção condicionado antes de mais pela postura e implicação social de cada um de nós" (Moutinho, 1996, pp.4-5).

E a Sociomuseologia em permanente evolução se adapta em contextos de 'museus complexos', extrapolando as noções tradicionais de museu e de museus comunitários, ecomuseus e todos aqueles surgidos do movimento da Nova Museologia. Dentro dessa gama de museus, podem estar presentes os que não se adequam à definição do ICOM, além de "museus de Objetos, Museus da Museologia Social, Museus dos desafios globais, Museus da luxúria tecnológica, Museus imperiais […] complexos não tanto pela complexidade técnica do seu funcionamento, mas pelo facto de atuarem em simultâneo com conceitos estruturantes diferentes na sua essência" (Primo & Moutinho, 2020, p.34).

O último aspecto essencial da Escola de Pensamento da Sociomuseologia constituiu-se quando esta "afirma-se com um crescente corpo teórico, com um campo de actuação multifacetado, emergindo de práticas sociais que se reconhecem num conjunto de *valores partilhados*[125]"[126]. Isso é ratificado pelo pensamento de Freire, uma vez que, "por não poder ser neutra, minha prática exige uma definição. Uma tomada de posição" (Freire, 2011, p.100). Esses valores partilhados e uma enfática tomada de posição marcam a atuação do Departamento de Museologia da Universidade Lusófona.

### 2.1.4. A Sociomuseologia não é neutra

Um dos valores trazidos no texto fundamental de Mário Moutinho (2007), *Definição evolutiva de Sociomuseologia*, é a "igualdade de oportunidades e na inclusão social e econômica". Outra marca é estar sempre em evolução, uma vez que o museu, mas também a Museologia, deve se pautar pela "relação orgânica com o contexto social que lhe dá vida" (p.1). Viu-se também que deve se balizar na valorização das pessoas e suas necessidades não atendidas em detrimento de coleções de objetos. Após esses avanços, percebe-se que a

[125] Grifo nosso.

[126] *Ibidem.*

coerência da Sociomuseologia enquanto Escola de Pensamento está no constante aprofundamento de 'valores partilhados', o que a coloca em uma posição de não-neutralidade. Em face das demandas atuais, e retomando a atuação de museus no movimento da Nova Museologia desde os anos 1960 e 1970, tem-se que um destes valores essenciais é o "questionamento do lugar que os museus poderiam ter na desconstrução da ideologia dominante que torna natural e afirma a inevitabilidade dessa mesma desigualdade" (Primo & Moutinho, 2021, p.19).

A Sociomuseologia considera a existência de poderes dominantes e opressores aos quais deve se contrapor. É o caso, por exemplo do capitalismo, que possui racionalidade própria que visa o controle social – reforçado pelas lógicas neoliberais –, permeado pelo racismo, pelo patriarcado e muitos outros pânicos ligados a discriminações que oprimem diversos grupos minoritários. A perpetuação de tais poderes é conseguida, dentre outros fatores, por meio de grandes mídias, mesmo que exista hoje o papel das mídias sociais – ainda que não se possa definir com clareza seu impacto. A tentativa de controle social propagado pela mídia tenta subjugar certos grupos a adotarem esta concepção de mundo e aderirem aos grupos opressores, por vezes almejando fazer parte do mesmo, ainda que em contradição com o seu próprio bem-estar, uma vez que parece evidente que

> o condicionamento da compreensão do mundo é muito mais que uma questão de opção entre várias possibilidades, que na verdade não existe qualquer autonomia, quando o conhecimento resulta e é veiculado pelos diferentes meios que o poder político e financeiro institucionalizados, construíram, articulam entre si e mantêm. (Primo & Moutinho, 2021, p.22)

Primo & Moutinho (2021) pontuaram esse contexto de dominação e trouxeram que a Sociomuseologia deve agir a serviço de uma 'alfabetização crítica', num contraponto na área da comunicação e educação. Voltando a Freire, o papel de instituições que atuam no campo museológico seria o de fomentar a "construção e a partilha de um pensamento crítico, capaz de contrariar a ideologia dominante" (p.22). Em consonância com o desenho da Museologia que se traçou anteriormente, considera-se que os museus podem ocupar o lugar na "construção de uma consciência crítica do mundo contemporâneo" (p.23). Mesmo com um histórico de questionamentos e lutas conduzidos por movimentos sociais e incluindo a atuação museológica, não parece haver hoje fatores sociais que consigam abalar significativamente o avanço do neoliberalismo e da acumulação capitalista. A Sociomuseologia se posiciona como forma de resistência contra à acumulação de riquezas, à indiferença frente às desigualdades e à

degradação de condições de vida em âmbito global que causam, contra a precarização do trabalho, a retração de políticas públicas e desmantelamento de serviços essenciais como educação, cultura, meio ambiente, saúde, entre muitos outros, assim como opressões raciais, de gênero e sexualidade, por exemplo. Aspectos que figuram no 'acervo de problemas' (Chagas, 2000) globais que se encara no início da segunda década do século XXI.

Assim, além da 'malvadez neoliberal', como pontuou Freire (2011), o 'padrão mundial de colonialidade', identificado globalmente, é parte constituinte desse 'acervo de problemas'. Trazendo reflexões de Quijano (2002), Mignolo (2008), Walsh (2013), Lopes (2016) e retornando o pensamento de Freire (1967, 1992), Primo & Moutinho (2021) enfatizaram que a Sociomuseologia se opõe à continuidade desse padrão. A colonialidade hierarquiza os seres utilizando a ideia de raça como classificação universal, junto ao capitalismo como forma de exploração, ao Estado como forma de controle e Estado-Nação como sua variante hegemônica, e que encontra no eurocentrismo sua forma suprema de controle de subjetividades e intersubjetividades, assim como no controle do conhecimento.

Nessa dinâmica que estrutura o poder e se retroalimenta pelas lógicas de dominação e conflito, a Sociomuseologia propõe ao museu uma 'desobediência epistêmica' ao reconhecer saberes de grupos historicamente oprimidos pela modernidade europeia e processos coloniais. Dessa forma, por meio de uma 'Pedagogia decolonial' e 'libertadora' que se pretende humanizar indivíduos oprimidos, desvela-se, com base mais uma vez em Freire, a noção de 'objetos geradores', delineada por Lopes (2016), levando ao entendimento igualmente de que há 'corpos-geradores' no museu.

Primo & Moutinho (2021, pp.33-37) elucidaram que se trata de unir uma 'museologia insurgente' com a pedagogia de Freire, a qual "proporciona, no campo da museologia, a releitura crítica do mundo por meio de objetos selecionados pela sua inserção e importância na vida cotidiana". Essa perspectiva de museologia "se ancora no direito à reescrita da história e da produção de novas narrativas pelos museus, pois o trabalho com o objeto-gerador possibilita a constatação das fissuras da história e o reconhecimento da multiplicidade das memórias". Por fim, chega-se a noção de 'corpos-geradores', já que os corpos são os primeiros territórios de dominação, e que em um processo de insurgência tornam-se 'corpos-sujeitos' e 'corpos-políticos' que reivindicam seu poder de expressão e que suscitam instituições produtoras de conhecimento, como universidades, escolas e museus a redesenharem "formas e processos mais democráticos e participativos que reconheçam e expressem palavras, objetos, corpos e saberes

dos povos historicamente oprimidos e subalternizados"

A Sociomuseologia assume uma prática decolonial para problematizar as bases do poder que sustenta o padrão normativo do homem branco, cis, heterossexual, protagonista em narrativas que se apoiam sobre o racismo, patriarcado e a fobia contra LGBTQIA+ e demais preconceitos da nossa sociedade. Em museus tradicionais e naqueles oriundos de processos de renovação na museologia, ou ainda aqueles que não se enquadram na definição de museu, é necessário "construir e alimentar espaços de reflexão e de práticas reparadoras, que nos permita a continua (sic) leitura crítica do mundo em que vivemos e um posicionamento histórico-político consciente da colonialidade do poder, do saber e do ser que estrutura a matriz do sistema do poder global"[127].

As noções e os conceitos que se consolidam na Escola de Pensamento da Sociomuseologia, bem como os valores compartilhados que embasam sua ação, resultam dos séculos de existência do museu, perpassado pelo estudo de sua concepção institucional e filosófica, de diversas dinâmicas sociais e econômicas, de experiências inovadoras de museu, da atuação de figuras que saíram de seus 'casulos museais' e realizaram intercâmbios diversos e de seu constante questionamento e adaptação. A Sociomuseologia se situa hoje como uma âncora teórica para processos de pesquisa museológica e trabalho museal perante opressões, desigualdades e injustiças.

## 2.2. Equipamentos para jornada: participação e empoderamento

> *Indivíduos empoderados formam uma coletividade empoderada e uma coletividade empoderada, consequentemente será formada por indivíduos com alto grau de recuperação da consciência do seu eu social, de suas implicações e agravantes.* (Joice Berth, 2018, p.41)

No 'Encontro com a Mentoria', representado pela Escola de Pensamento da Sociomuseologia, foram fornecidas inspirações e algumas indicações de conceitos e instrumentos relacionados ao objeto científico que, quando aprofundados, podem fornecer mais estratégias para a construção do objeto de estudo. Neste momento da jornada, segundo o

[127] *Ibidem*, p.36.

esquema narrativo proposto por Vogler (2015), é possível que a protagonista receba um 'equipamento mágico' que irá auxiliá-la no resto da aventura. Dessa forma, os primeiros 'equipamentos' fornecidos pela Sociomuseologia direcionaram à 'alfabetização crítica' e às Metodologia de Educação e Participação Democráticas de Paulo Freire. Diante do instrumental reflexivo, considerou-se relevante utilizar aspectos ligados ao empoderamento e que, como será visto, ganharam mais matizes pelo Feminismo Negro em uma perspectiva interseccional, reforçando seu papel na luta política. Nessa direção, retoma-se à participação e como esta se manifesta em museus, sobretudo nos últimos anos. Como o ato de participar é atravessado por aspectos ligados ao empoderamento, assume uma função muito superior ao de uma ferramenta 'cosmética' em museus 'predadores' que 'anestesiam', tornando-se um efetivo meio para o papel social do museu e a construção da cidadania.

### 2.2.1. A participação em museus

Uma característica elementar que pautou a revolução dos museus no século XX consistiu na emergência da participação. Ela surgiu como modelo metodológico do movimento da Nova Museologia nos anos 1960 e 1970 (Varine, 2018), tendo se estabelecido como uma ferramenta para a instituição e recentemente uma nova tendência na Museologia (Mensch *et al.*, 2011), ainda que continue bastante restrita a experiências práticas ligadas ao movimento, e que se manifeste na maioria das vezes apenas em ações pontuais em museus considerados tradicionais. Perpassa, por sua vez, os preceitos da Sociomuseologia que a definem como uma Escola de Pensamento comprometida com a cidadania e mudança social. Nesse sentido, pretende-se aqui delinear aspectos sobre a participação em museus, bem como levantar algumas indicações mais críticas sobre como se apresenta na contemporaneidade.

A participação entrou na equação do museu por meio das museologias ativas que buscaram se abrir para as realidades das instituições e influenciavam sua atuação. Buscou-se com a abordagem participativa criar relações dinâmicas em que, ao mesmo tempo que aspectos constituíam uma parte do presente de comunidades, eles seriam musealizados em processos de coleta, comunicação, estudo e preservação. E todos esses fatores muitas vezes acabavam por se mesclar, tornando-se indissociáveis.

Em experiências como museus de vizinhança ou ecomuseus, a participação surgiu como uma ferramenta para lidar com os problemas que até o momento passavam longe das

preocupações das instituições. Ao trabalhar em conjunto com sujeitos não ligados às funções normais do museu, buscou encontrar soluções voltadas ao desenvolvimento local.

> Os habitantes, por mais incompetentes que sejam em museologia, não estão geralmente menos familiarizados com técnicas, ciências, arte ou artesanato. Graças ao seu envolvimento, se constrói uma relação diferente com o museu e com o patrimônio, abrindo o caminho para uma participação mais concreta, mais reflexiva, mais crítica e, portanto, mais forte. O museu torna-se então parte integrante do território, não mais sendo uma ferramenta para profissionais numa abordagem de cima para baixo da transmissão da cultura, mas tornando-se (total ou parcialmente) uma ferramenta para a população.[128] (Delarge, 2018, p.16, tradução livre)

Para Delarge (2018), a participação tem como uma de suas bases essenciais o conceito de museu integral da Mesa de Santiago de 1972, em que se propôs levar em conta a diversidade local e estabelecer conexões com informantes e especialistas de diversas áreas, pois uma só pessoa não poderia dar conta da riqueza cultural de todos os grupos de um território. Citando outros eventos, documentos e experiências, viu-se o surgimento de muitas iniciativas renovadas, especialmente fora do âmbito europeu, como as 'invenções museais' (Brayner, 2020) em comunidades e favelas, terreiros e quilombos no Brasil, que consolidaram a participação como uma estratégia relevante para a função social do museu. Mensch *et al.* (2011), também ancoraram a participação na relevância social da Nova Museologia, seja em sua vertente anglófona ligada à América do Norte e à Grã-Bretanha – mais 'analítica e desconstrutiva' – seja em uma outra mais 'sintético-ativista', presente com mais destaque em locais como França, Portugal e Brasil, sendo que esta última corrente é priorizada neste trabalho. Nesse sentido, a participação se pauta, de maneira geral, por interlocuções entre comunidades e territórios e fornece métodos e conceitos para novo paradigma museológico que tem o foco na atuação de profissionais de museus.

Mensch *et al.* (2011) identificaram a participação como uma 'nova tendência': "A museologia contemporânea exige museus inclusivos que não sejam apenas responsivos e envolventes, mas principalmente participativos"[129] (p.49, tradução livre). Essa orientação

[128] "Les habitants, pour incompétents en muséologie qu'ils soient ordinairement, n'en sont pas moins, généralement, familiers des techniques, des sciences, de l'art ou de l'artisanat. Grâce à leur implication, un autre rapport au musée et au patrimoine se construit, ouvrant la voie à une participation plus concrète, plus réflexive, plus critique et par là même, plus forte. Le musée devient alors partie intégrante du territoire, en n'étant plus pour les professionnels un outil dans une approche de transmission descendescendante de la culture mais en se transformant (totalement ou partiellement) en outil pour la population" (Delarge, 2018, p.16).

[129] "Contemporary museology calls for inclusive museums that are not only responsive and engaging but most of all participatory" (Mensch *et al.* 2011, p.49).

tangencia questões relacionadas a controle e posse: sobre o que se deve coletar, com que propósito e quem deveria participar na decisão. Tais aspectos estão muito atrelados ao papel de profissionais e sua interlocução com determinados públicos, envolvendo uma nova categoria social híbrida entre profissionalismo e amadorismo. Com a realização de chamadas abertas coletivas, é possível encontrar especialistas na multidão ou chamar a própria multidão a participar.

A dupla também pontuou o envolvimento do museu com quatro possíveis comunidades ligadas ao processo participativo. Uma delas é a *comunidade de prática*, ou seja, aquela em que pessoas se unem para trocas formativas, intercalando indivíduos dentro e fora de museus. Há a possibilidade da constituição em *uma só comunidade*, formando-se daquela de *origem* – ou seja, que diz respeito a um território vinculado a um determinado museu – e a *usuária* – ligada a indivíduos que visitam e interpretam tais instituições. A participação também remete à formação de *comunidades patrimoniais* que não se restringem a identidades específicas ou territórios, mas que se unem pelo compromisso com determinadas referências em comum. Nos últimos tempos, tem-se ainda a construção de *comunidades on-line* que podem, devido à sua capilaridade, englobar e se enquadrar em todas as categorias anteriores.

A publicação de Nina Simon, *The Participatory Museu* (‘O museu participativo’, em tradução livre), obra inclusive apontada por Mensch *et al*. (2011), pode ser considerada um importante avanço para essa tendência. Em linhas gerais, Simon (2010) utilizou de sua atuação no campo museal estadunidense, elaborou inúmeras práticas e trabalhou conceitos para ilustrar sua compreensão de como instituições culturais podem se conectar com o público para se tornarem relevantes e centrais na vida de comunidades. E isso se daria sob a forma de participação ativa e não de consumo passivo. Segundo ela, inúmeras ferramentas já estariam disponíveis, tendo se intensificado com a chegada da Internet.

Em âmbito europeu, a participação em museus teria surgido, segundo Varine (2018), com os ecomuseus, ainda que num modelo utópico, ou seja, buscando romper com a sua época para evoluir os dispositivos museais em funcionamento. A participação foi considerada uma das contribuições desse modelo, mas se difundiu com dificuldade, como afirma Delarge (2018), sendo que foi elemento essencial de diversas experiências pioneiras que se desenvolveram no continente e algumas fora dele. Exemplos de seu desenvolvimento no contexto francófono foram demonstrados por artigos reunidos por Delarge na obra *Le musée participatif: l'ambition des écomusées* (‘O museu participativo: a ambição dos ecomuseus’, em tradução livre) de 2018.

Na publicação que se originou a partir dos XII Encontros de trabalho da FEMS, a *Fédération des écomusées et des musées de société* (Federação dos ecomuseus e museus de sociedade, em tradução livre), diversas ações realizadas nos anos anteriores, muitas das quais em museus de sociedade franceses, foram apresentadas junto a aspectos históricos, campos de aplicação, mecanismos de ação e seus contextos, bem como implicações exteriores às instituições.

Além das experiências francesas, outras podem ser vistas no contexto de países de língua alemã e de outros situados no norte da Europa, como Suécia e Reino Unido, na obra *Das partizipative Museum: zwischen Teilhabe und User Generated Content; neue Anforderungen an kulturhistorische Ausstellungen* ('O museu participativo: entre a participação e o conteúdo gerado pelo usuário; novas exigências nas exposições de história cultural', em tradução livre) de 2012). A obra foi editada e reuniu textos de eventos organizados por duas instituições: a Stapferhaus Lenzburg, na Suíça e o Historisches Museum Frankfurt, na Alemanha, museu objeto de estudo da tese, principalmente por sua atuação contemporânea voltada à participação (será discutida no capítulo III). Na introdução do livro, é possível perceber, de maneira geral, como se buscou a ancoragem na participação para trabalhar o presente, sendo que as instituições poderiam ali encontrar a aceitação de sua relevância perante a sociedade, assim como auxiliar ainda no desenvolvimento de competências nos indivíduos e atingir públicos considerados marginalizados por meio da inclusão social.[130]

Dessa maneira, busca-se aqui compreender um pouco mais sobre participação para poder desenvolvê-la e questioná-la, tomando como base diversas práticas, algumas delas surgidas com a Nova Museologia e tendências mais recentes. Pode-se dizer que participar significa fazer parte de algo, envolver-se em algo, mas assumiu diferentes significados em diversas perspectivas históricas e filosóficas. Para a Wills (2007)[131], o ato tem mais validade quando relacionado à democracia, apesar de problemas que também enumerou em seu trabalho. Nesse caso, a democracia representa a corporização do poder do povo de auto governança e a inclusão em processos políticos. Fazendo referências a Freire, a autora colocou: "a dinâmica e

[130] Em razão da barreira da língua alemã, os artigos da referida obra não puderam ser analisados, apenas o conteúdo da introdução.

[131] A participação em contextos distintos dos trabalhados aqui também não fizeram parte das referências deste estudo pela necessidade de se limitar o seu escopo. Wills (2007), contudo, fez uma revisão geral sobre participação museal em contexto anglófono e trouxe a contribuição de teóricos clássicos e contemporâneos que exploraram o conceito de participação. Wills, J. (2007). *Museums, communities and participatory projects* [PhD Dissertation]. University of Tasmania.

as qualidades democráticas da noção de participação dão-lhe uma dimensão transformativa" [132] (p.36, tradução livre).

Chavanon (2018) comentou que, nos anos 1990, a perspectiva da participação política fez parte de uma nova onda da gestão pública, que passaria a contemplar os indivíduos chamados de usuários-consumidores, ou seja, aqueles 'ordinários', nem eleitos nem agentes profissionais, mas que possuem seus saberes próprios, conhecimentos locais e uma âncora afetiva e social. Assim, surgiram abordagens para modernizar a administração e tentar melhor se adaptar às pessoas atendidas, em especial nos meios urbanos, considerados um "terreno privilegiado para a experimentação e de fabricação de dispositivos participativos"[133] (p.25, tradução livre). A democracia participativa em esfera local permite uma maior implicação no debate, novas formas de se expressar e dialogar com figuras políticas, a participação em conselhos que delineiam políticas públicas, repercutindo na vida em comunidade. Não substitui a democracia representativa, mas busca complementá-la, inclusive incentivando o voto. E possui limites, como em sua instrumentalização para o *marketing* urbano ou a comunicação política.

Para Mensch *et al*. (2011), a participação pode ser considerada um '*umbrella term'* (termo guarda-chuva), pois compreende uma variedade de práticas com objetivos também diversos. Delarge (2018) considerou que no museu há a implicação das pessoas, cidadãos e cidadãs, mas essa definição, segundo ele, acaba por ser demasiado ampla. Ele retomou a contribuição de Varine [134] que, com seu constante envolvimento com experiências participativas, identificou que essas poderiam ser delineadas em níveis de relações progressivas entre 'atores' e 'agentes', ou seja, respectivamente habitantes e indivíduos ligados a atividades museal. A forma de participação mais simples seria o compartilhamento de informações de pessoas no museu, o que não suscita relações sociais. O nível mais elevado seria o da co-decisão e da co-construção, com a possibilidade de participantes tomarem a palavra e atuarem em todos os campos de ação do museu, contribuindo para a renovação de suas práticas.

---

[132] "The dynamic and democratic qualities inherent in the notion of participation give the term a transformative dimension […]" (Wills, 2007, p.36).

[133] "[...] terrain privilégié d'expérimentation et de fabrication de dispositifs participatifs" (Chavanon, 2018, p.25).

[134] Varine H. de. (2010). *Gérer ensemble notre patrimoine sur notre territoire*. [Intervention au colloque de Buja].

Simon (2010), por sua vez, apresentou uma ampla gama de exemplos práticos que ilustraram como museus, mas também outras estruturas, podem se tornar instituições culturais participativas. Para ela, os indivíduos querem mais do que simplesmente assistir a eventos; querem poder responder e serem levados em consideração, discutir, compartilhar e realizar trocas ou combinações com outras pessoas em relação aos elementos culturais com que interagem. Dessa forma, a participação na cultura se daria em locais onde visitantes podem criar, dividir experiências e se conectar com o público ou membros das equipes de museus. Isso inclui poder levar informações para casa e disseminá-las. Também é possível para as instituições co-produzir com os indivíduos, num movimento que possibilite responder ou adicionar às referências já presentes no museu. Em vez de se fazer *para* ou *pelas* pessoas, a ideia é de se fazer *com* as pessoas. De acordo com o nível de implicação nas etapas da atividade museal, a autora delineou quatro modelos de participação: *hosting, contribution, collaboration and co-creation* (hospedagem, contribuição, colaboração e co-criação), todos relacionados ao papel das instituições culturais.

Em linhas gerais, a *hospedagem* consiste em abrigar experiências externas de parcerias que possuam um propósito de visitação com aspectos participativos. Partindo para iniciativas fomentadas pelas próprias organizações, tem-se a *contribuição*, que trata de receber do público ideias, objetos, opiniões, memórias etc., tanto para testar novos conceitos, como desenvolver novos projetos. Na *colaboração*, tendo por base os próprios objetivos da instituição, busca trabalhar com coletividades ou pessoas, em razão de habilidades ou conhecimentos específicos que tenham ou por constituírem um grupo de interesse particular. Os grupos servem como consultores ou conselheiros, por vezes fazendo parte da própria equipe para desenvolver novos programas, exposições e ofertas culturais diversas. Por fim, na *co-criação* os projetos não se baseiam apenas em objetivos institucionais, mas partem das ideias vindas do público, seja por meio da iniciativa da comunidade ou pela iniciativa da instituição, mas se voltando a intenções e ideias vindas de fora dela.

Simon identificou tais níveis de participação, porém restringindo ao âmbito de exposições ou de eventos que se pautam pela interação com o público. Mensch *et al*. (2011) questionaram, como que, além das atividades que acontecem na interface do museu com visitantes, poderiam também ocorrer a participação em atividades de bastidores como coleta, conservação, documentação e pesquisa. Há também a indagação de como seria possível que públicos questionassem o porquê das escolhas que são feitas, ou mesmo doar e interferir nas

possibilidades ligadas à manutenção e estudo de objetos, assim como participar nos processos que atribuem valor aos mesmos. Essas tarefas quase sempre são atribuídas exclusivamente a profissionais de museus, uma vez que as instituições são ligadas à pesquisa. E por essa razão, a profissão ganhou um certo nível de autoridade e controle, muitas vezes relacionado com questões legais e de posse, e que vem a ser questionado por abordagens participativas.

A quem pertence, de fato, aquilo que guardam museus? Seriam somente indivíduos ligados a curadoria capazes de atribuir valores, realizar transações, salvaguardar itens que representam a identidade e a história de muitas outras pessoas? Volta-se, assim, às questões sobre o papel de profissionais. E é nesse contexto que surgem figuras ligadas à facilitação, mediação e moderação que desempenham o papel de: "criar e sustentar um ambiente participativo, cultivando a consciência e a sensibilidade cultural. Deve ajudar a comunidade ou grupo a refletir sobre sua própria experiência. Em tudo isso, colocar em discussão as responsabilidades profissionais. A facilitação deve incluir transparência"[135] (Mensch *et al*., 2011, p.61, tradução livre).

Por fim, vale complementar a questão da participação com aspectos relacionados à curadoria e participação e como se enquadram no processo de musealização. Ruoso (2019) apresentou um apanhado geral sobre o tema da curadoria abordando de maneira didática sua história, inclusive como se delineou no Brasil. Seu texto também se orienta para a participação ao propor um "Passo à passo do Planejamento da Oficina de Metodologia Participativa em Curadoria de Exposição" (p.44). Comentou ainda alguns tipos de 'propostas curatoriais' específicas, dentre os quais identificou-se uma que elucida a abordagem participativa aqui enfatizada, a curadoria colaborativa:

> Curadoria colaborativa é aquela em que a autoria do roteiro narrativo da exposição é construído juntamente com o público do museu. Este público é entendido como público frequentador e colaborador do museu que participa de todas as etapas. A narrativa curatorial é resultado de um trabalho conjunto, co-laborar, quer dizer trabalhar junto. Todos os participantes envolvidos assinam a autoria da curadoria da exposição. Parte dos públicos da instituição cultural são considerados como protagonistas do processo e, tal experiência faz do museu uma zona de contato, neste sentido, podemos dizer que esta metodologia é influenciada por abordagens da Museologia Social e da Museologia Crítica. (p.40)

[135] "[...] create and sustain a participatory environment, cultivating cultural awareness and sensitivity. He/she will assist the community or group in reflection on its own experience. In all this he/she will bring the professional responsibilities into discussion. Facilitation should include transparency" (Mensch *et al*., 2011, p.61).

A autora faz a conexão deste tipo de curadoria com desdobramentos da Museologia Social e da Museologia Crítica, sendo que esta última aqui não foi abordada em profundidade. Ambas consideram o público como "sujeitos ativos, criativos e transformadores da realidade social", e que também "elaboram uma crítica das narrativas que se pretendiam neutras". Assim, nesse tipo de curadoria "os objetos ou obras de arte são compreendidos como documentos históricos construídos social e culturalmente" (p.37) e "os processos de musealização não estão centrados unicamente nos valores e critérios da História ou da História da Arte" (p.48). As correntes propuseram uma "narrativa curatorial crítico-criativa" em que se "propõe museus mais reflexivos e participativos. Museu como lugar de experiências, museus laboratórios, museus zonas de contato, museus em movimento" (p.37). Nesse sentido, elucidou-se ainda que, mesmo que os processos não sejam ações educativas em si mesmas, a utilização de teorias da educação é fundamental para o seu planejamento, pois "orientam com relação aos procedimentos para uma escuta sensível dos integrantes do projeto curatorial e, também, são imprescindíveis para o desenvolvimento do despertar da criatividade através da compreensão da importância do corpo como lugar de construção do pensamento" (p.44).

Ruoso (2019) referiu-se à validade de teorias de educação para o processo de curadoria colaborativa, mas abordou a prática curatorial na perspectiva de comunicação de museus. Considera-se que a atividade faz parte de uma compreensão holística de processos de musealização, que incluem a coleta, estudo e preservação, os quais se beneficiam ao incluir uma perspectiva reflexiva de profissionais do campo museológico que tem a atribuição de facilitar tais ações. Dessa forma, considera-se relevante mencionar o texto de Cury (2020) que fez uso de reflexões sobre museus etnográficos e a integração de práticas participativas para avaliar sua efetividade quando aplicadas ao patrimônio indígena. A autora analisou a participação sob à luz de uma museologia decolonial para averiguar a presença da reflexividade representada na tríade museália, musealidade e musealização trazida por Stránský (em Brulon Soares, 2017).

A reflexividade adicionada à tríade, segundo Cury (2020), corresponderia ao conceito de 'pedagogia museológica' de Cristina Bruno, um processo que engloba percepção, preservação e extroversão dos indicadores da memória. Recorrendo a Brulon Soares (2017), o exercício de reflexividade (correspondente à distância científica exercida na performance da prática museal da parte de profissionais), se revela fundamental para o autoconhecimento e uma prática ética, em especial com participantes. Sobre o processo de curadoria, Cury (2020)

defende que a

> reflexividade como pedagogia museológica, associaria à tríade museália/musealidade/musealização, a curadoria, aqui entendida como o ciclo completo de ações interligadas em torno do objeto museológico, é o todo, mas também cada uma das partes. A curadoria é parte essencial da musealização, são os cuidados com o objeto nos aspectos materiais, documentais e da musealidade. Todos aqueles que participam da curadoria, porque contribuem com a musealidade, são curadores. (p.139)

Quando há a entrada e a participação ativa de grupos e comunidades junto a profissionais no processo de musealização, ou seja, na construção da musealidade, sobretudo em dinâmicas de pesquisa-ação fazendo uso da reflexividade como metodologia e posição política, é possível identificar e evidenciar posições hegemônicas e colonialistas no processo e contemplar múltiplos pontos de vista e interpretações. Por essa razão, é necessário que profissionais atuem de maneira crítica, questionando suas práticas, principalmente ao abordar determinadas comunidades e estabelecer relações colaborativas para em conjunto realizar processos de musealização. Vale ainda complementar que a permanente reflexividade permite ainda a revisão constante de paradigmas da Museologia, que segue em adaptação contínua em contextos dinâmicos e direcionam o museu a atuar sobre demandas sociais.

Dessa maneira, pode-se afirmar que a participação é abrangente, mas capaz de delinear ferramentas para a atuação de profissionais museais. Desde seu surgimento tem sido usada como estratégia na atuação de museus em diversos países. E numerosos exemplos relevantes podem ser mencionados, como nos textos compilados por Delarge (2018) que mostram como nos últimos anos, principalmente na França, no contexto que possui como antecedente direto o ecomuseu, diversas experiências tentaram aproximar o museu das pessoas.

Analisando os diversos artigos da obra, há a atuação de conselhos de bairro ao abordar aspectos patrimoniais, servindo-se da memória como instrumento de reflexão ao fazer as pessoas se interessarem pelo assunto tratado e inserindo-as em um debate político maior. A obra comenta de projetos que deram relevância a conhecimentos produzidos fora de âmbitos de pesquisa como universidades e mesmo museus, possibilitando o cruzamento de expertises e ações conjuntas e permitindo uma evolução epistemológica com uma maior pluralidade de saberes que contribuem nas ações práticas que favorecem o desenvolvimento local. Relatos mostraram como o uso de aparelhos que permitem o registro da experiência museológica em fotografias ajudam a revivê-la e compartilhá-la. Em certos casos, a abordagem participativa ajudou a coletar histórias e objetos de indivíduos, possibilitando a constituição de ‘espelhos onde se vê a comunidade’. A obra cita o caso de como um item ligado à agricultura de um

determinado local, algo diretamente conectado à economia, pôde ser preservado e desenvolvido em um ecomuseu. Impulsionado pela gastronomia, o item contribuiu para fortalecer a identidade do local. Em territórios ultramarinos franceses, observou-se um questionamento do colonialismo do próprio museu por povos autóctones que exigem se ver representados ali. A representatividade também foi reivindicada por populações ciganas vivendo na Europa que, ao se tornarem especialistas de museus sobre suas culturas, contribuíram para que as instituições se distanciem de noções estereotipadas. Ao se questionar a atividade da mediação por meio da interação entre comunidade e museu, se evidenciou como é possível colocar em xeque a autoridade absoluta de museus. Por fim, também há a criação de espaços sociais para pessoas que acham que não deveriam estar no museu.

O conjunto de artigos também levantou questões sobre possíveis limites da participação. É o caso da falta de recursos e pessoal disponível e a conexão ainda tênue com reais preocupações das pessoas, junto à falta de implicação em todos os setores da sociedade. Percebeu-se o risco de se reforçar estereótipos quando a participação se dá com vistas à inclusão no museu para agregar grupos marginalizados, mas que acaba por propagar certas imagens estereotipadas e não busca de maneira efetiva "promover a emancipação de todos os membros da população e sua real participação na construção de um patrimônio comum"[136] (Delarge, 2018, p.257, tradução livre). Além disso, as incertezas na continuidade de projetos participativos colocam um dilema para a sua realização no início, dificultando a integração e maior difusão de tais práticas em outros tipos de museus, além de não encontrarem devido respaldo em formações profissionais tradicionais de conservação e mediação no contexto francês.

Além da França e do Brasil, um outro país onde a tendência participativa está relacionada com a tradição sintético-ativista de experiências de base é Portugal, lar da Sociomuseologia, mencionado no início do capítulo. Neste âmbito, Lorena Sancho Querol realizou um pós-doutorado denominado *SoMus – Sociedade no Museu*, em que trabalhou com agentes do campo museal para pesquisar as "práticas museais destas instituições sob a perspetiva da participação da sociedade no museu, com o objetivo de definir o modelo de gestão que se encontra subjacente a cada projeto e que constitui o cerne da sua espinha sociomuseal"

[136] "[...] favoriser l'émancipation de tous les membres de la population et leur participation réelle à la construction d'un patrimoine commun" (Delarge, 2018, p.257).

(Querol, 2017, p.42). A pesquisadora procurou alguns museus locais nórdicos e mediterrâneos – de pequena e média dimensão, que mantenham alguma conexão entre a população e território com a prática museal – para identificar suas atividades e métodos associados, considerados por Querol como uma função museológica atual imprescindível: a participação cultural. Ela definiu-a como:

> conjunto de dinâmicas socioculturais de natureza co-criativa, que combinam processos de micro e de macro-participação com o museu como facilitador, com o objetivo de promover a equidade de poderes entre agentes nos processos de decisão-ação, de acordo com as especificidades do território e com os valores, as necessidades e os anseios da sociedade local. (p.44)

No âmbito de sua pesquisa, Querol trabalhou com museus de Portugal, Espanha, Finlândia e Suécia. A pesquisadora publicou duas de suas sistematizações em um artigo junto a Emanuel Sancho, texto relevante para tratar de algumas práticas contemporâneas de participação, com destaque para a experiência do Museu do Trajo (MuT) de São Brás de Alportel, na região do Algarve, em Portugal. "Movido pela liberdade de ação, pela autonomia financeira como caminho para a sustentabilidade e exemplo para o próprio território onde se localiza, este Museu conta hoje com elevados índices de participação e envolvimento da população" (Querol & Sancho, 2014, p.98).

Querol (2017) apresentou o modelo de atuação do museu em níveis interligados de participação interligados e denominou como 'Modelo de Gestão Participativa do Museu em Camadas' – fazendo referência à atividade econômica de relevância para a região da extração da cortiça. As camadas identificadas foram a do 'Museu Visível', ou seja, vinculado a atividades tradicionais de coleta, preservação e exposição; o 'Museu do Dia-a-dia' que concerne as atividades do grupo de 'amigos do museu', autônomo e que atua de modo orgânico, promovendo formações, socializações e a dinamização do programa cultural; o 'Museu Integrador' que tem a função de apoiar objetivos individuais e coletivos ligados a iniciativas para a dinamização econômica local como serviços, empresas e empreendedorismo e o 'Museu do Tempo Longo', que diz respeito à camada menos visível, mas que tem implicações éticas que viabilizam a sustentabilidade da função museológica a longo prazo e os projetos que definem a 'essência' do MuT.

Ao analisar alguns elementos da participação em museus percebe-se uma grande diversidade e inúmeras possibilidades que ampliam e fortalecem a democracia, a cidadania, o desenvolvimento socioeconômico local, a pluralidade de saberes, a inclusão e a transformação

social, o que demonstra o empenho das instituições de se tornarem relevantes e centrais na vida das pessoas. Porém, observou-se haver certos limites como falta de recursos, incertezas, reforço de estereótipos, uma relativa carência de respaldo das iniciativas e na promoção de formações apropriadas. Elucida-se que abordagens participativas estão presentes na atuação de profissionais. E sem uma mentalidade e competências favoráveis, tais iniciativas tendem a não se perpetuar, ou ainda podem se tornar superficiais sem conduzir ao devido cunho transformador advindo da participação. Assim, percebe-se a necessidade da

> superação do museu como ferramenta de cidadania e de democratização cultural, numa fase em que as sociedades europeias precisam de se repensar em profundidade para construir modelos de desenvolvimento plenamente participativos e profundamente úteis à gestão construtiva da diversidade que molda as nossas sociedades.[137]

Suscita-se a indagação sobre o real impacto de práticas e como o empoderamento pode ter um papel de relevância para pensar a participação, especialmente em um contexto europeu. O cenário museológico da Europa continuou reproduzindo práticas museais tradicionais, ainda que há pouco tempo muitas instituições tenham identificado essa 'nova tendência' participativa e a perseguido, "temendo pela sua própria irrelevância" [138] (Singer, 2021, par.4, tradução livre).[139]

Nesse sentido, Singer (2021), em um artigo publicado em um *blog* na Internet – *Museum as Predators* ('Museus como predadores') – levantou uma relevante questão: identificou os riscos da participação se tornar uma atividade predadora de museus. Para fazer a reflexão, Singer recorreu a textos como os de Pagani (2017) que já havia identificado a atividade predatória e canibal de museus de etnografia no contexto de países não-ocidentais, apesar de sua recente autocrítica e da orientação para identificar tais práticas. O artigo faz parte de um número da *ICOFOM Study Series* (Série de Estudos ICOFOM) sobre o assunto que, com um título bastante ilustrativo *The Predatory Museum* (O Museu Predador, em tradução livre)[140] e editada por Maranda & Brulon Soares (2017), que na introdução identificaram como a atuação de museus, por mais que tenham uma 'reputação ilibada' ou, como colocou Delarge (2018),

[137] *Ibidem*, p.42.

[138] "[…] fearing their own irrelevance" (Singer, 2021, par.4).

[139] É importante ressaltar que esse não é o caso de todas as experiências relatadas na tese.

[140] Brulon Soares, B., & Maranda, L. (2017). *The predatory museum*. https://icofom.mini.icom.museum/wp-content/uploads/sites/18/2018/12/ISS_45.pdf. Acesso em 25/07/2022.

sejam inclusive uma das raras instituições em que cidadãos e cidadãs tem confiança, ainda exercem atividades historicamente predatórias. Maranda & Brulon Soares (2017) identificaram desde como modelos tradicionais relacionados à autoridade de práticas de colecionismo e interpretação impõem ao público o papel coadjuvante de ser consumidor até como ecomuseus encontram, muitas vezes, dificuldades em definir suas práticas distanciando-se de interesses privados e intenções políticas.

Como uma 'extensão natural desses comportamentos', Singer (2021) citou uma situação hipotética que pretendia incluir a participação de uma determinada comunidade na elaboração de um projeto de exposição, mas que acabou se revelando problemática. Isso serviu para estruturar seu argumento de que, mesmo acreditando no poder transformativo da participação, existe um número de projetos nos quais equipes bem-intencionadas acabam tomando decisões, que, para proteger o museu em que trabalham, acabam por prejudicar o engajamento de comunidades. Nos depoimentos presentes no artigo, percebe-se como a participação acaba por se tornar uma "chancela para as ideias predeterminadas do museu" em que comunidades acabam sendo "usadas para acessar financiamento e os museus não estando comprometidos com relacionamentos de longo prazo com elas"[141] (par.10, tradução livre). Além disso, o 'nível de controle', a 'aversão ao risco', bem como decisões apressadas ou coagidas para manipular consensos com base em agendas já estabelecidas, acabam por criar uma 'ilusão de participação criativa'. Seria apenas cosmética ou estariam as comunidades de fato a bordo do projeto do projeto? Com essa paráfrase vinda do questionamento de uma integrante de um dos projetos, a autora indagou se não seria para "reforçar a sua própria autoridade e controlar como os visitantes veem a sua sociedade" [142] (par.12, tradução livre). Com uma concepção nebulosa de comunidade, os museus criam generalizações e deixam muitas vezes de lado opiniões de indivíduos que possuem conhecimento e representatividade. Nesse sentido, percebe-se que a participação se dá em processos falhos, e que nem sempre questionam de fato como museus operam.

Singer trouxe esta questão que a Sociomuseologia e o empoderamento suscitaram, que é a de desafiar a atuação de museus, evidenciando como contribuem para perpetuar situações

[141] "[…] rubber stamping the museum's predetermined ideas. […] used to access funding and the museums were not committed to long-term relationships with them" (Singer, 2021, par.10).

[142] "[…] bolster their own authority and control how the visitors view their society" (Singer, 2021, par.12).

estruturais opressoras. Esse questionamento se une também a questão sobre o real impacto da participação. Como apontado por Judite Primo[143], seria um gesto ativo ou 'anestesiado'? A utilização predatória ou anestesiada da participação pode acabar contribuindo para que a instituição não se questione, não reflita sobre suas práticas, nem contribua para uma mudança de mentalidade de seus profissionais, que muitas vezes continuam avessos às reais demandas sociais.

Para promover uma participação que fuja dessas armadilhas e se torne efetiva na função social de museus, Paulo Freire é mais uma vez convocado à reflexão. Suas pioneiras práticas e sua Metodologia de Educação e Participação Democrática tornaram-se ferramentas de cidadania na Nova Museologia e apoiaram lutas por direitos e foram atravessadas e tornadas mais complexas pelo Feminismo Negro pelas estratégias de resistência política para a prática museal que se propõe no processo doutoral.

### 2.2.2. Empoderamento e conscientização

As Metodologias para uma Educação Democrática Participativa e libertadora de Freire influenciaram Varine nos primeiros movimentos da Nova Museologia e guiaram Waldisa Rússio na concepção de seu fato museal ou museológico, e em toda sua atuação engajada no Brasil em tempos sombrios. Como faz-se notar, Freire inspirou toda uma geração de indivíduos ligados ao trabalho e pesquisa museais, particularmente a Escola de Pensamento da Sociomuseologia. E isso contribuiu para que a disciplina museológica ganhasse fôlego no século XX e XXI, firmando-se como uma ciência social de potencial prático e de transformação.

Seguindo este caminho, pretende-se comentar aspectos gerais do empoderamento abordado nas metodologias de Paulo Freire e que se foi aperfeiçoando em função dos movimentos ligados a direitos civis, a questões raciais e de gênero, bem como sua intersecção. Identifica-se, portanto, um passo importante no delineamento de um dos objetivos da pesquisa que busca no empoderamento ferramentas para formular estratégias museais que atuem em determinadas demandas sociais. Mesmo que Freire tenha evidenciado a conscientização e questionado o uso do termo empoderamento, considera-se este como ponto de partida para

[143] Em comunicação pessoal durante reunião de orientação no ano de 2017.

pensar processos de fato participativos. Dessa forma, a tese levanta algumas implicações em torno do termo e suas práticas, além de abordar sobre seus processos, bem como seus níveis e variáveis. O trabalho também irá discutir como o empoderamento, inspirado nos estudos de Freire, se enquadrou em estudos acadêmicos e foi transformado em conceito.

O empoderamento enquanto prática encontra seu antecedente no século XVI com Martinho Lutero e a Reforma Protestante. Nesse momento, a escrita, ou seja, a informação, eram limitadas a quem tivesse poder. O empoderamento surgiu com a difusão e acesso aos escritos sagrados da Bíblia. Por meio de sua tradução e distribuição impressa, possibilitou-se uma maior liberdade de leitura e livre interpretação, o que favoreceu o protagonismo dos indivíduos em relação à própria religião (Roso & Romanini, 2014). Sobre o termo, seu surgimento data do ano de 1651 com o processo de *verbing* na língua inglesa (algo como 'verbificar'), ou seja, transformar em um verbo um substantivo para designar uma ação. A manifestação do poder passou a ser o verbo empoderar. O dicionário Merriem-Webster o define atualmente como "dar o poder ou habilidade a algo ou alguém" (Berth, 2018) e tem por base a palavra anglófona, o substantivo *power* (poder) que se transforma em ação: *empowerment* (empoderamento). Segundo nota de tradução da obra de Freire & Shor (1986), o termo *empowerment* é usado em língua inglesa mesmo na versão da obra traduzida para o português, devido à riqueza da definição que significa 'dar poder a'; 'ativar a potencialidade criativa'; 'desenvolver a potencialidade criativa do sujeito'; 'dinamizar a potencialidade do sujeito'.

Percebe-se que há aspectos relevantes em torno das palavras 'poder' e 'empoderamento' e que trazem elementos que permitem pensá-lo enquanto conceito. Para Baquero (2012), a regência do verbo empoderar também auxilia na sua compreensão e problematização. O verbo transitivo – *empoderar algo ou alguém* – significa dar poder a outra pessoa ou grupo, que é a princípio considerado incapaz. Isso se dá por parte de um determinado agente que, com essa conotação, controla os termos da interação. Já o verbo intransitivo *empoderar-se* remete à ação do sujeito, que vem junto do controle sobre sua própria vida. Sujeitos empoderados adquirem habilidades para agir por seus próprios esforços. Sardenberg (2012) complementou a questão em torno da palavra 'poder' e seu significado, ao dizer que pode se manifestar sob forma de 'poder sobre' (dominação); o 'poder de dentro', (autoestima); o 'poder para' (capacidade para fazer algo) e o 'poder com' (ações coletivas).

O termo evoluiu acompanhando temas sociais. Sobre o poder e suas relações,

Sardenberg (2012) citou Sarah Mosedale[144], a qual afirma que na dinâmica constituidora do 'empoderar', há a necessidade de um prévio 'desempoderamento', ou seja, antes de empoderar há o desprovimento de poder de algum indivíduo ou grupo sobre outro. Ao mesmo tempo, não se pode empoderar outrem, ou seja, deve ser a princípio um ato próprio, ainda que seja facilitado. Trata-se da autonomia e do controle sobre a própria vida e diz respeito a um processo contínuo e não a um resultado. Pessoas se empoderam em relação a si próprias com base em atitudes passadas ou em relação a outras pessoas, grupos ou instituições.

Berth (2018) ratificou a mecânica das relações de poder. Ao falar de 'desempoderamento', mostrou que existem contextos de sistemas opressores onde há quem impõe o poder e a quem ele é imposto. Isso costuma ocorrer de maneira inconsciente, para as duas partes envolvidas. Para compreender melhor esse processo, a autora trouxe as noções de poder de Hannah Arendt[145] e Michel Foucault. Para a pensadora alemã, o poder deriva de ações coletivas, pois representam grupos, mesmo que por meio de atos individuais. O autor francês[146] argumentou em sua obra *Microfísica do Poder* que o poder está presente em toda a sociedade, atravessando o Estado e pode ser captado até mesmo em suas últimas ramificações. Em outras palavras, para Foucault, o poder se manifesta por meio da disciplina dos corpos e da dominação de indivíduos e assim tem-se a produção de significados e de relações de poder.

Vale comentar as dimensões e os elementos que compõem o processo de empoderamento. Para compreendê-lo, Sardenberg (2012) recorreu a outras vozes e trouxe, por exemplo, Nelly Stromquist[147], para quem há quatro dimensões em que é necessário atuar no processo de empoderamento: a cognitiva, voltada para a visão crítica; a psicológica, para a autoestima; a política, para a consciência, organização e mobilização; e a econômica, voltada

---

[144] Mosedale, S. (2005). Policy arena. Assessing women's empowerment: Towards a conceptual framework. Em *Journal of International Development*, 17, pp.243-257 *in* Sardenberg, C. M. B. (2012). *Conceituando "Empoderamento" na Perspectiva Feminista*. I Seminário Internacional: Trilhas do Empoderamento de Mulheres – Projeto TEMPO', Salvador.

[145] Arendt, H. (2001). *Sobre a violência*. Rio de Janeiro: Relume Dumara in Berth, J. (2018). *O que é empoderamento?* Editora Letramento.

[146] Foucault, M., & Machado, R. (1979). *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: GRAAL in Berth, J. (2018). *O que é empoderamento?* Editora Letramento.

[147] Stromquist, N. P. (2002). Education as a means for empowering women. Em J. Parpart, S. Rai & K. Staudt (eds), *Rethinking empowerment: gender and development in a global/local world*. London: Routledge, pp.22-38. in Sardenberg, C. M. B. (2012). *Conceituando "Empoderamento" na Perspectiva Feminista*. I Seminário Internacional: Trilhas do Empoderamento de Mulheres – Projeto TEMPO', Salvador. https://repositorio.ufba.br/handle/ri/6848.

para a autonomia financeira. Sardenberg citou outra pensadora, Naila Kabeer[148], para quem o empoderamento diz respeito à capacidade de fazer escolhas e, para isso, são necessários 'recursos', sejam eles materiais, humanos ou sociais, ou seja, todas as condições que viabilizam uma ação; essas ações, por sua vez, constituem o processo e a capacidade, ou seja, a 'agência'; e, por fim, recursos e agência produzem 'realizações'.

Baquero (2012) mencionou diferentes níveis de empoderamento em relação a variáveis 'intrafísicas e comportamentais'. A nível individual, trata-se do "conhecimento e controle sobre forças pessoais", ou seja, a capacidade de indivíduos de produzirem melhoras e direcionamentos em suas próprias vidas. O empoderamento diz respeito, segundo a autora, a fatores psicológicos como autoestima e temperamento, mas também é interpessoal, pois resulta de interações. No nível organizacional, tem-se a capacidade de estruturação e mobilização de recursos e oportunidades, estando associado à capacidade de tomada de decisão e na participação de funcionários, visando a melhora de seu desempenho e produtividade. Há ainda o nível comunitário, união de indivíduos em busca de objetivos comuns por meio de processos participativos para promover mudanças políticas e sociais. Para a autora, "o empoderamento comunitário envolve um processo de capacitação de grupos ou indivíduos desfavorecidos para a articulação de interesses, buscando a conquista plena dos direitos de cidadania, defesa de seus interesses e influenciar ações do Estado" (pp.177-178).

A utilização do termo empoderamento enquanto conceito se iniciou no âmbito acadêmico dos Estados Unidos na década de 1970. Segundo Berth (2018), foi em 1977 que o sociólogo estadunidense Julian Rappaport utilizou o termo em suas pesquisas para definir a ação de instrumentalizar certos grupos visando sua autonomia. Ainda na década de 1970, Barbara Bryant Solomon inaugurou a 'Teoria do Empoderamento' na área de Serviço Social, tendo como escopo de trabalho pessoas inviabilizadas pelo olhar dominante. Ao identificar que comunidades negras eram retratadas negativamente, gerando um impacto na sua autoimagem, ela defendeu que a atenção a fatores étnicos poderia melhorar a qualidade de vida desses grupos e levar à resolução de determinados problemas. O próprio bem-estar das pessoas envolvidas poderia ser garantido ao participar de forma consciente das tomadas de decisão. Ao contrário

[148] Kabeer, N. (1999). Resources, Agency, Achievements: Reflections on the measurement of women's empowerment. *Development and Change*, Vol. 30, no. 3, pp.435-464. in Sardenberg, C. M. B. (2012). *Conceituando "Empoderamento" na Perspectiva Feminista*. I Seminário Internacional: Trilhas do Empoderamento de Mulheres – Projeto TEMPO', Salvador. https://repositorio.ufba.br/handle/ri/6848.

de Rappaport, que pensava na necessidade de grupos e indivíduos serem empoderados, Solomon identificou que as pessoas devem por si mesmas se empoderar em um processo de consciência crítica e prática transformadora. A pesquisadora teve por base a Teoria da Conscientização de Paulo Freire, e ao aliar estudo e prática, desencadeou uma revolução da epistemologia negra, pois considerava que a transformação concreta viria por meio de trabalho de base e de um compromisso ético, o que acabou também por sair dos 'muros da intelectualidade dominante'.

Nesse contexto, o empoderamento foi identificado como uma prática de resistência. Segundo Sardenberg (2012), sob uma perspectiva de gênero, o conceito foi utilizado por feministas e movimentos de base e depois partiu para a teorização, direcionando-se à questão do 'poder'. Ações feministas se pautaram com especial atenção na falta de interesse na condição de mulheres, revelando a necessidade de organização e do foco em temas estratégicos, pois poderia implicar em uma "transformação das estruturas de subordinação através de mudanças radicais na legislação, direitos de propriedade, e outras instituições que reforçam e reproduzem a dominação masculina" (p.5). Nesse sentido, passou-se a questionar ideologias e estruturas de poder que perpetuam desigualdades para transformá-las e redistribuir os recursos materiais e informacionais. Segundo a autora, o empoderamento se originou em uma articulação de propostas feministas, especialmente do então 'Terceiro Mundo', hoje mais bem referenciado como Sul Global, com as Metodologias de Educação Popular e Democrática e Pedagogia do oprimido de Paulo Freire, bem como pedagogias libertadoras de maneira geral, incluindo Gramsci sobre a importância de participação em democracias.

A partir disso, faz-se necessário abordar com mais profundidade alguns aspectos sobre o pensamento de Freire presentes no texto. O pedagogo ficou muito conhecido por sua atuação no Movimento Brasileiro de Educação Popular, que apesar de sua descontinuação nos anos 1960 em razão do golpe cívico-militar e do seu consequente exílio, gerou frutos longevos, ainda que muito aquém de seu potencial transformador. Freire realizou um trabalho de campo que viria a transmitir ao mundo em suas obras escritas.

Freire (1970) dedicou seu trabalho a enfrentar a realidade do Brasil, mas que também pode ser percebida em outros países latino-americanos: o histórico de opressões sobre a população, relacionado de maneira contundente a aspectos coloniais. No interior do Nordeste do Brasil, região da qual ele próprio é oriundo, Freire (1967), com base em práticas e estudos que englobavam a análise das estruturas políticas, desenvolveu uma 'leitura de mundo' da

situação brasileira e se sentiu impelido a agir. Identificou um país nos anos 1960 que considerou 'em transição' logo antes do Golpe de Estado de 1964. Apesar da sucessão de regimes políticos anteriores no período republicano brasileiro, observou uma forte marca na sociedade: a inexperiência democrática. Segundo ele, as "condições culturológicas em que nasceu e se desenvolveu no homem brasileiro o gosto, a um tempo de mandonismo e de dependência" se prolongaram ao evidenciar o não-estabelecimento de 'um povo' com vivência comunitária e solidária, mas sim um fechamento individual e familiar. Percebeu a instituição de um Estado paternalista e uma população formada por indivíduos 'mudos', deixados às margens, sem poder de decisão e autonomia, entre os quais não havia o devido diálogo, apesar da cordialidade, portanto, sem as "condições necessárias à criação de um comportamento participante" (pp.66-69).[149]

Segundo Freire (1970. p.16), essa realidade constituída "na injustiça, na exploração, na opressão, na violência dos opressores" inviabilizava as vocações humanas. Ele evidenciou que, para haver democracia, seria necessário que o povo construísse a sociedade "com suas próprias mãos", o que necessitaria de certas circunstâncias como experiências e conhecimento da coisa pública por parte de cidadãos e cidadãs, bem como instituições que possibilitassem tal participação, além de uma disposição mental compartilhada por todos os indivíduos, ou pelo menos por uma grande maioria. Assim, o pedagogo formulou uma série de práticas "afirmada no anseio de liberdade, de justiça, de luta dos oprimidos, pela recuperação de sua humanidade roubada".

Em sua educação libertadora, Freire desenvolveu o método da 'Pedagogia do Oprimido' que consistia em envolver um reconhecimento crítico da situação, a 'leitura de

[149] Segundo o autor, tal característica era resultado de uma "ausência, no tipo de formação que tivemos, daquelas condições necessárias à criação de um comportamento participante" e "não teria criado condições necessárias ao desenvolvimento de uma mentalidade permeável, flexível" (Freire, 1967, pp.66-67). Além disso, as decisões eram tomadas por aqueles que compunham historicamente as elites políticas e econômicas antes do Golpe Militar, em que indivíduos se apresentavam "'conformados' em um tipo de vida rigidamente autoritário, nutrindo-nos de experiências verticalmente antidemocráticas, em que se formavam e robusteciam sempre mais as nossas disposições mentais também e forçosamente antidemocráticas, quando circunstâncias especiais alteram o compasso de nossa vida colonial". Desse modo, as pessoas eram deixadas "à margem, sem direitos cívicos, estava o homem comum, irremediavelmente afastado de qualquer experiência de autogoverno" (Freire, 1967, p.76). Isso se deu, segundo Freire, à colonização portuguesa predatória economicamente, uma vez que constituiu, acima de tudo uma empreitada comercial da coroa portuguesa, e se desenvolveu com base no 'poder do senhor' sobre as terras, por meio de latifúndios, e sobre e as pessoas, muitas das quais escravizadas – inicialmente de origem nativa e depois africana. Isto levaria, segundo ele, a um culto pelo poder, mesmo que fosse sua dimensão paternalista que impede a autonomia.

mundo', que é seguido pela alfabetização, ou seja, a 'leitura da palavra'. Freire desenvolveu um método experimental na cidade de Angicos no Rio Grande do Norte, onde propôs uma maneira de alfabetizar um grupo de adultos em um tempo muito reduzido (40 horas) e sem cartilhas específicas, que acabou se mostrando eficaz.

O método se baseava em 'círculos de cultura' em que os indivíduos responsáveis pela coordenação praticavam o 'diálogo' com rigor, mas não de uma maneira vertical e autoritária, e sim tomando por base os conhecimentos e situações vividas pelas próprias pessoas para facilitar o aprendizado. Dessa forma, era realizada uma 'leitura de mundo' que precedia a 'leitura da palavra'. Eram identificadas 'palavras-geradoras' para a alfabetização, mas também 'temas geradores', 'situações-limite' e 'mitos' para sua necessária 'desmistificação'. O objetivo era que as pessoas se vissem nas situações cotidianas de uma maneira crítica, identificando condições de opressão, o que facilitava a alfabetização. Assim, ela também seria acompanhada a 'conscientização'.[150] Para Freire (1979, p.15):

> Num primeiro momento a realidade não se dá aos homens como objeto cognoscível por sua consciência crítica. Noutros termos, na aproximação espontânea que o homem faz do mundo, a posição normal fundamental não é uma posição crítica, mas uma posição ingênua. A este nível espontâneo, o homem ao aproximar-se da realidade faz simplesmente a experiência da realidade na qual ele está e procura. […] Esta tomada de consciência não é ainda a conscientização, porque esta consiste no desenvolvimento crítico da tomada de consciência. A conscientização implica, pois, que ultrapassemos a esfera espontânea de apreensão da realidade, para chegarmos a uma esfera crítica na qual a realidade se dá como objeto cognoscível e na qual o homem assume uma posição epistemológica.

Berth (2018) complementou a fala de Freire evidenciando a importante diferenciação entre consciência crítica e outros tipos não críticos: a ingênua, a qual diz respeito à uma sobreposição aos fatos e o indivíduo fica alheio a eles; a fanática, que é condição patológica da consciência ingênua que, em razão de tal alienação, o indivíduo é tomado pela cólera e fica propenso ao fanatismo; e a consciência mágica, que transforma o sujeito em alguém dócil e inerte em relação aos fatos, mesmo conhecendo-os. Ela pontuou que, segundo o pedagogo, a consciência corresponde à ação, portanto, se esta for mágica, a ação será mágica, se for crítica, será crítica.

Freire (1970) formulou um método de alfabetização e foi além, impulsionando um

[150] Estes elementos serão mencionados ao longo da tese uma vez que, como colocado na introdução, os estudos e as teorias de Freire foram utilizados como inspirações gerais para todo o processo de doutoramento, por vezes adaptados conforme o próprio pedagogo propôs que deveria ser feito.

amplo movimento para a democratização e o desenvolvimento individual com base na 'conscientização'. Esse desenvolvimento envolvia o processo de tomada de consciência crítica e transformação, e a 'elaboração do mundo', pois a "práxis que, sendo reflexão e ação verdadeiramente transformadora da realidade, é fonte de conhecimento reflexivo e criação […] através de sua permanente ação transformadora da realidade objetiva, os homens, simultaneamente, criam a história e se fazem seres histórico-sociais" (p.52). Por meio da conscientização que sujeitos se tornam aptos para criar e transformar a realidade, tornando-se sujeitos históricos.

> Entre o anteprojeto e o momento da realização ou da concretização, há um tempo que se denomina tempo histórico; é precisamente a história que devemos criar com nossas mãos e que devemos fazer; é o tempo das transformações que devemos realizar; é o tempo do meu compromisso histórico. (Freire, 1979, p.16)

Freire (1979) elucidou que "os temas geradores podem situar-se em círculos concêntricos que vão do geral ao particular. A unidade histórica mais ampla compreende um conjunto diversificado de unidades e subunidades (continentais, regionais, nacionais etc.) e comporta temas de tipo universal". O 'tema' fundamental da sua época para ele, e que aqui também se considera elementar é "o da dominação, que supõe seu reverso, o tema da libertação, como objetivo que deve ser alcançado" e, assim, para contrapô-lo: "realizar a humanização que supõe a eliminação da opressão desumanizante". Nesse sentido, "é absolutamente necessário transcender as situações-limite nas quais os homens são reduzidos ao estado de coisas" e "o trabalho humanizante não poderá ser outro senão o trabalho da desmitificação" (p.17). Sobre a opressão desumanizante e as situações-limite, Freire considerava:

> Em resumo, as situações-limite implicam na existência de pessoas que são servidas direta ou indiretamente por estas situações, e outras para as quais elas possuem um caráter negativo e domesticado. Quando estas últimas percebem tais situações como a fronteira entre ser e ser mais humano, melhor que a fronteira entre ser e não ser, começam a atuar de maneira mais e mais crítica para alcançar o 'possível não experimentado' contido nesta percepção. Por outra parte, aqueles que são servidos pela situação-limite atual veem o possível não experimentado como uma situação-limite ameaçadora, que deve ser impedida de realizar-se, e atuam para manter o '*status quo*'. Consequentemente, as ações libertadoras, num certo meio histórico, devem corresponder não somente aos temas geradores como ao modo de se perceber estes temas. Esta exigência implica em outra: a procura de temáticas significativas.[151]

Sua pedagogia instiga os indivíduos oprimidos a ousarem buscar sua libertação. No momento em que junto com o oprimido o opressor se reconhece nesse lugar, se dá a luta pela

[151] *Ibidem*.

transformação da realidade. E nesse sentido, ao se libertarem, os oprimidos poderiam se libertar dos opressores.

Freire (1996/2011), em uma de suas últimas obras, trouxe uma orientação essencial que condensava sua obra a 'ética universal do ser humano'. Trata-se de uma prática educativa, que inspira o âmbito pessoal, condena o cinismo, a exploração da força de trabalho, a falsidade, os golpes, as enganações, o soterramento de sonhos e utopias, os falsos testemunhos e promessas e a difamação de outrem. Rejeita também "comportamentos grosseiramente imorais como na perversão hipócrita da pureza e do puritanismo" (p.7). Ele delineou uma pedagogia que implica sujeitos críticos e participantes, em que não somente há uma transferência, um depósito, um oferecer e doar ao outro. Os processos desafiam os indivíduos envolvidos em uma troca educativa, entre quem ensina e quem aprende, em uma comunicação que constitua um verdadeiro ato dialógico. Esta presença no mundo faz da existência social uma experiência que possibilita o surgimento do 'discurso novo'. Para tal, é necessária uma consciência de si e das rupturas, decisões e comprometimentos, como reconhecer o próprio emocional e a capacidade "de ter raiva e amar" (p.42). Uma educação nesses moldes facilita o fim de opressões a que as pessoas estão submetidas e são substituídas "por sua autonomia e sua responsabilidade" (p.33).

Considera-se que muitos ensinamentos revisitados de Freire se alinham à Sociomuseologia. Ele transformou a compreensão da realidade em método com a 'leitura de mundo' em que havia a identificação de temas geradores, 'situações-limites' e conscientização, elaborando uma forma de 'alfabetização crítica', como pontuado por Primo & Moutinho (2021) que se almeja aplicar na pesquisa museológica da tese, fornecendo importantes indicações de como materializar práticas verdadeiramente transformativas. O pedagogo elencou maneiras de como identificar opressões históricas e propôs soluções concretas para situá-las e combatê-las por meio da conscientização de sujeitos. Suas teorias estiveram, porém, bastante alinhadas a uma percepção de opressão de classe. Apesar da pertinência de seu estudo que englobava metodologias e pedagogias, novos elementos puderam ser acrescidos ao seu pensamento, construindo assim mecanismos de resistência política para serem utilizados em âmbito museal.

### 2.2.3. Um instrumento de emancipação social, críticas e sofisticações

A Teoria da Conscientização e Pedagogia do Oprimido de Freire teve um papel fundamental para o movimento de direitos civis, eminentemente nos Estados Unidos nos anos

1960 e 1970, com reflexos em outros países. E a própria museologia foi influenciada por essa corrente de pensamento. Voltando para o pensamento freiriano, agora para comentar alguns de seus questionamentos sobre o próprio termo e o conceito do empoderamento e do individualismo, nota-se sua influência no desenvolvimento da ideia até incluir a interseccionalidade.

Como é possível perceber, os métodos de Freire inspiraram teorias revolucionárias. De acordo com Roso & Romanini (2014), o empoderamento, que tem algumas de suas raízes no pensamento freiriano, passou a influenciar a luta por direitos civis, pela autoafirmação de pessoas negras, mulheres e homossexuais. Segundo as autoras, trazendo Hermany e Costa[152], isso acabou gerando notoriedade para o conceito, passando a ser sinônimo de emancipação social. Associada a Freire, com destaque nos Estados Unidos – o que foi ratificado pela utilização de Solomon – a expressão parece ter sido 'reimportada' no âmbito da pesquisa brasileira. Roso & Romanini mencionaram, por exemplo, Leila de Castro Valoura[153] que considerou o empoderamento como uma superação do estado de subordinação por parte do sujeito ativo, no processo em que se empodera saindo de estados de dependência, seja econômica, física etc., fugindo da perspectiva de doação ou transferência por benevolência. Outra abordagem, a de Sérgio Rezende Carvalho[154], considerou as estratégias de empoderamento que possuem o intuito de favorecer a autoestima e a capacidade de se adaptar ao meio, desenvolvendo mecanismos de autoajuda e de solidariedade, mas que por outro lado, podem apresentar um demasiado enfoque psicológico individual.

Optou-se pelo uso do termo e dos conceitos em torno do *empoderamento* na tese, embora a contraparte freiriana da 'conscientização' seja encarada como mais adequada para

---

[152] Hermany, R., Costa, D. L. (2009). A necessária superação do modelo representativo hegemônico na construção do empoderamento social local. *Revista do Direito, Santa Cruz do Sul,* v. 32, n. 2, p. 78-91 in Baquero, R. V. A. (2012). Empoderamento: Instrumento de emancipação social? - Uma discussão conceitual. *Revista Debates*, *6*(1), 173–187. https://doi.org/10.22456/1982-5269.26722.

[153] Valoura, L. D. (2005/2006). *Paulo Freire, o educador brasileiro autor do termo empoderamento, em seu sentido transformado*. Recuperado em 26 janeiro, 2011, de Instituto Paulo Freire: http://www.paulofreire.org/pub/Crpf/CrpfAcervo000120/Paulo_Freire_e_o_conceito_de_empoderamento.pdf. in Roso, A., & Romanini, M. (2014). Empoderamento individual, empoderamento comunitário e conscientização: Um ensaio teórico. *Psicologia e Saber Social*, *3*(1), 83–95.

[154] Carvalho, S. R. (2004a). Os múltiplos sentidos da categoria "empowerment" no projeto de Promoção à Saúde. Cadernos de Saúde Pública, 20(4), 1088-1095 e Carvalho, S. R. (2004b). As contradições da promoção à saúde em relação à produção de sujeitos e a mudança social. Ciênc. saúde coletiva [online], 9(3), pp.669-678. *In* Roso, A., & Romanini, M. (2014). Empoderamento individual, empoderamento comunitário e conscientização: Um ensaio teórico. *Psicologia e Saber Social*, *3*(1), 83–95.

delinear os preceitos para Roso & Romanini (2014). Apesar de nuances negativas que serão colocadas a seguir, o termo foi reapropriado no Brasil e continuou a ser associado aos estudos de Freire, ainda que o próprio pouco tenha o utilizado, considerando-o limitado. Somente em sua obra *Medo e Ousadia: o cotidiano do professor*, um livro 'falado' que elaborou junto com o professor estadunidense Ira Shor, nota-se a presença do termo, e com diversas ressalvas de sua parte.

Na obra que foca na educação escolar, Freire, em suas respostas a Shor, colocou que o desenvolvimento crítico de indivíduos "é fundamental para a transformação radical da sociedade. Sua curiosidade e sua percepção crítica da realidade são fundamentais para a transformação social, mas não são, por si sós, suficientes" (Freire & Shor, 1986, p.71). O próprio Freire demonstrou, entretanto, preocupação pelo uso do termo 'empoderamento' fora do contexto brasileiro, uma vez que muitas pessoas questionaram o *empowerment* por ativar em demasia a potência criativa de educandos e educandas, algo considerado desnecessário no trabalho de educadores e educadoras.

Shor mencionou que tal tipo de educação proposta por Freire, baseada no diálogo entre quem educa e quem recebe a educação, poderia ser vista como uma perspectiva 'bizarra vinda do Terceiro Mundo', o que o brasileiro rebate ao enfatizar que se trataria de uma 'posição epistemológica não-autoritária'. Freire afirmou que quem educa não tem a propriedade dos objetos de estudo, mas sim a capacidade de estimular a curiosidade sobre eles, o que leva todo o grupo envolvido no ato de educar em conjunto, a iluminar o objeto. "Quem educa deve, portanto, visualizar os horizontes e o destino que com sua atuação almeja chegar".[155]

Freire colocou que "o diálogo não existe num vácuo político"[156] e que o contexto em que ocorre também pode criar uma tensão que inclusive favorece a transformação. O não-autoritarismo democrático do diálogo viabilizaria a participação. Freire explicitou, contudo, sua importante inquietação com a perspectiva autocentrada proposta pelo *empowerment* já que, por estar relacionado ao individualismo, não constitui um sentimento social. De maneira geral, para que haja uma mudança, a liberdade individual deve ser usada para favorecer a liberdade de outros indivíduos gerando uma transformação global da sociedade. A renovação radical da sociedade só aconteceria com esse tipo de pensamento crítico individual por parte de quem

[155] *Ibidem*.

[156] *Ibidem*, pp.66-67.

recebe educação. E isso estaria ligado também com a questão estrutural de classes, em o que Shor indicou como sendo *empowerment*, ou empoderamento social. (Freire & Shor, 1986)

Em suas críticas, Freire considerou o empoderamento como sendo orientado de forma excessiva ao individual, sem ser capaz de sozinho constituir mudanças globais. Apesar das limitações, o pedagogo ponderou sua utilidade na medida que poderia constituir parte integrante e fundamental para o processo de transformação social. Em vez de 'empoderamento', ao longo de sua extensa obra, utilizou numerosas vezes o termo 'conscientização' que é considerado seu equivalente, mas do qual também difere. A opção generalizada pelo primeiro em detrimento do segundo é apontada como tendo por base o fato do conceito advindo dos Estados Unidos reforçar o caráter individualista, já que a cultura do país é pautada, de modo geral, por um (neo)liberalismo que afasta a responsabilidade coletiva e do Estado sobre as questões sociais (Roso & Romanini, 2014).

Baquero (2012, pp.179-180) complementou os estudos freirianos de empoderamento: "Do ponto de vista de uma educação crítica, os educadores não podem 'dar poder às pessoas', mas podem torná-las capazes de aumentar suas habilidades e recursos para ganhar poder sobre suas vidas." Ela insistiu que o empoderamento que Freire propõe está ligado à classe social e não constitui um processo individual: "O autor afirma não acreditar na autolibertação; a libertação é um ato social". Freire considerou que a autoemancipação é pautada em uma compreensão individualista do empoderamento, uma vez que a ação coletiva questiona a assimetria de poder na sociedade. Em uma perspectiva que pensa o empoderamento como uma atitude ligada à sociedade civil, Freire e suas metodologias encontram no conceito "o espaço público de transformação de pensamentos em ação, espaço de emancipação dos grupos dominados e excluídos" em contraposição a uma simples esfera que se encontra independente do Estado. Dessa forma, a autora condensou sua compreensão de empoderamento:

> Nessa perspectiva, o empoderamento, como processo e resultado, pode ser concebido como emergindo de um processo de ação social no qual os indivíduos tomam posse de suas próprias vidas pela interação com outros indivíduos, gerando pensamento crítico em relação à realidade, favorecendo a construção da capacidade pessoal e social e possibilitando a transformação de relações sociais de poder.[157]

[157] *Ibidem*, p.181.

Magdalena de Leon[158], mencionada por Sardenberg (2012), também apontou a contradição entre o empoderamento individual e coletivo. A visão do conceito voltada para o âmbito privado desconhece as estruturas de poder e suas relações com práticas cotidianas, desconecta indivíduos do contexto sociopolítico e enfraquece a solidariedade entre as pessoas. O ato de empoderar começa no questionamento da opressão, ou seja, na conscientização sobre sua condição de opressão e no seu direito a superá-la. Pode ainda envolver agentes que facilitam o processo que se dá de forma coletiva. "Portanto, o processo de empoderamento não é linear, mas sim espiral. A espiral do empoderamento afeta todo mundo: o indivíduo, a facilitadora, o coletivo, a comunidade" (p.8). Nesse sentido, os reflexos do processo de empoderamento coletivo desencadearia novas ações pontuais como negociações e outras formas de luta permeadas por relações de poder.

Berth (2018), reforçando a ideia de fissura entre empoderamento individual e coletivo, e ressaltando que ambos "são duas faces indissociáveis do mesmo processo" (p.42), aprofundou a discussão com a perspectiva de gênero. Segundo Berth, a questão de gênero iniciou com o 'desentendimento' de que empoderamento feminino seria a superação individual de opressões sem romper com estruturas opressoras, o que poderia reforçar a ideia individualista do termo. No entanto, trata-se de um processo em que o individual afeta o coletivo originando transformações de amplo benefício. Sob a perspectiva do Feminismo Negro – que será tratado mais a frente e que defende a luta feminista, antirracista, antissexista, anticapitalista – a autora reforçou, como Sardenberg e Leon, que empoderamento individual pode ser uma ilusão, pois deve tratar de coletividades formadas por indivíduos que são historicamente oprimidos. "Indivíduos empoderados formam uma coletividade *empoderada* e uma coletividade *empoderada,* consequentemente será formada por indivíduos com alto grau de recuperação da consciência do seu *eu social*, de suas implicações e agravantes"[159](p.41).

Uma das deturpações do conceito de empoderamento é ser visto à luz de valores individualistas meritocráticos, muito comuns na sociedade estadunidense do *self-made man*, ou seja, do indivíduo que se faz por si mesmo e somente pelo seu próprio esforço. Na tradição

[158] León, M. de (2001). *El empoderamiento de las mujeres: Encuentro del primer y tercer mundos en los estudios de género*". La Ventana, no. 13, pp.94-106 in Sardenberg, C. M. B. (2012). *Conceituando "Empoderamento" na Perspectiva Feminista*. I Seminário Internacional: Trilhas do Empoderamento de Mulheres – Projeto TEMPO', Salvador. https://repositorio.ufba.br/handle/ri/6848.

[159] Grifos da autora.

anglo-saxônica, também quer dizer autorizar, habilitar ou permitir, ou seja, dar poder a outro. Nessa perspectiva, atenção deve ser dada "para que não se incorra no equívoco de legitimar práticas assistencialistas, cuja tendência é despolitizar conflitos e contradições sociais" (Roso & Romanini, 2014, p.86).

Baquero (2012) também identificou problemas na maneira como o termo tem sido apropriado de forma indevida pelo neoliberalismo, como bancos e agências de desenvolvimento que o relacionam à redução da pobreza. Sardenberg (2012) reforçou essa crítica pela sua utilização indiscriminada em discursos sobre 'desenvolvimento' na academia e na esfera política, com destaque para o empoderamento de mulheres. Certos discursos, por exemplo, colocam o empoderamento feminino como uma ferramenta de desenvolvimento, especialmente econômico, ou seja, sem questionar a pobreza e a desigualdade, ao passo que as feministas, com destaque para as latino-americanas, o veem como um instrumento radical e um fim em si próprio para "acabar com a ordem patriarcal que sustenta a opressão de gênero" (p.2).

Nessa perspectiva paternalista e meritocrática, trata-se de 'empoderar' pessoas ou grupos. Ao se fazer uso do verbo transitivo direto, um dos lados acaba tendo o controle dos termos da relação, fazendo com que as pessoas que foram 'empoderadas' não questionem as estruturas que oprimem e perpetuam sistemas desiguais, e que solicita um 'desempoderamento' prévio para alcançar o, empoderamento real, como explicitado.

Para Berth (2018), o empoderamento deve constituir um instrumento de emancipação política e social e não de paternalismo, assistencialismo, dependência nem homogeneização dentro de grupos. Um outro ponto que a autora abordou é o que em determinadas realidades de opressão, há a identificação individualista com o opressor e não com o oprimido. Dessa forma, faz-se necessário não somente inverter a opressão, mas subvertê-la por completo em prol da coletividade, enfrentando a situação injusta para sua eliminação e 'equalização das existências'.

Como visto, perpassadas por diversas dinâmicas históricas, políticas, econômicas e sociais, as estruturas opressoras se apresentam em categorias diversas da vida social. Nesse sentido, Berth (2018) apontou limites da Teoria da Conscientização de Freire. Ela considerou que o sujeito 'oprimido' delineado na obra do intelectual seria uma categoria demasiado abstrata vinda da luta de classes, sem observar outras formas de opressão, como gênero, raça, sexualidade e outras identidades. Ressaltou, assim, o machismo e questões étnicas, uma vez que o racismo histórico impôs desigualdades estruturais, perpetuadas especialmente no contexto brasileiro.

Berth cita a escravidão, por exemplo, (ainda não superada e que se manifesta sob as dificuldades maiores da população negra em conhecer sobre empoderamento graças a mercantilização da educação, indisposição institucional, midiática e política à consciência crítica), que acaba por provocar um 'silenciamento compulsório' e o desprezo por saberes da intelectualidade negra, por vezes reforçado pela academia. Isso pode gerar igualmente um 'contra-discurso' que acaba por distorcer, cooptar, esvaziar e tirar a legitimidade das epistemologias negras, resultando na 'ignorância prejudicial a grupos oprimidos' que se constitui em uma 'violência epistêmica'. E esse silenciamento epistemológico, por sua vez, atrasa o conhecimento e desfavorece tais grupos na luta de narrativas e representatividade que se constitui na contemporaneidade.

Colocando sua perspectiva sobre o empoderamento, e trazendo outras reflexões sobre o tema, Berth (2018) enfatizou a necessidade de se amplificar as vozes que vem de dentro de estratos oprimidos para que se possa conhecer a dimensão das mudanças desencadeadas por determinadas ações dentro desses grupos. Assim, ao evidenciar a presença de negras, indígenas, latino-americanas e mulheres não-brancas na sua luta contra o patriarcado, o Feminismo Negro apontou os seus lugares sociais em relação à desigualdade, mostrando como todas estas categorias se intercruzam e precisam ser vistas em conjunto. Por meio de uma orientação antirracista, antissexista, anticapitalista e que inclui, por exemplo, lutas indígenas e quilombolas, a interseccionalidade almeja o rompimento e a reconstrução das bases sociopolíticas para a transformação social.

Berth (2018) trouxe diversas outras autoras do pensamento feminista afro-americano que se debruçaram sobre o assunto, como Patricia Hill Collins, Audre Lorde, Kimberlé Creenshaw, bell hooks, Angela Davis, e brasileiras como Lélia Gonzales e Sueli Carneiro, além de muitas outras vindas de contextos diversos. A contribuição dessas pensadoras foi chamada por Berth de 'ressignificação pelo Feminismo Negro' do empoderamento, evidenciado em estratégias diversas de enfrentamento. De maneira geral, essas vozes elucidaram como as vivências de mulheres negras construíram práticas de empoderamento orgânicas que definiram o processo de empoderamento interseccional enquanto uma "ferramenta essencial de estratégia de luta política" (p.87).

Dentre as estratégias, merece relevo o trabalho interno de desconstrução da imagem da 'mulher negra' criada pela ótica colonizadora, combatendo os estereótipos e os padrões de beleza que hierarquizam raças ou gêneros e definem o que é aceito ou não. Mesmo com as

contribuições da academia, artes, política psicologia e vivências que procuram desmistificar tais padrões, as opressões estruturais alimentam os estereótipos. O empoderamento suscita uma autodefinição e uma autoavaliação para ressignificar a autoimagem, com a valorização de traços e a reafirmação da beleza da mulher negra. Tem-se, por exemplo, a representatividade de imagens e ocupação de espaços, balizando uma falsa ideia de superioridade da branquitude, vista na presença massiva na mídia e na associação preconceituosa de ideais de beleza e caráter.

O empoderamento enquanto instrumento político também diz respeito à possibilidade de participação cidadã das pessoas, na tomada de decisão e na autonomia, se contrapondo à sua apropriação pelo neoliberalismo, modalidade que o reduz a estratégias de luta contra a pobreza, sem questionar a as suas razões estruturais. Não exclui, porém, a importância do fortalecimento da autonomia financeira para o próprio processo em ações como o afroempreendedorismo ou o '*black money*' (dinheiro preto) ou ao apoio às práticas de empreendedorismo e de circulação interna de fundos que favorecem as condições econômicas da população negra. Nesse sentido, também perpassa uma perspectiva que pretende mexer nos privilégios, no lugar de conforto de determinadas categorias historicamente beneficiadas que lutam aguerridamente por mantê-los, já que acreditam que sejam 'seu por direito'. Trata-se de enfrentar uma certa

> bipolaridade social que ao mesmo tempo anseia por igualdade em um sintoma confuso de crise ética, mas não se mostra disposta a olhar para seus acúmulos e questioná-los no sentido de promover um recuo em nome de uma transformação social completa e possível.[160]

Por fim, o empoderamento reconhece o lugar de potência das mulheres negras e do compartilhamento de dores semelhantes. Esse sofrimento não as limitou a serem vítimas históricas da opressão, mas as levou à criação de mecanismos para enfrentá-la. Como exemplos, veja-se a educação conjunta de filhos e a criação de territórios de mercados de trabalho, materializadas nos próprios terreiros religiosos ou quintais ligados à cultura afro-brasileira. Essa potência transformadora se reflete no ambiente escolar enquanto lugar político de conhecimento e de luta antirracista; no amor como prática de liberdade em redes de afetividade; no respeito e reconhecimento mútuo; na "construção intelectual com base no amor e no afeto verdadeiro [...] na rede de soma de subjetividades que constroem um coletivo"[161]. Todavia, as redes de solidariedade necessitam estar atentas para não tolerarem abusos e identificarem os

[160] *Ibidem*, p.53.

[161] *Ibidem*, p.80.

perigos de seduções e possíveis vulnerabilidades em razão da luta, já que o que machuca individualmente pode levar à deturpação e à inversão do empoderamento em um instrumento de dominação.

A conscientização e o empoderamento se apresentam como maneiras de ler, transformar e construir a realidade, tanto na autoidentificação em situações de opressões como na criação de estratégias concretas para lutar contra condições de injustiça, desigualdades, colonialidade, machismo, sexismo, LGBTQIA+ fobia, racismo e outras questões. Vale recordar que as estratégias de empoderamento possuem relação direta com práticas de participação democrática e é importante perceber como esses mecanismos se manifestam em museus de forma a tornar-se uma ferramenta de resistência.

Nesse sentido, o empoderamento vai ao encontro do museu e da Museologia. Tem, assim, ligações germinais com o pensamento freiriano por se constituir em uma ferramenta de emancipação social e de luta política, por mais que a utilização do termo pelo pedagogo tenha encontrado problemas. O desenvolvimento em torno do termo empoderamento delineou aspectos essenciais para pontuar a atuação em práticas participativas, de curadoria, musealização ou quaisquer outras que auxiliem museus a cumprir seus 'mandatos sociais' e atuar sobre 'necessidades não atendidas' presentes em 'acervos de problemas'. Dentre os objetivos do empoderamento na Museologia, é possível situar a 'alfabetização crítica' e os meios de expressão autônomos para promover a representatividade e aumentar a autoestima. Dessa forma, esses recursos proporcionaram instrumentos para o 'desenvolvimento local' e oportunidades econômicas para criar redes de encontro, respeito e afetividade. Além disso, os diversos aspectos ligados ao empoderamento podem servir para refletir criticamente como a participação incide sobre a atuação do museu, o que será abordado no tópico seguinte.

### 2.3. Travessia do Primeiro Limiar: o poder da participação no museu

> *[...] trabalhar nesta perspectiva (do poder da memória) implica afirmar o papel dos museus como agências capazes de servir e de instrumentalizar indivíduos e grupos para o melhor equacionamento de seu acervo de problemas.* (Mário Chagas, 2000, p.14)

A 'Travessia do Primeiro Limiar' significa para a personagem que ela está agora de fato comprometida com a aventura. Começa sua entrada no novo mundo e não há mais

possibilidade de volta (Vogler, 2015). E assim, com as primeiras orientações e tendo em mãos instrumentos como participação e empoderamento, começa a entrar nos mundos que a conduzirão na sua busca de realizar projetos que também utilizarão o cinema como ferramenta. Antes de analisar a prática, necessita realizar uma reflexão essencial para entender como é possível questionar a participação no museu em face do empoderamento, utilizando os seus elementos conceituais e detalhamentos mencionados no tópico anterior.

Vale também mencionar o embasamento teórico e metodológico da museologia brasileira, no qual a Sociomuseologia pontua a relação entre museu e poder. Nesse sentido, tem-se o que colocou Chagas (1999), que museus são permeados por questões de 'memória' e sobretudo de 'poder', pois compreendem "a um só tempo: lugares de memória e de poder. Estes dois conceitos estão permanentemente articulados em toda e qualquer instituição museológica" (p.20).

Segundo ele, a 'memória do poder' (poder político, militar, ligados às glórias da pátria e narrativas vitoriosas) torna os museus lugares que abrigam a memória celebrativa do poder tradicional de tais instituições. Por outro lado, há o 'poder da memória' que pensa o museu enquanto local renovado de fomento à cidadania e ao desenvolvimento social. Isso faz com que os locais utilizem a memória como um instrumento de luta, vistas em experiências de Museologia Social no Brasil, como já ilustrado no trabalho.

O 'poder da memória' coloca a ênfase nas pessoas e, ao permear as relações museológicas dentro de museus, em especial aquelas que fazem uso de participação, podem transformar a instituição em uma plataforma de educação libertadora, de política e de mudança social. Freire, em uma resposta a Shor (1986, p.34), afirmou que a "educação é política" e não-neutra. Em outro momento colocou que é "a forma própria de uma ação do homem sobre o mundo" (Freire, 1979, p.40). Sendo assim, ao mesmo tempo em que o museu é considerado um lugar de poder, pelo seu caráter formativo político, tem o potencial de empoderar sujeitos. Dessa forma, em sintonia com a Sociomuseologia e os 'valores partilhados' que combatem toda e qualquer opressão e com processos de 'alfabetização-crítica' que consideram 'corpos-geradores' no âmbito museal, avalia-se como é possível pensar a participação para que ela não seja 'anestesiada' para indivíduos e 'predadora' por parte dos museus.

### 2.3.1. O poder de questionar o museu

Começa-se por situar o caráter 'predador' que os museus apresentam de modo geral e até mesmo na participação, pontos comentados por Brulon Soares & Maranda (2017) e Singer (2021). Considerando que se trata de instituições geralmente sob a tutela estatal, que possuem centralidade na cultura, gozam de uma boa avaliação do público e possuem uma reputação quase ilibada, alguns questionamentos vem à tona: como os museus podem ser caracterizados e quais potenciais apresentam nas suas mais complexas composições hoje, no que tange à participação e ao empoderamento?

Pelo seu valor simbólico, sua persistência e adaptação ao longo tempo, o museu adquiriu um status de poder, seja ele da memória ou memória do poder, como colocou Chagas (1999). Historicamente, o museu exerce uma autoridade. Seja com a sua difusão em uma lógica colonial em que passou a controlar processos de seleção, preservação, estudo e atribuição de valor à dita 'alta cultura', seja por meio de modelos institucionais mais participativos – como o ecomuseu – ou em outras formas colegiadas em que decisões são compartilhadas.

Percebe-se de forma recorrente um 'poder sobre', caracterizado como uma forma de dominação. Assim, o museu corre o risco controlar as relações que desenvolve com pessoas, influenciando como interagem com suas próprias referências patrimoniais. Em outras palavras, o museu tem o poder de exercer um controle simbólico dos corpos por ser muitas vezes uma estrutura de Estado, mesmo que por vezes não perceba.

Situando-se em um sistema estrutural de opressões e controle, o museu reivindica a autoridade tão consolidada que mantém até hoje e tem o potencial de 'desempoderar previamente'. Ao estabelecer hierarquia de valores com base em sua autoridade científica, esse desempoderamento pode atingir nações inteiras por meio da colonialidade, e sobre classes específicas, como identidades de gênero, raças etc. Nota-se que se manifesta em ações coletivas, ou seja, em sua atuação na sociedade. E ao exercer seu papel tradicional e sem questionamento, ignorando as necessidades reais das pessoas, reforça estereótipos que contribuem para o aumento de desigualdades.

Uma vez que essas dinâmicas ocorrem muitas vezes de maneira naturalizada por causa do sistema estrutural de opressões, a não-neutralidade explícita da instituição se faz necessária para identificar e erradicar a prática do desempoderamento. Nesse sentido, os museus seriam estruturas opressoras ao 'desempoderarem'? Como seria possível que as práticas museológicas

tentassem subverter as ordens opressoras que sustentam a instituição? Seguindo as inquietações de Freire, como seria possível trabalhar para a libertação dos sujeitos no museu, inclusive para que a própria instituição também se liberte?

Voltando para o potencial da participação no museu, coloca-se a questão de como poderia ser um facilitador para o empoderamento individual e coletivo, consciente de que as pessoas necessitam de se empoderar autonomamente. Nesse sentido, referindo-se a aspectos identificados nos diversos artigos da obra editada por Delarge (2018), por intermédio da participação, observa-se a intenção de empoderar as pessoas ao 'dar a possibilidade de se expressar', 'doar aos indivíduos que mais necessitam', 'dar uma identidade a uma comunidade', 'dar a possibilidade de aprofundar conhecimentos', 'dar a possibilidade de enriquecer o corpo de conhecimentos', 'dar a possibilidade de viver entre si', 'dar confiança às pessoas'. Ou, como afirmou o próprio autor em sua conclusão, "dar a palavra a todos, ao trazer de volta à questão da democratização dos museus, a abordagem participativa não deve atingir apenas as pessoas que estão em dificuldade."[162] (Delarge, 2018, p.259, tradução livre). Desse modo, coloca-se como indagação: seria um dos objetivos da participação *dar a voz às pessoas*?

Sem desmerecer todos os esforços empreendidos nas experiências participativas apresentadas na obra citada acima, identificou-se que alguns dos seus objetivos, como a expressão 'dar voz', careçam de reflexões mais aprofundadas sobre o autoritarismo e o paternalismo presentes. Como apontou Marcelo Cunha[163] e discutido sobre empoderamento na tese, o museu não deve, com base em sua reconhecida autoridade, pensar a participação como a prática de 'dar o poder'. Ao considerar que deve 'dar voz' ou prover um conjunto de outras possibilidades por meio de ações participativas que continuam sem questionar a autoridade da instituição, não se considera possível romper com estruturas autoritárias e paternalistas e práticas que perpetuam a opressão.

É necessário pôr em xeque como museus tradicionais ou quaisquer outros com seus 'complexos conceitos estruturantes' – principalmente em projetos participativos na busca de não se tornarem irrelevantes – estão conseguindo se distanciar de uma atitude autoritária de insistir em 'dar o poder', 'dar a voz', 'empoderar algo ou alguém' como verbo transitivo direto.

---

[162] " Donner la parole à tous, ce qui renvoie à la question de la démocratisation des musées. La démarche participative ne doit pas toucher seulement les gens qui sont en difficulté." (Delarge, 2018, p.259).

[163] Comunicação proferida em sala de aula no âmbito do Doutoramento em Museologia, no seminário *Museologia e questões sociais contemporâneas* no ano de 2015.

Os museus, assim como outras estruturas com funções similares e que dispõem de toda capacidade e representatividade, poderiam agir como 'facilitadoras', de maneira a assumirem o compromisso de criar plataformas para 'amplificar vozes' e incluir 'corpos geradores' representativos nas decisões em todas as instâncias. Outra possibilidade seria a de criar lugares seguros para todos os indivíduos e fóruns abertos com diálogo, tanto para a 'leitura da palavra' quanto para a 'leitura de mundo'. Dessa forma, o museu poderia fornecer recursos para que as pessoas ou grupos usem suas agências para terem autonomia em suas próprias vidas, dentro e fora do museu. Considera-se aqui que a participação museal tem a função de oferecer plataformas que viabilizem o empoderar-se, como verbo intransitivo, por parte dos próprios sujeitos.

Como abordado pela Sociomuseologia, museus têm o potencial de ser espaços de real 'alfabetização crítica'. Nesse sentido, podem facilitar o 'poder para' ler o mundo em indivíduos e grupos. Promover um 'empoderamento cognitivo', capaz de facilitar a compreensão da realidade com 'consciência crítica', sem ser mágica, ingênua ou fanática, mas com base em uma posição epistemológica numa perspectiva de educação política. Projetos verdadeiramente participativos e democráticos também necessitam se libertar das 'amarras da coleção', mas, caso façam uso dos objetos colecionáveis, que abordem os 'acervos de problemas' de maneira não-neutra para identificar as 'necessidades não atendidas', as opressões diversas e as interseccionalidades, para perceber seu possível próprio caráter opressor.

### 2.3.2. Museu e seus agentes de facilitação

O desenvolvimento do museu leva a um processo de adaptação à sua função social sobretudo nos séculos XX e XXI, em especial com o movimento da Nova Museologia. Trata-se de questionar o museu e a maneira como agentes têm realizado processos que ocorrem de forma intelectualizada e autoritária há muitos anos, uma vez que possuem intencionalidades e são espaços relacionados ao poder (Chagas, 2000). Dessa forma, trazendo a ênfase do museu para o presente, Chagas propôs que a necessidade de "trabalhar nesta perspectiva (do poder da memória) implica afirmar o papel dos museus como agências capazes de servir e de instrumentalizar indivíduos e grupos para o melhor equacionamento de seu acervo de problemas" (p.14).

Isso se reflete também no trabalho prático e no papel de profissionais que atuam em

museus como na museologia, com ênfase na função da comunicação, que aqui engloba um importante aspecto educacional e estaria relacionada aos papéis e responsabilidades de profissionais de museus. Rússio (1987/2010) elucidou, por exemplo, a relevância da participação, não somente de cientistas e técnicos, mas das 'gentes do povo' dentro de museus, onde a biografia e a história se desenvolvem conjuntamente. Em outro texto, a autora (1990/2010) também enfatizou que preservar o patrimônio é 'um ato e um fato político' e que indivíduos ligados à museologia, chamados por ela de 'trabalhadores sociais', devem assumir esta dimensão. Ela também comentou que essas pessoas devem se questionar como abarcar toda a multiplicidade e diversidade do patrimônio cultural e não valorizar somente o que vem da elite ou de segmentos específicos de uma sociedade. É necessário observar aspectos econômicos e de preservação ambiental, diferenciando também o que é valor da produção humana e valor de consumo. A partir desse entendimento, profissionais da museologia podem exercer um importante papel na mediação e incentivo à participação das pessoas no processo de musealização via técnicas de museografia e de animação museal. O gesto favorece o autoconhecimento, o desenvolvimento de relações de confiança, bem como o conhecimento do contexto.

A partilha da autoridade, a contribuição, a colaboração e a co-construção com as pessoas em todas as funções museais constitui uma forma de facilitar o empoderamento. O 'poder com' viabiliza a transparência dentro do museu, como bem pontuado por Mensch *et al.* (2011). Como visto nos exemplos, as dinâmicas podem se beneficiar com a troca de conhecimentos, seja em comunidades de prática, junto a indivíduos amadores, em formação ou que tragam experiências baseadas em vivências, sem desmerecer o conhecimento epistemológico especializado de curadorias ou pesquisas básicas internas. Nessa lógica, é possível reconhecer e amplificar outras epistemologias não hegemônicas sem as silenciar como forças opressoras têm feito dentro de instituições como os museus e universidades. Além disso, fora do museu e da monocultura epistemológica, é possível ver novas estratégias para a instituição atuar na produção do conhecimento, em sua divulgação e na sua extensão para a comunidades. Um exemplo do empoderamento como ferramenta foi visto na epistemologia negra, que se manteve viva, permeou ações, permitiu a compreensão e sofisticação do empoderamento e segue como inspiração.

Diante do exposto, os museus precisam promover práticas de seleção, preservação e interpretação, de curadorias colaborativas e processos de musealizações reflexivos que não

abordem somente objetos tradicionais, mas também seus equivalentes no 'acervo de problemas' (Chagas, 2000) contemporâneos, que estimulam a reflexão e que podem colaborar para que a instituição reveja suas próprias práticas. Assim, a necessidade do 'trabalho social' dotado de uma ética própria, como pontuou Rússio (1990/2010), deve permitir uma mudança de mentalidade. A direção ao empoderamento pressupõe assumir essa 'invenção bizarra do Terceiro mundo' de uma 'pedagogia museológica' voltada ao diálogo, de estímulo à criatividade, em que o indivíduo facilitador tenha a visão do horizonte e de onde se quer chegar, sem exercer amarras e controles autoritários, porém com rigor para atingir os fins estabelecidos em conjunto. Outro ponto importante é fazer com que as atividades não sirvam apenas para o que o museu se valha da chancela da participação para ser validado pela sociedade.

### 2.3.3. Lugares de poder compartilhado e realizações políticas e econômicas

A instituição museal pode prolongar ainda mais suas atividades, podendo se transformar em lugares de encontros seguros, mais do que lugares que reforçam sua autoridade. Ao criar mais possibilidades de 'poder com', ou seja, de empoderamento coletivo, comunitário ou organizacional, o museu permite que indivíduos e coletividades, atinjam realizações políticas e econômicas. Nesse sentido, reafirmando a possibilidade de se trabalhar com comunidades territoriais, visitantes e em grupos mais amplos, que se interessam por temas em comum, pode-se amplificar sua capacidade de mobilização em que sujeitos em conjunto, empoderam-se.

Enfatiza-se novamente a necessidade do constante empoderamento cognitivo com uma visão crítica sobre determinados problemas, para que se dê um impulso à mobilização em torno de objetivos comuns. Dessa forma, considera-se possível em âmbito museal que se promova o encorajamento e a capacitação de indivíduos e grupos para que aconteçam suas interlocuções com o Estado na busca por direitos e cidadania, com a possibilidade de influenciar legislações e outras estruturas que impactam na vida social. Trata-se de trabalhar na perspectiva do empoderamento coletivo, apesar de se basear em interações pontuais, em pequenos grupos cujos impactos são mais bem percebidos em indivíduos. É na libertação coletiva que se chega à libertação social.

O museu ainda pode fomentar o estabelecimento de redes de afetividade, de amor e de respeito com a participação. Enfatiza-se a necessidade da vigilância para que não haja sua

instrumentalização e para que instituições não se aproveitem da vulnerabilidade das pessoas em atividades participativas predatórias. Por fim, como visto, sujeitos empoderados geram comunidades e sociedades empoderadas. E o museu pode se tornar cada vez mais relevante e central na vida das comunidades, ao fornecer as condições apropriadas para que pessoas desenvolvam sua cidadania e construam a sociedade 'com suas próprias mãos'.

Ao criar plataformas e fornecer recursos, o museu contribui para o empoderamento econômico. Simon (2010) propôs que o museu participativo não deve servir para incitar um consumo passivo, mas um engajamento ativo. Há no museu atividades que podem suscitar o 'consumo' de produtos culturais. Ao mencionar o consumo no museu, ainda que ações comprometidas com orientações museológicas que se distanciam de uma perspectiva de mercantilização da cultura, a própria utilização do termo gera questionamentos sobre sua conexão com o neoliberalismo. Assim, ao pensar estratégias de entretenimento para impulsionar a ação museal voltadas à participação e interatividade, a própria ideia de consumir pode ser questionada dentro do museu.

Pensar o museu por esse prisma pode e deve gerar controvérsias. A instituição precisa questionar as bases opressoras do capitalismo, ainda que o consumo permeie a existência social contemporânea, dada a necessidade de trocas monetárias de produtos e serviços diversos. Considera-se que o museu pode, todavia, atuar de maneira ativa para a resolução de problemas relacionados ao empoderamento econômico como instrumento de desenvolvimento local.

Um exemplo seria reconhecer estratégias de autonomia financeira já realizadas em comunidades e fomentá-las, ajudando em sua regularização ou as ampliando. A instituição também pode viabilizar e apoiar negócios para a circulação interna de recursos, como o exemplo do empreendedorismo negro e do *black money*; pode impulsionar oportunidades alternativas para pessoas em situação de extrema vulnerabilidade, sempre chamando atenção para a perspectiva crítica e pode usar seus recursos e auxiliar na criação e desenvolvimento de formações voltadas para a aquisição de meios de subsistência individual e coletiva. Chama-se a atenção para o exemplo 'Museu Integrador', desenvolvido no Museu do Trajo de São Brás de Alportel, pesquisado por Querol (2017), comentado no capítulo.

### 2.3.4. O poder de participar, criar, expressar, representar

O empoderamento aplicado à participação no museu pode também pautar seu uso

como meio de comunicação autônomo e a museologia como forma de expressão. Moutinho (1994) identificou uma nova linguagem dos museus que, além das funções tradicionais de coleta, preservação e exibição, servem de "meios de comunicação, abertos às preocupações do mundo contemporâneo […]. Devemos reconhecer que a museografia e as técnicas de exposição em geral constituem cada vez mais um meio de comunicação autónomo em relação ao museu" (pp.7-8). Logo, reitera-se a criatividade no uso dos objetos e referências patrimoniais em uma perspectiva museográfica, ou seja, no seu uso comunicacional, em que "toda a percepção é também pensamento, todo o raciocínio é também intuição, toda a observação é também invenção" (p.24).

Nessa nova maneira de encarar o objeto, altera-se a noção de patrimônio, de objeto museológico e o lugar e a função dos indivíduos e grupos com os quais interagem, como criadores, profissionais e público. Os objetos passam a desempenhar a função de incrementar as dinâmicas socioculturais, podendo também adquirir a função de veículos de desenvolvimento. E isso se dá principalmente sob a forma da exposição, já que os objetos são exibidos pelo seu valor consensual e atribuído. Tomando, por exemplo, objetos de arte, há a possibilidade de se utilizar objetos herdados, mas também recriados, para serem usados de forma criativa e, assim, se 'libertar das amarras das coleções':

> Ao chegarmos a este ponto podemos conceber um museu que dotado de processos, participativos ou não, e de saberes específicos, exponha ideias para consumo privado ou público através de formas significativas que apelam ao saber à emoção e aos sentidos e à memória de quem com elas é confrontado. Um museu onde o discurso se liberta das amarras das colecções [...]." (Moutinho, 1994, pp.19-20)

A participação expande e questiona, portanto, a função comunicativa no museu. A Sociomuseologia ratifica que, ao expor, deve-se não somente informar, ilustrar, contemplar, mas também trabalhar a ignorância, desorientar, escandalizar, em uma perspectiva apta a lidar com questões contemporâneas. Nesse mesmo sentido, Cunha (2010, p.112) complementou: "A exposição não deve ser entendida como o fim do museu, mas como um veículo de extroversão do conhecimento, uma ferramenta para que se estabeleça uma interação permanente com o público, ou melhor dizendo, com os públicos do museu."

A exposição é uma das principais ferramentas para a comunicação do museu. E empregada com criatividade em projetos de colaboração e cocriação pode abrir uma possível gama de outras atividades participativas. Espera-se, com isso, fomentar as potencialidades de criação, mas também de cooperação, mobilização e representatividade das pessoas. Pode-se,

assim, transformar o poder simbólico e de autoridade sobre a arte e cultura que os museus têm em um lugar onde os corpos-geradores se vejam, se valorizem e aumentem sua autoestima como partes relevantes da realidade, mas também identifiquem aspectos ligados a um 'acervo de problemas' (Chagas, 2000) e opressões a serem enfrentadas. O objetivo seria promover o engajamento político e, por que não, o empoderamento econômico ao se estimular uma economia criativa, com novos tipos de postos de trabalho, novos produtos culturais e outras formas de favorecer a vida dentro do museu.

Desse modo, o museu tem o potencial de atuar como facilitador ao criar plataformas participativas que favoreçam os indivíduos de maneira geral a se expressarem e, por conseguinte, se verem no museu. Se tornam os 'corpos-geradores' que ao mesmo tempo suscitam a realidade e nela atuam tornando-se sujeitos empoderados. Nessa direção, nota-se diversas faces do empoderamento: cognitivo, político, econômico e principalmente psicológico, uma vez que envolve questões ligadas à representatividade e à autoestima.

A presença no museu, em um tipo de participação que suscita o empoderamento, pode favorecer a noção de pertença ao mundo, o que geraria atitudes transformadoras. "O mundo é espetáculo, mas sobretudo convocação. E, como a consciência se constitui necessariamente como consciência do mundo, ela é, pois, simultânea e implicadamente, apresentação e elaboração do mundo" (Freire, 1970, p.8). Entende-se o poder do museu como um meio onde as pessoas descubram, conheçam, se confrontem e maneira crítica e se comprometam com a realidade, sobretudo na sua capacidade de agir enquanto sujeitos históricos. Ao se tornarem protagonistas de suas próprias trajetórias com o poder de conhecer-se, aprender e mudar o que for necessário, as pessoas podem colaborar para uma transformação social global.

Face aos diversos 'temas' – objetos museais expandidos – que se colocam e se renovam permanentemente, torna-se essencial identificar mitos e desmistificá-los, cooperando para a subversão de sistemas opressores como o patriarcado, o racismo e a 'malvadez neoliberal', como colocada por Freire (1996/2011). A educação libertadora, que pode e deve ser praticada no museu, exige humildade e luta política contra ofensas e ofensores. "A capacidade de aprender, não apenas para nos adaptar mas sobretudo para transformar a realidade, para nela intervir, recriando-a."[164]

O museu não pode mais fugir da responsabilidade de questionar seu próprio caráter

[164] *Ibidem*, p.67.

predador herdeiro de sua tradição europeia, contexto no qual se insere a pesquisadora. Dessa forma, conclui-se que, a participação pode tornar-se 'sofisticada' pelo empoderamento no museu, de modo que não se apresente como uma forma predatória para reforçar ainda mais sua autoridade perante a sociedade, e para que não tenha apenas formas interativas ilusórias para as pessoas se sentirem anestesiadas diante das opressões que enfrentam.

Essa nova visão museológica pode se efetivar com ações que sensibilizem a atuação de profissionais na direção do trabalho social, como indivíduos da mediação, artistas, especialistas de curadoria e conservação, de modo a facilitarem as atividades. Daí ratifica-se a relevância das estratégias de empoderamento cognitivo com visão crítica e leitura de mundo que questionem o próprio museu como opressor, mas também todas as formas de opressão. Outro mecanismo da Sociomuseologia seria estabelecer espaços de empoderamento organizacional e político e criar possibilidades de luta por direitos individuais e mobilização coletiva fomentando ações de empoderamento financeiro e visando o empoderamento psicológico relacionado à representatividade e autoestima. Assim, o museu pode contribuir para que sujeitos, deixem de ser *espectadores* do mundo, como colocaram Poueyto & Drilleau em seu artigo na obra editada por Delarge (2018, p.180), e se tornem progressivamente *atores* e *autores* de suas próprias histórias e realidades.

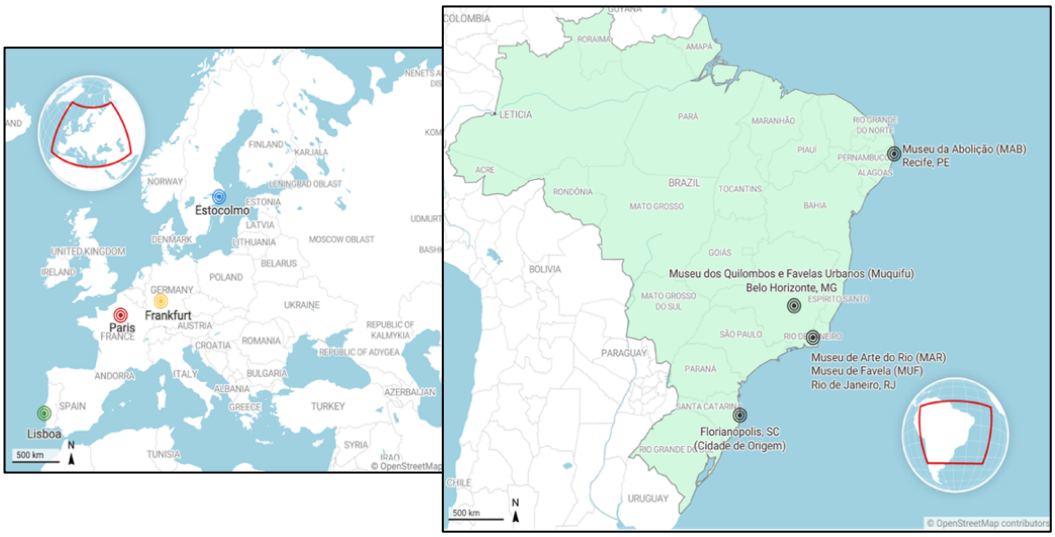
Nesse capítulo foi apresentado o 'Encontro com a Mentoria' e se buscou um 'Equipamento Especial' para a continuidade da jornada. A Escola de Pensamento da Sociomuseologia entrou em cena, responsável por cooperar no delineamento da trajetória e desenvolvimentos. A Escola, derivada dos desdobramentos do movimento da Nova Museologia em Portugal teve relevantes intercâmbios com o Brasil com ganhos mútuos. Ela se consolidou em uma abordagem multidisciplinar orientada para o desenvolvimento e para a justiça social e segue em constante evolução ao pensar a museologia de forma engajada e com valores partilhados em uma atuação não-neutra. Esses aspectos delineiam as suas atividades acadêmicas e seus reflexos na prática museal. No decorrer do capítulo também foram identificadas ferramentas que proporcionam estratégias de atuação por parte da instituição e que respondam a determinadas demandas sociais, como a participação e o empoderamento no museu enquanto teorias, práticas e metodologias.

Essa primeira travessia buscou fazer a triangulação entre museu, participação e empoderamento, conhecendo muitas possibilidades de ação. Encontrou-se as pistas que pretenderam definir as bases da atuação prática e onde se situarão as análises para as hipóteses

propostas. A pesquisadora se encontra agora submersa em uma infinidade de referências e inspirações que a prepararam para entrar de vez em um novo mundo onde irá encontrar mais alianças e mais desafios, agora em sua própria realidade. A seguir, o processo adentra no objeto empírico da investigação, o estudo de caso no Museu Histórico de Frankfurt, um museu que busca relevância social.

A jornada da pesquisadora visitou algumas cidades europeias como sua então residência em Paris, o Departamento de Museologia da Universidade Lusófona em Lisboa e o Museu a Céu-aberto Skansen em Estocolmo. As experiências anteriores a levam agora para Frankfurt e para o Brasil, onde poderia conhecer processos museais relevantes para a investigação. O Museu de Arte do Rio (MAR) e o Museu de Favela (MUF) na cidade do Rio de Janeiro, o Museu da Abolição (MAB) em Recife no estado de Pernambuco e o Muquifu (Museu de Quilombos e Favelas Urbanos) em Belo Horizonte forneceriam pistas essenciais para a continuação do percurso, principalmente sobre o questionamento do museu pela museologia no Brasil.

Figura 3 - Localização de pontos que marcaram a jornada da pesquisadora já mencionados, e outros que serão apresentados a seguir, incluindo cidades europeias (à esquerda) e brasileiras (à direita).




Fonte: Confecção própria no site datawrapper.de, 2023.

# CAPÍTULO III: UM MUSEU EM BUSCA DE RELEVÂNCIA SOCIAL

*Você acha que já é museu, já?*
(Padre Mauro Luiz da Silva, 2016)

A indagação trazida na epígrafe deste capítulo, que de certa forma endossou toda a reflexão da jornada doutoral, foi colocada por Padre Mauro[165] um pouco antes de iniciar uma visita guiada pelo Muquifu (Museu dos Quilombos e Favelas Urbanos), realizada em 2016. Quando ele apresentou a lojinha do museu, pequena área destinada à venda de objetos artesanais e outros produtos, perguntou em tom de brincadeira se o Muquifu, aos olhos da dupla de visitantes, já poderia ser considerado um 'verdadeiro' museu. Em seguida, continuou: "Na minha cabeça tinha uns critérios, eu achava que tinha que ter lanchonete, todo museu tem que ter loja, tem que ter isso, tem que ter aquilo."

Ao transpor para o contexto brasileiro a compreensão de uma instituição eminentemente europeia, sustentada em séculos de história e com uma concepção tradicional e elitista, percebe-se a existência de tais critérios sobre o que deveria constituir um museu. Alguns pontos considerados importantes para um museu seriam: se há coleção; se esta tem que ser antiga, valiosa, considerada como tal pela sua própria autoridade; se possui loja, café, lanchonete; se tem prédio, vitrines, legendas, audioguias e se apresenta o nome de museu, ecomuseu, museu de comunidade, centro cultural, museu de sociedade ou nenhum destes. A lista de perguntas é extensa e pode se tornar infinita, o que limita a concepção da instituição. E como visto até aqui, o museu pode ser tudo isto e muito mais.

O comentário de Padre Mauro, mesmo que em tom de brincadeira e ironia, pode revelar como o próprio Muquifu reflete sobre tais questões. A instituição belo-horizontina demonstra ter a noção de que o museu vai muito além dessa visão tradicional e elitista que se difundiu e continua a legitimar a imagem museal. O Muquifu já se mostrara contundente em discutir essas questões, pois, ao apropriar-se de obras e artistas de museus europeus tradicionais

[165] Mauro Luiz da Silva, referido aqui como Padre Mauro, é diretor e curador do Muquifu, além de ter sido até o ano de 2016, pároco do Aglomerado Santa Lúcia, atuando na igreja das Santas Pretas, à qual é anexo o Muquifu. A partir de 2017, mesmo passando a atuar como pároco do Bairro Vista Alegre, continua seu trabalho junto ao Muquifu. Doutor em Ciências Sociais pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (2021), Mestre também pela PUC-Minas (2018) Pós-graduado em Psicopedagogia: Ênfase em Educação Especial (2016). Graduado em *Storia e Tutela dei Beni Culturali* (História e tutela de bens culturais), pela Università degli Studi di Padova (2012); graduado em Teologia pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (1993) e em Filosofia pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (1990).

aclamados e para seu próprio uso, propôs um ato de decolonizar o fazer museal.

Como exemplo, a obra Mona Lisa ou *La Gioconda*, ('A risonha') de Leonardo da Vinci (1452-1519), presente no Louvre – provavelmente o museu e o quadro mais conhecidos do planeta – é reimaginada no Muquifu em um cartaz que toma o retrato original da personagem e o reproduz tendo como plano de fundo não mais a paisagem europeia, mas sim a comunidade em que se encontra o museu. Outro exemplo é o pôster que faz referência à pintura a óleo *Meisje met de parel* ('Moça com o Brinco de Pérola'). O museu belorizontino faz uma releitura na qual uma habitante da região reproduz a famosa pose e olhar da personagem retratada no trabalho do holandês Johannes Vermeer (1632-1675). Há também um dos cartazes de promoção do Muquifu na Semana Nacional dos Museus, por exemplo, que faz referência à tela do pintor surrealista belga René Magritte (1898-1967) *La trahison des images* ('A traição das imagens'). A obra, que apresenta uma figura realista de um cachimbo e abaixo a inscrição '*Ceci n'est pas une pipe'* ('Isto não é um cachimbo'), tem a imagem substituída por uma das peças da coleção do museu – *O burrinho* – com a inscrição 'Isso não é um burrinho'. Ao indagar o próprio objeto da coleção sobre o seu significado, percebe-se o esforço do museu em realizar a adaptação ao questionar, 'deglutir' e subverter a noção de museu tradicional, ao construir e 'regurgitar' à sua própria maneira, uma estrutura que promova o contato das pessoas com sua realidade para que possam transformá-la.

Imagem 3 - Materiais de comunicação do Muquifu utilizando de referências da arte tradicional europeia.

Fonte: Arquivo pessoal, fotos de autoria própria, 2016.

E esse 'jeito brasileiro' de fazer museu que, deglute o museu tradicional e regurgita 'invenções museais' (Brayner, 2020), se coloca como um símbolo de inspiração da 'desobediência epistêmica'. Esse ato insurgente faz da Museologia Social brasileira uma maneira de resistir às mazelas da opressão do capitalismo, do patriarcado e do colonialismo,

contra os diversos 'colecionadores' que 'enriquecem' o 'acervo de problemas' (Chagas, 2000) sobre o qual o museu deve atuar de acordo com a concepção da Escola de Pensamento da Sociomuseologia. Nesse sentido, o Museu Histórico de Frankfurt vai em busca dessas referências e se apresenta como um museu que igualmente pretende se questionar e, para isso, coloca em xeque a própria noção europeia de museu em seus constantes esforços na busca se tornar relevante socialmente.

Este capítulo tem por objetivo apresentar o museu alemão, situar os aspectos de sua história, mostrar um pouco do contexto da cidade e a maneira como se inicia o trabalho na instituição. Pretende-se comentar ainda alguns dos seus métodos, atividades experiências e profissionais nos bastidores de sua orientação participativa. A seguir, uma visita de estudos ao Brasil trouxe algumas experiências de museus mais tradicionais e outras mais inovadoras, bem como ações que dialogam com o HMF, seja por semelhanças ou contrastes. Todas elas serviram para inspirar os trabalhos práticos de maior envergadura que estavam na iminência de se iniciar e que serão apresentados nos capítulos IV e V seguintes.

### 3.1. Provas, Aliados e Inimigos: a chegada no Museu Histórico de Frankfurt

> *É essencial para projetos participativos, e a cada projeto que faço, acho que fica mais evidente, que se trata sobretudo de construir andaimes.* (Angela Jannelli, 2020, tradução livre)

A trajetória de pesquisa museológica que almeja sair do 'Mundo Comum' (noção elitizada tradicional de museu) segue para responder ao 'Chamado à Aventura'. No 'Encontro com a Mentoria', a pesquisadora recebeu 'Equipamentos' essenciais ligados à Escola de Pensamento da Sociomuseologia que serviram para fazer a 'Travessia do Primeiro Limiar' com noções de empoderamento e participação na instituição museal. Assim, no esquema proposto por Vogler (2015), a protagonista começa a etapa de 'Provas, Aliados e Inimigos' em que realiza seus primeiros treinamentos práticos e acumula ainda mais informações, encontra pessoas que a ajudam, forma equipes, conhece o terreno e também encontra alguns empecilhos, tudo isso de modo a prepará-la para enfrentar a máxima aventura que está por vir.

A pesquisadora inicia seu trabalho no Museu Histórico de Frankfurt e se depara com novos elementos para compreender o museu e aprender tarefas específicas dentro das instituições, com destaque para projetos participativos que estarão em sua futura experiência

prática. Trata-se dos momentos em que ela desenvolve um corpo de habilidades, estabelece contatos essenciais, conhece a cidade e se insere por completo no cotidiano da instituição, aprendendo sobre o seu fazer museal, em especial seu aspecto participativo.

Como já apresentado, ao olhar o passado do museu, houve uma sucessão de metamorfoses e adição de camadas, chegando aos séculos XX e XXI com uma relevante função social. O campo museal passou por uma revolução nas décadas de 1960 e 1970. Diversos países avançaram na realização de experiências dentro dos museus, especialmente na abordagem das demandas sociais que poderiam ser trabalhadas. Em relação à Alemanha, o *Historisches Museum Frankfurt* (HMF), ou Museu Histórico de Frankfurt, foi uma das instituições que acompanhou o movimento. Continuou, contudo, a equilibrar sua característica de um museu histórico tradicional e buscar se reinventar sem constituir um novo tipo de museu ou recorrer a denominações como ecomuseu ou museu de vizinhança. O HMF aproveitou a oportunidade de se reconstruir para conceber para si um novo projeto de museu. Na década de 1970, questionou a própria identidade do museu europeu e tentou adicionar-lhe um forte caráter educativo voltado para a presença da população, em contraposição a um modelo clássico com ênfase na contemplação (Hoffman, 1992).

Para conhecer um pouco mais do Museu Histórico de Frankfurt[166], sua fundação se deu com a atuação fundamental de um conjunto de habitantes, por iniciativa da burguesia da cidade.[167] Em 1866, com a perda do *status* de Cidade Imperial Independente[168], viu-se emergir o impulso de criação do museu entre os anos de 1861 e 1879. Os indivíduos intensificaram seu interesse pela História local, tendo criado o museu sob a base de uma coleção, fruto da doação de peças de uma elite abastada que fundou uma associação. Abrigou-se inicialmente na

[166] A história do Museu Histórico de Frankfurt (fundação, formação de sua coleção, principais atores e fases de sua evolução) não constitui o cerne da pesquisa. Porém, alguns aspectos pontuais relacionados ao objeto de estudo serão apresentados com mais destaque em sua feição contemporânea, analisados com mais ênfase nos capítulos IV e V.

[167] A história política e social da Alemanha e, mais especificamente da cidade de Frankfurt, por questões de brevidade não será aprofundada, uma vez que não faz parte do escopo do trabalho. Outro motivo são as barreiras linguísticas, dado o conhecimento insuficiente de língua alemã. Dessa forma, serão realizadas breves pinceladas contextuais ao longo do trabalho, as quais traçam imagens que certas vezes são necessárias para ilustrar e compreender, na medida do necessário, alguns aspectos da tese e do percurso doutoral.

[168] Com as Guerras Napoleônicas (1803-1815), a ocupação francesa no local fundou o Grande Ducado de Frankfurt, dissolvido no congresso de Viena nos anos de 1814-1815, quando Frankfurt passou a ser um Estado totalmente soberano e com um governo republicano fazendo parte da Confederação Alemã enquanto cidade livre. No ano de 1866, após a Guerra Austro-prussiana, com a sua anexação ao império vencedor, Frankfurt perdeu o *status* de cidade independente e passou a fazer parte da província prussiana Hesse-Nassau.

biblioteca do município, tendo constituído depois um "'gabinete de curiosidades' da velha Frankfurt imperial"[169] (Gerchow, 2013, p.187, tradução livre), que contou com desenhos, pinturas, impressos, fotos, têxteis, esculturas, cerâmicas, mobiliário, armaduras, moedas, brinquedos, instrumentos musicais, industriais, científicos e itens históricos. Os mais antigos itens doados datavam do século XV e estabeleceram "um lugar romântico de comemoração onde eles se cultivavam e preservavam as tradições da velha Frankfurt […] conservando os antigos valores e identidades e protegendo-os da perda"[170] (Jannelli & Thiel, 2014, p.65, tradução livre). Dessa forma, por meio da iniciativa cidadã, o museu foi fundado oficialmente em 1878 e funcionou como um tipo de museu universal da cidade. Contribuiu para preservar sua memória, mas também fomentar sua autoafirmação. Vale ressaltar que se trata do mais antigo museu municipal de Frankfurt, ou seja, ligado à administração da cidade, tendo recebido aportes de poderes públicos para sua fundação e que o mantém até hoje sob sua tutela.[171]

A história do museu foi marcada por agitações e mudanças, tendo sido passado ao longo de sua trajetória por diferentes 'partes interessadas' que influenciaram seus rumos. Uma dessas ocorreu nos anos 1970, quando o museu abraçou por completo a função educacional e direcionou-a para todas as camadas da sociedade, causando inclusive controvérsias (Jannelli & Thiel, 2014). De acordo com o relato e posição de Detlef Hoffmann[172], curador que trabalhava no museu e que participou da elaboração do novo projeto, após o término da Segunda Guerra Mundial, os prédios anteriores do museu se encontravam destruídos. As portas de um novo edifício se abriram em 1972, sendo que a última sala ao público em 1977. Naquele momento, o museu aproveitou para experimentar, apresentando de uma maneira inovadora "os objetos eles mesmos e suas explicações dadas sobre os mesmos formando uma só unidade"[173]

[169] "[…] 'chamber of curiosities" of the old imperial city of Frankfurt" (Gerchow, 2013, p.187).

[170] "[…] a romantic place of commemoration where they cultivated and preserved the traditions of Old Frankfurt […] securing the old values and identities and protecting them from loss" (Jannelli & Thiel, 2014, p.65).

[171] Atualmente, dos 39 museus e espaços expositivos da cidade, dezesseis são de responsabilidade do município.

[172] Nascido em Hamburgo na Alemanha em 1940, estudou História da Arte e Filosofia em na própria cidade e em Freiburg, Frankfurt, Munique e Berlim e obteve seu doutorado em 1968. Foi curador do Museu Histórico de Frankfurt de 1970 a 1980 e professor de História da arte e do design na Escola Superior de Hamburgo. Em 1981, aceitou uma chamada para a Universidade de Oldenburg, onde dedicou-se por mais de 25 anos a questões museológicas em pesquisa e ensino, tendo sido sob sua iniciativa o estabelecimento de um mestrado em 'Museu e Exposição'. Além da museologia, também abordou questões relacionadas aos campos de concentração, sendo reconhecido por sua contribuição fundamental para uma história da arte com viés político.

[173] "Les objets eux-mêmes et les explications données sur ceux-ci dorment une seule unité" (Hoffman, 1992, p.396).

(Hoffman, 1992, p.396, tradução livre).

Imagem 4 - Prédios do HMF em dois ângulos e tempos diferentes. À esquerda, antigo prédio brutalista construído após a Segunda Guerra Mundial finalizado em 1972, que seria demolido em para dar lugar ao novo edifício. À direita uma vista dos prédios históricos às margens do Rio Meno que foram renovados e entregues em 2012.

Fonte: Foto à esquerda, Museu Histórico de Frankfurt, licença CC BY-SA 4.0. Foto: Horst Ziegenfusz. À direita, arquivo pessoal, foto de autoria própria, 2017.

Hoffman mencionou o contexto em que se encontrava a Alemanha em fins dos anos 1960[174], o que influenciou a nova concepção do museu. Observava-se, segundo ele, uma ameaça de 'catástrofe cultural', já que a educação estaria centrada majoritariamente na qualificação da mão-de-obra para o trabalho. Isso se contrapunha a um determinado conjunto de indivíduos que via na educação uma ferramenta para a emancipação da classe operária e que reclamava da eficácia no sistema de educação e sua democratização. Dessa maneira, diversos grupos, de operários a aposentados, por exemplo, participaram no projeto que concebeu o novo museu. Buscou-se suprir a necessidade de não apenas apresentar objetos cuidadosamente classificados e organizados, mas também proporcionar a visitantes uma noção das suas

[174] Imagina-se se tratar do chamado de Maio de 1968, cujas repercussões alcançaram o resto da Europa e outras partes do mundo, e que se considera ter influenciado o movimento da Nova Museologia devido a sua eclosão na França, berço do ecomuseu. Constituiu-se em um movimento que surgiu em meio a estudantes, em um clima mundial revolucionário dos anos 1960, onde viu-se surgir um pensamento 'espontâneo' de que "de fato, ciência e técnica estavam a serviço da dominação, ou faziam parte de um mecanismo de alienação do homem". Em um contexto de crise social, econômica e universitária, em várias partes do mundo, estudantes se articularam com a classe operária e promoveram manifestações e greves, principalmente em torno de objetivos políticos como democratização, a defesa das liberdades individuais ou coletivas, a denúncia contra as guerras vigentes. Provocou sensíveis impactos na França, mas que extrapolou suas fronteiras, influenciando as diversas dinâmicas das décadas seguintes. Na França propiciou uma leva de direitos trabalhistas e reformas universitárias, mas que repercutiu em uma revolução cultural e intelectual e outras transformações políticas e sociais. Foi "um momento significativo nas crises do pensamento ocidental das últimas décadas do século XX" e "o prelúdio de transformações profundas no mundo das ciências sociais e da filosofia." Para uma perspectiva mais detalhada: Thiollent, M. (1998). Maio de 1968 em Paris: Testemunho de um estudante. *Tempo Social*, *10*(2), 63–100.

conexões históricas e sociais.

"As questões sócio-históricas trazidas pela academia da época se tornaram as novas diretrizes para o trabalho relacionado ao conteúdo realizado pelo pessoal do museu"[175] (Gerchow, 2013, p.187, tradução livre). Corroborando uma abertura à interdisciplinaridade como metodologia, a equipe do então diretor Hans Stubenvoll tentou algo de diferente ao acolher uma definição do museu com foco na educação. Houve a clara intenção de abordar os contextos sociais, chamando a atenção aos "conflitos sociais que marcaram direta ou indiretamente o surgimento dos objetos"[176] (Hoffman, 1992, p.399, tradução livre). Desse modo, os objetos seriam abordados desde sua coleção até sua exibição trazendo elementos relativos a seus contextos sociais, evocando, assim, os embates a que estivessem submetidos, por exemplo, a questão das lutas de classes.

Para isso, considerando a diferença entre museus de arte e outros museus mais 'científicos', Hoffman (1992) detalhou algumas das estratégias empregadas no processo. Primeiro chamou atenção para a inevitabilidade de objetos de museu estarem sujeitos a uma apreciação estética. Dessa forma, o projeto repensou fórmulas estéticas há muito tempo empregadas na arte e, por sua vez, sua utilização em um museu histórico. Como exemplo, o museu elucidou de qual maneira o uso de estetização por meio de *mise-en-scène*[177] ou teatralizações poderia fornecer um contexto compreensível pelo efeito teatral. O resultado seria auxiliar no acesso e interpretação de museus e exposições por todos os tipos de públicos, sobretudo aqueles não familiarizados com aspectos científicos ou mesmo com nível de educação formal ou alfabetização considerados insuficientes para compreender estilos tradicionais de museografia. Por outro lado, isso também apresentaria o risco do museu e de exibições serem usados como instrumento de propaganda política, o que suscitava cuidados. Assinalados esses dois pontos, a questão principal seria a necessidade de distanciamento de uma chamada 'estética esterilizada' – caracterizada pela apresentação de objetos endeusados e

[175] "The socio-historical issues of historical scholarship of the time became the new guidelines for the content-related work carried out by the museum staff" (Gerchow, 2013, p.187).

[176] "[…] les conflits sociaux qui ont marqué directement ou indirectement la naissance des objets" (Hoffman, 1992, p.399).

[177] Expressão que significa o desenho do palco e arranjo do grupo de atores e atrizes, em termos de posição, mas também luz, figurino, movimentos e atuação em cenas teatrais ou fílmicas, em artes visuais ou quaisquer atividades que suscitem histórias, inclusive museus e exposições. No cinema, também diz respeito à relação com a câmera, seus posicionamentos, movimentos e demais aspectos.

descontextualizados – muito encontrada em museus europeus, criada e colocada a serviço de uma elite.

A instituição decidiu experimentar apresentações alternativas que se distanciavam da 'estética esterilizada', bem como utilizar diversas outras estratégias numa perspectiva informativa e inclusiva. Uma das medidas adotadas foi o cuidado na utilização dos termos e conceitos para se referirem a diferentes períodos, no intuito de serem amplamente compreendidos pelo público. Isso culminou na análise de como épocas passadas impactariam nas contemporâneas, na disponibilidade às informações relativas aos objetos museais e a quem pertenceram, elucidando a propriedade de classes dominantes como a nobreza e burguesia, sublinhando seu caráter excludente.

O museu mostrou-se também inovador em termos de práticas de coleção. O autor citou o exemplo de uma seção de uma exposição em que se mencionaria não haver peças expostas, justamente em razão da necessidade de que novos objetos pudessem descrever um capítulo da história ainda a ser contado. A exposição solicitava doações ou empréstimos dos objetos ao museu. A iniciativa reuniu um grupo de aposentados que recolheu documentos referentes aos movimentos da juventude operária e que fariam parte de uma exposição a ser montada em seguida. "Destaca-se claramente de tudo isso, a impossibilidade de expor um objeto isolado de sua história e desligado de seu ambiente atual" [178] (Hoffman, 1992, p.402, tradução livre).

Com o novo conceito a partir de 1972, a instituição causou controvérsias junto à mídia e à opinião pública. "O museu tornou-se uma instituição disputada nos anos 70. Na cidade de Frankfurt, foi pesadamente criticado por indivíduos conservadores pelo impulso 'crítico' e de esquerda da nova exposição e pela grande quantidade de informações textuais contidas nela"[179] (Gerchow, 2013, p.187, tradução livre). Artigos de jornais, por exemplo o de Niels Von Holst[180] (citado por Hoffmann, 1978, p.396, tradução livre), se referiram ao HMF como uma "ameaça à concepção europeia do museu, fruto de diversos séculos reunindo o homem e a obra de arte

[178] "Il ressort clairement de tout ceci qu'il est impossible d'exposer un objet isolé de son histoire et coupé de son environnement actuel" (Hoffman, 1992, p.402).

[179] "The museum became a disputed institution in the 1970s. In the city of Frankfurt it was heavily criticised by the conservative citizens for the 'critical' and left-wing impetus of the new exhibition and the sheer quantity of textual information contained within it." (Gerchow, 2013, p.187)

[180] Von Hols, N. (1973). Alte Kunst - progressiv beleuchtet. Das neugestaltete Frankfurter Historische Museum ein Beispiel modischer Kulturkritik. In Tagesspiegel, 28.01.1973 in Hoffmann, D. (1978). Problèmes d'une conception didactique du musée. Em *Vagues : Une anthologie de la nouvelle muséologie* (Vol. 1, p.387–404). W M.N.E.S. P.396.

para além de toda política"[181]. No entanto, o novo conceito foi bem aceito em âmbito europeu, tendo sido bastante visitado e considerado um dos exemplos da "nova museologia dos anos 1970" (Gerchow, 2013). Especialistas alemães também elencaram os méritos do novo museu histórico como não somente reunindo tesouros preciosos, e sim como um espaço não 'compartimentalizado', aberto e móvel. A iniciativa foi elogiada por Karl Korn[182] (citado por Hoffman, 1978, p.397, tradução livre):

> O museu não quer brilhar, mas mostrar, mostrar de uma forma moderna e quase lúdica. Pode-se caminhar por suas agradáveis e espaçosas salas e estudar este espetáculo, composta em parte de modelos, projeções de *slides*, painéis de imagens, e por outro lado de textos e originais (esculturas, elementos arquitetônicos, pinturas, ferramentas e artesanato). Filmes, transparências e painéis informativos fornecem uma maneira tão sensata de aprender que, pela primeira vez, uma visita a um museu não será mais acompanhada pela sensação paralisante de estar sobrecarregado por uma massa de objetos valiosos.[183]

Hoffman (1992) colocou ainda como essa concepção possibilitou ao museu realizar exposições educativas que dispunham o objeto numa relação recíproca com visitantes, que por sua vez podiam refletir. Tal comunicação possibilitaria a colisão de suas informações preliminares com as mensagens trazidas de uma maneira acessível e compreensível, utilizando uma estética desenvolvida em torno dos objetos de acordo com seus processos históricos. Muitos círculos de discussão acerca de museus tratavam da necessidade da instituição em questionar seus próprios métodos, inclusive para desvelar os aspectos civilizatórios de objetos e os documentos representativos de barbáries, por exemplo. Outro ponto discutido era que o museu deveria ser um lugar educativo onde as pessoas aprendessem sobre si mesmas e sobre suas histórias e um lugar de estudo e de prazer que responderia igualmente a interesses pessoais.

O Museu Histórico de Frankfurt participou, assim, da revolução museal ocorrida na segunda metade do século XX. Os elementos desse processo foram deslocados do primeiro

---

[181] "Menace la conception européenne du musée, fruit de plusieurs siècles réunissant l'homme et l'œuvre d'art au-delà de toute politique" (Niels Von Holst citado por Hoffmann, 1978, p.396).

[182] Korn, K. (1972). *Geschichte für Alle!* in FAZ, p.233 in Hoffmann, D. (1978). Problèmes d'une conception didactique du musée. Em *Vagues : Une anthologie de la nouvelle muséologie* (Vol. 1, pp.387–404). W M.N.E.S. P.397.

[183] "Le musée ne veut pas briller mais montrer, montrer d'une façon moderne et presque enjouée. On peut se promener à travers ses salles agréables et spacieuses et on peut se livrer en toute quiétude à l'étude de ce spectacle consistant pour une moitié en maquettes, projections de diapositives, panneaux d'images, et d'autre part, en textes et originaux (que ce soit des sculptures, des éléments d'architecture, des peintures, des outils ou des objets d'artisanat). On peut s'informer de façon si sensée grâce à des films, des diapositives, et des panneaux informatifs, que, pour la première fois, une visite de musée ne se fera plus avec cette fameuse sensation paralysante d'être débordé par une masse d'objets de valeur" (Karl Korn citado por Hoffman, 1978, p.397).

capítulo do trabalho que tratou sobre o movimento da Nova Museologia para ilustrar como não se tratou somente de novas experiências museais, mas também de reinvenções dentro de museus tradicionais que desafiaram a própria 'noção europeia de museus' acumulada ao longo de diversos séculos. Foi o caso do HMF na época e que continuou a se renovar ao longo do tempo, como afirmou seu atual diretor Jan Gerchow:

> O museu [Histórico de Frankfurt] tem uma tradição de 'reinvenções' ou reformas durante sua longa história. O conceito geral por trás do museu foi revisto extensivamente pela última vez em 1972. Com os *slogans* 'lugar de aprendizado *versus* templo das musas' e 'cultura para todos', o Museu Histórico lançou um processo pelo qual se tornaria, antes de tudo, um lugar de aprendizado aberto a todos os estratos da população."[184] (Gerchow, 2013, p.187, tradução livre)

Dentro desse 'histórico de reinvenções', o HMF tornou-se conhecido nacionalmente nos anos 1970 pela exposição com forte apelo de contextualização '*Lernort kontra Museumtempel*' ('Local de aprendizado *versus* museu templo'), que pretendia subverter a forte conotação tradicional presente na instituição naquele momento. Além disso, a 'família do museu' foi ampliada com a criação de novos departamentos que posteriormente adquiriram seus próprios prédios. Foi o caso da constituição de um Museu da Criança (*Kindermuseum*) – atualmente *Junges Museum Frankfurt* (Museu dos Jovens de Frankfurt) – em 1972; a adesão do Museu da Porcelana (*Porzellan Museum Frankfurt*) no bairro de Höchst em 1994, o qual já possuía seu próprio edifício e a inauguração do Museu da Caricatura (*Caricatura Museum Frankfurt*) em 2008, cujo desenvolvimento começara no ano 2000[185].

Nota-se que a trajetória do museu foi marcada por reinvenções, o que inspiraria a orientação recente do museu, com destaque à participação. Uma nova renovação entraria em marcha, como pontuou Gerchow[186], o diretor que assumiria o museu em 2005: "como em 1972, novas iniciativas de construção proporcionam atualmente uma oportunidade de mudança"[187]. Um novo prédio e uma nova limitação levaram à criação de um formato próprio de exposições

---

[184] "The museum has a tradition of 're-inventions' or reforms during its long history. The general concept behind the museum was last extensively revised in 1972. With the slogans 'place of learning versus temple of the muses!' and 'culture for everyone', the Historisches Museum launched a process by which the museum would become, first and foremost, a place of learning open to all strata of the population" (Gerchow, 2013, p.187).

[185] Desde abril de 2019 o Museu da Caricatura de Frankfurt passou a ser independente do Museu Histórico de Frankfurt.

[186] *Ibidem*, p.188, tradução livre.

[187] "As in 1972, new construction measures are currently providing an opportunity for change" (Gerchow, 2013, p.188).

temporárias participativas que ficou conhecido como *Stadtlabor Unterwegs* (‘Laboratório da cidade em movimento’, em tradução livre), a ser descrito posteriormente. Desde 2010, o museu todos os anos realiza processos de exposições participativas que até 2016 ocuparam locais diversos da cidade. A partir de 2017, com a inauguração do novo edifício, elas encontrariam seu próprio espaço dentro do museu.

Um panorama sobre museus históricos na Alemanha trazido por Ottomeyer (2002), situa a criação do HMF no século XIX em um impulso geral europeu em preservar objetos e monumentos de valor histórico. Após a ascensão do Nazismo e depois da Segunda Guerra Mundial, porém, o autor apontou haver um sentimento generalizado de apatia e em relação à História, seguido de debates sobre se museus históricos poderiam abordar a disciplina de maneira adequada, já que arriscariam diminuir ou trivializar os eventos ocorridos durante os regimes totalitários, como o Holocausto. Nesse período, a nova orientação do HMF nos anos 1970 o situa em uma tendência ligada à ênfase especial na consciência histórica local e regional, identificada também na década de 1980. Com a reunificação do país nos anos 1990, um novo debate generalizado surgiu sob o que poderia constituir a ideia de nação, tema sensível em razão do Nazismo e do Holocausto o que contribuiu para o preconceito com a História. Mesmo cercados de controvérsias, novos museus históricos alemães foram concebidos e abertos com uma nova orientação para que passassem a servir à compreensão de processos históricos, avaliando-os também de maneira crítica. Ainda segundo o autor, de maneira geral, diferente da orientação regionalizada dos anos 1970 e 1980, esse tipo de museus chegou ao século XXI com interesses em temas mais amplos e globais como migração, discriminação e diálogos interculturais.

É o que se nota também no Museu Histórico de Frankfurt e em sua atuação nos últimos anos em que passou a tratar de questões como a migração, que será abordada ao longo do trabalho. Outros temas mais locais, sobretudo por meio de projetos participativos, também passaram a ser trabalhados pela instituição que, em um determinado momento, percebeu que teria uma vocação para constituir um museu de cidade (Gerchow, 2013), na busca por seu espaço e relevância.

De acordo com estatísticas da cidade (dispostas no documento no anexo 1), nos anos 2016 a 2018 – período de realização de projetos na cidade –, pode-se perceber algumas características essenciais de Frankfurt. Observa-se nos números, os quais se mantêm relativamente estáveis, um panorama sobre a imagem percebida por habitantes e que tipos de

elementos constituiriam o seu 'acervo de problemas' (Chagas, 2000).[188]

Vale pontuar que a cidade possui uma imagem vinculada às suas relações com o exterior, sendo ela própria conhecida e percebida em primeiro lugar como 'cidade internacional'. Também é identificada como 'ponto de convergência de transportes internacional' e como 'cidade de bancos' em razão do seu aeroporto, um dos maiores da Europa, e de ser sede do Banco Central Europeu. Isto contribui para que sua população tenha um grande contingente de pessoas com contexto migratório, ainda que na sua maioria seja de origem turca em razão de ondas de migrantes na condição de *Gastarbeiter*[189], ou seja, indivíduos que vieram com convite de trabalho em fluxos comuns na Alemanha e em outros países do norte da Europa após a Segunda Guerra Mundial. A população da cidade é formada de habitantes com diversas outras nacionalidades, contando com cerca de 30% de presença estrangeira com registro de moradia oficial[190].

Os problemas principais de Frankfurt mais identificados na pesquisa pela população são relacionados principalmente à 'moradia', que incluíam questões como altos preços, falta de unidades habitacionais e pessoas em situação de rua. Em seguida foram enumerados 'tráfego urbano', 'transportes' e 'segurança pública'.[191] Vale colocar que, enquanto habitante na cidade

[188] Vale ressaltar que não é conhecida a metodologia de recolha dos dados, mas acredita-se que o questionário aplicado possui perguntas fechadas, portanto já possui um direcionamento prévio do serviço que elabora e realiza a coleta de respostas. As estatísticas foram coletadas junto a uma determinada amostra da população, são representadas em percentuais, sendo que o preenchimento poderia contemplar mais de uma resposta, podendo haver, assim, sobreposições. O grupo pesquisado também foi diferenciado entre imigrantes e não-imigrantes que moram na cidade, sendo que a porção de imigrantes não constitui um número representativo devido à baixa proporção em relação à amostragem. Diversas publicações com temas variados cobrindo estatísticas sobre a cidade, principalmente os últimos anos, podem ser encontradas em: https://frankfurt.de/de-de/service-und-rathaus/zahlen-daten-fakten/publikationen/fsa. Acesso em: 16/08/2022.

[189] Trata-se do programa de migração ocorrido na Alemanha entre as décadas de 1950, 60 e 70, e em menor número em outros países do norte da Europa – além de Alemanha Oriental e Ocidental e Áustria, programas similares ocorreram na Bélgica, Holanda, Noruega, Suécia, Dinamarca e Finlândia – que, de maneira estruturada por acordos bilaterais, trouxe migrantes do sul do continente europeu, do norte da África e de outras regiões sob influência da Guerra Fria como Ásia e América Latina para trabalhar de maneira formal em tais regiões. Na Alemanha, destaca-se a vinda de indivíduos especialmente de países como Itália, Grécia, Turquia, Portugal e Iugoslávia, então tomados por altas taxas de desemprego.

[190] Na Alemanha, naquilo que é chamado *Meldebestätigung*, *Anmeldebestätigung* ou 'justificativo de domicílio', residentes têm a obrigação de se registrarem com um endereço válido junto aos órgãos públicos.

[191] Segundo os números, o maior problema é o da moradia identificado por cerca de 60% das pessoas abordadas. Os altos preços de imóveis e a sua pouca oferta são as principais dificuldades, sendo que o problema de indivíduos desabrigados é visto como o menor destes. Apenas por volta de 5% indicaram este como um fator problemático relacionado à moradia. Problemas de tráfego foram indicados por 25% dos indivíduos como maior transtorno, seguido de transportes e segurança públicos com por volta de 15% cada, variando levemente nos anos analisados.

durante o período, acredita-se que os mesmos transtornos foram percebidos e seriam citados em uma ordem similar pela pesquisadora, sendo que aqueles relacionados à moradia se mostravam, de fato, os mais evidentes.

Seguindo os quatro principais problemas identificados anteriormente, ainda que alternando o quinto lugar com 'limpeza na cidade', foi identificada pela população a questão da 'relação entre pessoas de origem estrangeira e alemã', a qual apresentou um decréscimo ao longo dos três anos (em 2016 por 12%, em 2017 por 10% e em 2018 por 6%). Os números referentes a três sugestões para complementar a resposta – 'imigrantes demais', 'falta de integração' e 'xenofobia' (respectivamente, em 2016: 10, 2 e 1%; em 2017: 7, 2 e 1%; e em 2018: 4, 2, e 0%) – aprofundam como a questão é percebida. Vale sublinhar como a categoria 'imigrantes demais' foi aquela que apresentou maior percentual, apesar de uma diminuição ao longo dos três anos. Isso exemplifica como pessoas de origens diversas são ainda vistas por muitos indivíduos na cidade como um transtorno.

Os temas identificados mostram o potencial de adentrar no HMF, um dos mais de 20 museus da cidade, cuja taxa de visitação triplicou se comparada ao primeiro e ao terceiro ano do período. Ainda segundo os dados estatísticos, Frankfurt também possui a imagem de 'cidade dos museus'. A visitação de tais instituições constitui a maior atividade de lazer da população no período da pesquisa, com uma taxa de 25%, em comparação a outras estruturas municipais como bibliotecas, piscinas públicas, parques, zoológicos e salas de esportes, entre outras.

A cidade apresenta, portanto, alguns assuntos em seu 'acervo de problemas' (Chagas, 2000), ainda que muito diferentes daqueles que a pesquisadora conhece sobre seu país. Porém, o Museu Histórico de Frankfurt se demonstrou disposto a abordar tais questões e chega na contemporaneidade com a intenção de continuar a fazê-lo.

Nessa breve passagem pela história de mais de 150 anos do Museu Histórico de Frankfurt, viu-se as suas metamorfoses e como hoje busca encontrar formas de se questionar e de se tornar ainda mais relevante. Sua criação fez parte do período de consolidação do museu público que começou em fins do século XVIII na Europa, com a formação de sua coleção a partir de doações cidadãs, com o intuito de reforçar aspectos de memória e identidade local, bem como sua autoafirmação política enquanto cidade, mesmo que ainda estivesse atrelado a uma perspectiva elitista. As características de seu acervo e como foi constituído inicialmente remetem também ao *boom* colecionista dos gabinetes de curiosidades, que também remetem aos antecedentes da atual concepção de museus. Nesse sentido, o HMF mantém até hoje

atributos típicos de templos, apesar de começarem a ser questionados na década de 1970. Foi nesse momento que ocorreu uma metamorfose para transformar a instituição em um local de aprendizado crítico, direcionado para toda a sua população. Recentemente, o museu fez outra transformação pioneira. E nesse 'histórico de reinvenções' identifica-se a tentativa de descolá-lo da noção de museu europeu que, com suas imponentes coleções, prédios monumentais e curadoria tradicional, continua a alimentar esta imagem ainda difícil de ser abandonada ou mesmo questionada.

No caso do HMF, percebe-se que, em algumas das etapas de sua história, de certa maneira, mostrara ter começado a questionar tal imagem. Apesar de anacrônica, a referência a sua formação inicial ligada à iniciativa cidadã, ao reforço de identidades locais e à luta pela existência e manutenção de seu *status* de cidade independente, atribui ao museu um caráter de luta em que, mesmo constituído por uma elite local, fazia parte de um movimento de afirmação perante outros poderes para se justificar enquanto municipalidade. E foi a inciativa cidadã que levou em conta contextos políticos que incentivaram seus próprios habitantes a constituírem uma instituição ligada à memória e à História e como um instrumento de resistência da cidade.

Enquanto museu histórico, pressupõe manter um 'arsenal' para ilustrar a História, muitas vezes recorrendo aos 'lugares de memória' viva. Desde sua criação, o HMF apresentou um caráter de 'formação de um capital simbólico e cultural' a seu favor para defender o *status* da cidade, independente da Prússia. Entretanto, possuía um caráter elitista por ter sido fundado por uma casta abastada local, atuando como um 'clube restrito' de apreciação de certos indivíduos e grupos. E apesar de suas ondas de desconstrução, até hoje possui uma imagem tradicional, um local empoeirado em que o imaginário do público remete à atuação de pessoas que lá trabalham tirando o pó da valiosa coleção[192], além de se tornar um local destinado ao turismo.

Ao tentar relacionar a história do HMF ao movimento da Nova Museologia e seus antecedentes, tem-se que em sua formação no século XIX apresentava sinais de uso político como apresentado à época por museus à céu-aberto escandinavos, que também se manifestaram em solo alemão, mas não recorrendo a culturas e tradições populares, e sim à formação de

[192] Colocação proferida por uma das participantes de um dos processos realizados em que, perguntada sobre o que se fazia no HMF, imaginara que se tratava de tirar o pó de coleções. Tal processo será descrito a seguir, na seção 3.1.3.

museus celebrativos e estados nacionais. Um pouco mais tarde, entre a Primeira e Segunda Guerra Mundiais, em uma incipiente ciência museológica, círculos alemães de discussão debatiam a presença de itens relacionados à cultura popular nos museus, mas que aparentemente não influenciaram os rumos da referida instituição. Seria apenas nos anos 1970 que se apresentaria com um novo projeto, e seria inclusive citado como exemplo de 'nova museologia', porém sem constituir um novo tipo de museu, com nome e definições específicas que remetessem ao movimento

O desafio de se adaptar a determinadas demandas sociais – democratização da educação contra uma formação voltada somente ao mercado de trabalho – foi parte de uma das suas transformações e que, no contexto local, causou controvérsia por colocar em risco a imagem do museu tradicional no continente. O HMF pode ser visto como um exemplo do que se constituiria no movimento da Nova Museologia, tendo isso sido mencionado à época e indicado pela própria apresentação do projeto em um artigo de um dos livros que compilou textos sobre a revolução de museus ocorrida na segunda metade do século XX – *Vagues: Une anthologie de la nouvelle muséologie*, organizada por André Desvallées em 1992.

No decorrer da jornada museológica, a pesquisadora se defrontou sucessivamente com a perspectiva de questionar o museu tradicional, até então sob uma ótica histórica e teórica; agora surgia a oportunidade de fazê-lo na prática. O Museu Histórico de Frankfurt buscava formas para realizar mais uma vez uma renovação. E para isso, a instituição viu a oportunidade de buscar financiamento adicional para contratar uma pessoa com experiências profissionais e acadêmicas diversas provenientes de uma tradição museológica internacional. Em função dessa demanda do HMF, a pesquisadora teria a oportunidade de adentrar em uma instituição tradicional europeia, conhecê-la, vivenciar o trabalho museal, ter contato com as novas metodologias empregadas pela instituição, avaliá-las criticamente e desafiar suas próprias noções.

### 3.1.1. Laboratório da Cidade, Agora!

Na continuação da jornada museológica, o principal desafio do trabalho no Museu Histórico de Frankfurt seria, além de aprender na prática o trabalho museal, principalmente participativo, tentar encontrar na literatura e na prática museológica, particularmente na Escola de Pensamento da Sociomuseologia e nas experiências brasileiras de Museologia Social, a

inspiração para concretizar os processos museais. Além disso, seria utilizada uma abordagem do cinema como ferramenta, dada a delimitação da pesquisa e demandas da própria instituição. Aos poucos, o museu foi revelando suas facetas, bem como os desafios postos ao processo doutoral, além das dificuldades inerentes da pesquisadora estar imersa em uma cultura e língua totalmente diferentes.

O desconhecimento da língua se revelou um desafio a mais. Sem falar alemão, antes mesmo de chegar, a compreensão do museu por meio do seu *site* se mostrou difícil.[193] Com a ajuda de alguns artigos em inglês, foi possível entender um pouco melhor suas propostas, principalmente nos projetos de sua atuação ligada ao presente, dos quais passaria a fazer parte. Mas foi apenas vivenciando e, com o uso da língua inglesa, conversando com os indivíduos envolvidos nos diversos setores e processos da instituição que se pôde compreender as dimensões e as nuances do museu, para tentar, na medida do possível, integrar-se e contribuir para os seus objetivos.

Por meio de conversas informais e observações, a pesquisadora percebeu algumas características do museu[194]. Ficou logo evidente que a participação era um dos pilares principais da orientação do HMF e da equipe à qual acabara de se unir. Isso também pôde ser percebido em artigos que abordam sua nova atuação e que evidenciam a intenção de questionar suas bases elitistas. "Participação e trabalho em rede são elementos fundamentais da nova concepção do Museu: a preocupação é com a abertura persistente de uma instituição ainda muitas vezes percebida como hermética e hegemônica a um local de diálogo"[195] (Jannelli & Thiel, 2014, p.65, tradução livre).

Segundo relatos de colegas no início do trabalho e, que coincidem com o que já fora

[193] À época, o *site* se encontrava em estado bastante diferente do atual. Desde então, passou por reformulação que foi possível acompanhar por trabalhar na mesma equipe que a pessoa responsável por toda a parte digital do museu, incluindo o *site*, a digitalização da coleção e a criação de uma plataforma participativa *online*.

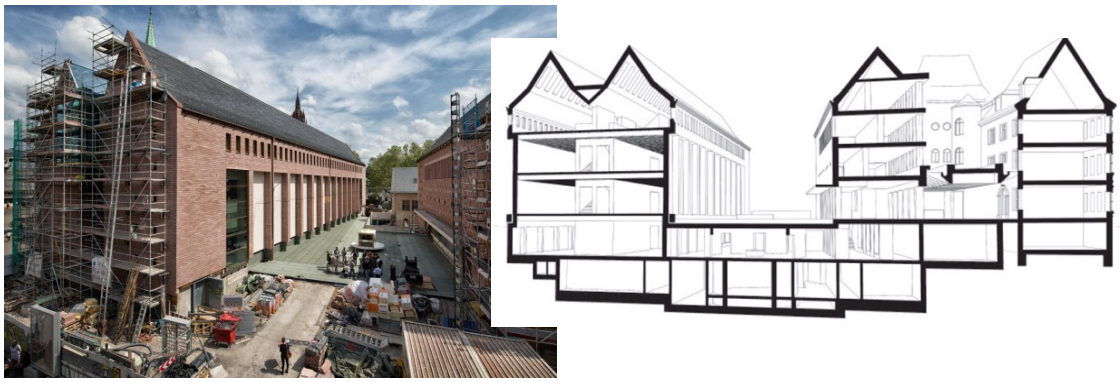
[194] Como não constituiu parte da pesquisa realizar um estudo aprofundado da instituição, os aspectos estudados dizem respeito somente às vivências da pesquisadora enquanto observadora participante, concentradas na sua atuação junto à equipe *Frankfurt Jetzt!*, excluindo outros contextos do museu.

[195] "Participation and networking are fundamental elements of the Museum's new conception: the concern is with the persistent opening of an institution still often perceived as hermetic and hegemonic to a place of dialogue" (Jannelli & Thiel, 2014, p.65).

mencionado anteriormente, com a chegada em 2005 de um novo diretor, Jan Gerchow[196], houve uma gradual intensificação da abordagem participativa com suas ideias e interesse. Alia-se a isso a motivação de outras pessoas, como Susanne Gesser[197], no museu desde 1992, com experiências participativas, especialmente no museu dedicado às crianças, do qual atualmente é diretora.

Segundo Gerchow (2013), em 2007, com o apoio da administração municipal, havia surgido os planos de construção de um novo prédio e da demolição da antiga construção brutalista emergida no pós-Segunda Guerra Mundial. No local, entre os prédios históricos localizados junto ao Rio Meno, renovados e entregues em 2012, e o Römer – praça central da cidade e onde fora demolido o prédio anterior –, seria erguido um novo e moderno edifício com espaços para exposições de curta e longa duração, fruto de um concurso de arquitetura.

Imagem 5 - À esquerda, o novo edifício que pode ser visto em sua fase de construção quase concluída. À direita, um corte transversal do projeto com todos os prédios do HMF.



Fonte: À esquerda, Frankfurt Allgemein Zeitung (FAZ), Foto: Helmut Fricke, 2016. À direita, Gerchow (2013), cortesia do escritório de Arquitetura Lederer Ragnarsdóttir Oei architects, LRO, Stuttgart.

Um andar inteiro no sótão do novo prédio visto na parte esquerda do corte transversal

[196] Nascido em Braunschweig na Alemanha, em 1958, Jan Gerchow estudou História, Literatura e Filosofia alemã na Universidade Albert Ludwig em Freiburg e na Universidade de Durham na Grã-Bretanha, obtendo seu doutorado em 1984. Trabalhou como assistente de pesquisa na Universidade de Freiburg e no Instituto Max Planck de História em Göttingen, antes de se tornar chefe do departamento de História Medieval e início da História Moderna no Museu Ruhrland em Essen, em 1993. Desde 2005, ele é diretor do Museu Histórico em Frankfurt am Main.

[197] Susanne Gesser, nascida em 1964, estudou Educação artística, Teatro, Cinema e Televisão, bem como Educação. Desde 1992 é curadora do *Junges Museum de Frankfurt* (antigo *Kindermuseum Frankfurt*), o qual dirige desde 1998. De 2003 a 2017 esteve à frente de todos os assuntos relacionados à construção do novo prédio do museu, assim como fez parte do grupo de trabalho da sua nova concepção. Atualmente, chefia o departamento de mediação e participação, tendo colaborado no desenvolvimento da exposição permanente *Frankfurt Jetzt!* com o formato de exposição participativa *Stadtlabor*, que lidera desde sua criação.

apresentado acima, seria para a exibição voltada ao presente da cidade: *Frankfurt Jetzt*! ('Frankfurt agora'). Uma equipe específica (com esse mesmo nome) seria responsável por delinear a exposição e os projetos participativos, com a intenção de

> dar espaço para o conhecimento implícito sobre a cidade que é adquirido a partir da experiência cotidiana, criar um fórum para 'olhar mais de perto a cidade' que existe fora dos parâmetros da academia (história, sociologia, planejamento urbano...), e assim chegar a uma compreensão mais ampla e abrangente de Frankfurt e do que ela é. 'Frankfurt Agora!' foi projetada para dar ao povo de Frankfurt um incentivo e uma oportunidade para explorar sua própria cidade, envolver-se com ela e com residentes e pensar sobre como a cidade é vivenciada pessoalmente por estes indivíduos e por outros.[198] (Jannelli & Thiel, 2014, p.66, tradução livre)

Dessa forma, para reavivar a renovação dos anos 1970, o museu reformulava suas ações visando estabelecer-se como um 'museu relevante para as pessoas', como fora ouvido inúmeras vezes, ou como fora colocado por pontuado em textos[199], "para torná-la uma instituição reconhecida pelo maior número possível de pessoas como um parceiro relevante para questões relativas ao passado, presente e futuro"[200].

A orientação participativa resultou no foco no presente. Nesse sentido, o museu almejava se tornar o Museu da Cidade de Frankfurt, como colocou Gerchow (2013), em substituição ao Museu Histórico de Frankfurt, o que acabou por não se consolidar, mas demonstrava a necessidade de se repensar enquanto uma instituição pública, intrinsicamente conectada com seus cidadãos e suas cidadãs. Segundo Jannelli & Thiel (2014), dado o contexto de diversidade da cidade e sua relevância internacional – cerca de 700.000 pessoas de mais de 170 nacionalidades e um grande percentual, então aproximadamente 50%, de origem alemã, mas com contexto migratório; possuir uma posição de centralidade financeira no continente com a sede do Banco Central Europeu e sendo também eixo global de circulação de pessoas, mercadores etc., por abrigar um dos maiores aeroportos da Europa – a nova orientação buscou "se dirigir a pessoas de origens culturais cada vez mais diferentes e para ser o museu da cidade

---

[198] "[…] make room for the implicit knowledge about the city that is gained from everyday experience, to create a forum for 'closer looks on the city' that exist outside the parameters of scholarship (history, sociology, urban planning...), and thereby to arrive at a broader and more far-reaching understanding of Frankfurt and what makes it what it is. 'Frankfurt Now!' is designed to give the people of Frankfurt an incentive and an opportunity to explore their own city, engage with it and its residents and think about how the city is experienced by them personally and by others" (Jannelli & Thiel, 2014, p.66).

[199] *Ibidem*, p.65, tradução livre.

[200] "[…] to make it an institution acknowledged by as many people as possible as a relevant partner for questions concerning the past, present and future" (Jannelli & Thiel, 2014, p.65).

para todos e todas"[201] (p.64, tradução livre).

Com o intuito de não esperar pelos novos espaços ficarem prontos, a instituição elaborou outras possibilidades de participação. Para reafirmar a perspectiva de democratização, um novo conceito de exposições temporárias foi desenvolvido visando inicialmente extrapolar as paredes do museu. Constituiu-se, assim, utilizando as expertises variadas de cidadãos e cidadãs para selecionar e desenvolver um tema específico e transformá-lo em exposição temporária participativa, composta por diversos aportes individuais e coletivos. O trabalho feito de maneira conjunta dialoga com a colaboração ou co-criação (Simon, 2010) ou como um tipo de Curadoria Colaborativa, citando Ruoso (2019), com semelhanças aos métodos que propôs em seu texto.

O *Stadtlabor Unterwegs*[202], ou Laboratório da cidade em movimento, em tradução livre, surgiu no ano de 2010 com uma forte motivação de trazer as pessoas e suas perspectivas na condição de co-curadoras para dentro do museu. Propôs-se ir em direção às pessoas, dada a limitação de ainda não ter um espaço adequado para tal. A cidade acabou se transformando no laboratório a ser explorado pelo museu, com as pessoas engajadas ativamente no processo.

Durante o projeto piloto iniciado em 2010, foram levantadas algumas questões ligadas à cidade e a sua compreensão. O museu almejava saber mais sobre como viviam residentes e visitantes da cidade, suas conexões com ela, como isto havia ocorrido no passado, assim como quais mudanças haviam sido percebidas no decorrer dos anos. As perguntas só poderiam ser respondidas se o museu buscasse trabalhar diretamente com a população.

O HMF passou a utilizar o *Stadtlabor Unterwegs* como um método participativo para abordar um local particular ou tema específico e como a cidade lida com ele, podendo ser desde um bairro em gentrificação, uma piscina pública, um parque da cidade ou questões sociais como migração e racismo, somente para citar alguns exemplos. Após a designação interna de quem fará a coordenação e disponibilização de recursos necessários (financeiros, equipe), forma-se um grupo, composto principalmente de contatos preexistentes, mas também recorrendo a

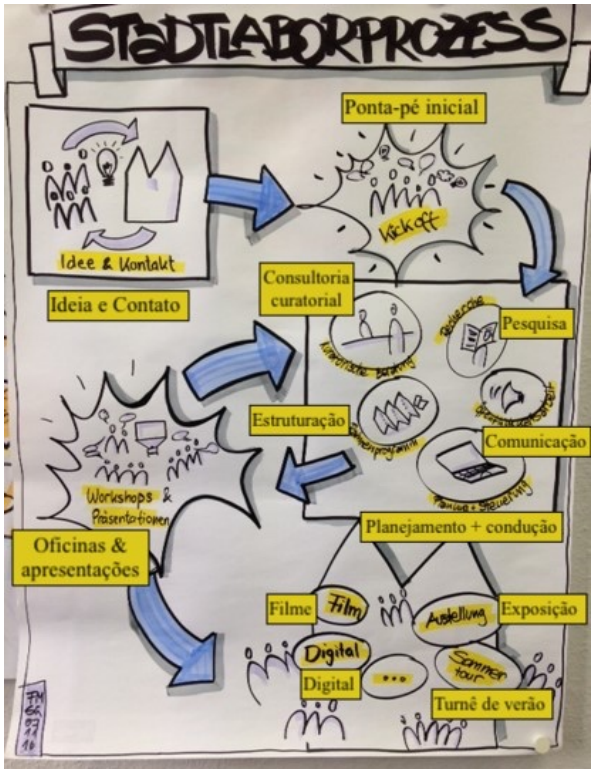
[201] "[…] the aim is to address persons of increasingly differing cultural backgrounds and to be the city museum for all of them". (Jannelli & Thiel, 2014, p.64).

[202] Atualmente é chamado por versão mais curta '*Stadtlabor'* (Laboratório da cidade), como consta em seu site. Supõe-se ter mudado em razão à uma volta do projeto para dentro das paredes do museu em seu novo prédio, e não mais explorando e ocupando a cidade, o que remete ao termo *unterwegs* que quer 'dizer a caminho', e que aqui foi traduzido livremente para 'em movimento'.

chamadas abertas. As pessoas que se engajam no processo enquanto participantes passam a ser *Stadtlaborant* e *Stadtlaborantin* (masculino e feminino, respectivamente, em tradução livre). Essas são as designações atribuídas a indivíduos e grupos que realizam os projetos, seja de maneira pontual ou contínua.

O processo inicia-se com ideias e contatos com *Stadtlaborant/innen* e logo há a primeira oficina, o 'pontapé inicial'. A seguir, a equipe de curadoria que lida com temas atuais (*Frankfurt Jetzt!*) desenvolve o processo, realiza pesquisas e estrutura o programa, facilitando toda a dinâmica com planejamento, condução e comunicação com participantes. Dessa forma, o grupo elabora as atividades necessárias, especialmente a organização e a realização de oficinas e apresentações, onde são discutidos os tópicos e tomadas as decisões. O método também conta com consultorias especializadas, as *Kuratorische Beratung* ('Consultoria de curadoria') que inclui trocas individuais ou em grupo para delineamentos específicos do projeto junto a participantes.

Imagem 6 - Infográfico explicativo sobre o processo *Stadtlabor* traduzido em português.




Fonte: Museu Histórico de Frankfurt, licença CC BY-SA 4.0, autoria de Franziska Mucha e Susanne Gesser.

Os encontros e contatos que compõem o processo ilustrado acima também contam, por vezes, com profissionais externos, por exemplo *designers* de exposição, que irão trabalhar

os aspectos museográficos das exibições participativas. O engajamento de participantes começa com as ideias iniciais e vai até o projeto finalizado. Com a adição de novos formatos, surgiu a possibilidade de participação em uma a plataforma digital, uma turnê de verão que explora a cidade ou na criação de filmes, como o projeto da pesquisadora a ser descrito em breve. Ao final tem-se uma publicação impressa e, por vezes, em vídeo.

O entendimento dos projetos conduzidos pelo museu até a chegada da pesquisadora seria complementado com conversas e acesso às referidas publicações (algumas das quais disponíveis para compra). No arquivo de projetos *on-line,* é possível ter uma ideia dos processos participativos, incluindo aqueles realizados após o término do trabalho no museu e a saída da pesquisadora da instituição em 2017. Até a chegada no HMF, já havia sido realizados cinco projetos de exposições participativas e uma turnê de verão, que serão apresentados a seguir.[203]

O primeiro desses processos participativos, ainda em caráter experimental, foi iniciado em 2010. Conduzido por Susanne Gesser e uma pequena equipe, buscou em *Ostend*, uma das regiões da cidade, os temas e recursos humanos para constituir a primeira exposição participativa *Stadtlabor Unterwegs* montada no próprio bairro de 30 de abril a 25 de junho de 2011. Com o título *Ostend // Ostanfang. Ein Stadtteil im Wandel* ('Ostende // Osanfang.[204] Um distrito em transição', em tradução livre), o projeto buscou entender o local e as mudanças nele ocorridas, mas também vividas e percebidas pelas pessoas que lá residem. Seguindo esse caráter reflexivo, nos anos que se seguiram foram realizadas outras exposições temporárias anuais e projetos coordenados pelo museu que pesquisaram e ocuparam diversos outros locais da cidade, enfatizando as perspectivas de diversos indivíduos e grupos sobre temas variados com projetos coordenados pelo museu.

A segunda exposição discorreria sobre a mais antiga piscina pública aberta da cidade, a chamada *Stadionbad* (Piscina do Estádio) que se situa nas proximidades de um estádio esportivo. Com base na experiência e memória de banhistas, a exposição intitulada *Mein*

[203] A partir de 2018, portanto após o término do vínculo como HMF, e até o presente momento, outros projetos similares passaram a ser realizados, porém como não suscitou envolvimento, estes não serão aqui mencionados. Para mais informações e imagens sobre os projetos passados: https://historisches-museum-frankfurt.de/frankfurtjetzt/stadtlaborarchiv. Acesso em 08/2022.

[204] Aqui há um jogo de palavras que busca trabalhar a questão do começo e fim, fazendo alusão às mudanças no bairro. O bairro em questão denomina-se *Ostend*, que que em alemão poderia ser traduzido literalmente em 'parte leste', mas também 'fim do leste'. Portanto brincando com a palavra, coloca-se em contraponto '*Ostanfang*', que em alemão significa algo como o 'início do leste'.

*Stadionbad. Eine Ausstellung mit Schwimmbad* ('Minha *Stadionbad*: Uma exposição com piscina', em tradução livre) ocorreu na própria área da piscina e durou de 9 de maio a 16 de setembro de 2012. No ano seguinte, de 24 de maio a 4 de julho de 2013, a exposição *G-Town. Wohnzimmer Ginnheim* ('G-Town: A Sala de estar de Ginnheim', em tradução livre) teria como tema o bairro Ginnheim, distrito multifacetado e ambivalente, que conecta antigas e novas tradições. Em 2014, de 18 de maio a 21 de setembro, com o projeto *Park in Progress. Stadtlabor unterwegs in den Wallanlagen* ('Parque em Progresso: Laboratório da cidade em movimento no Wallanlagen', em tradução livre), o museu ocupou a área verde que circunda a cidade e une seus antigos bastiões com diversas instalações e animações culturais realizadas por mais de 100 participantes que buscaram conscientizar sobre a importância do local. Em 2015, o bairro Gallus, com toda a sua diversidade particularmente ligada à migração, foi o tema e o local do projeto que uniu participantes e constituiu a exposição '*Ein Viertel und ein Ganzes*[205]*: Stadtlabor unterwegs im Gallus* (Um bairro e um todo: Laboratório da cidade em movimento em Gallus', em tradução livre), aberta de 24 de abril a 6 de setembro. Todas as exposições foram precedidas de processos participativos que contaram com a contribuição de um número variável de indivíduos, grupos e instituições.

Ainda no ano de 2015, o museu experimentou um novo formato. O primeiro *Sommertour* ('turnê de verão') percorreu todos os bairros da cidade durante o período estival para aplicar questionários (foram recolhidos 1333). A coleta visou reunir as perspectivas de residentes para a instalação artística *Mein Frankfurt-Modell* ('Minha maquete de Frankfurt'). Esses foram, portanto, os processos realizados até a chegada da pesquisadora e que, de certa forma, inspiraram a sua atuação.

Foi esse contexto de renovação que Angela Jannelli[206] encontrou ao chegar no museu. Jannelli relatou que se uniu à equipe de curadoria do HMF em 2010, inicialmente com um contrato de três anos e depois estabelecendo-se em uma posição permanente, onde tem trabalhado desde então, sobretudo com os processos participativos. Segundo Jannelli, em

[205] Mais uma vez um jogo de palavras com '*ein Viertel*', que quer dizer 'um bairro', mas também 'um quarto', ou seja, a fração que representa a quarta parte de uma unidade, e '*ein Ganzes'*, que por sua vez quer dizer 'um todo'.

[206] Angela Jannelli estudou Literatura Alemã e Francesa, assim como Antropologia Cultural nas universidades alemãs de Tübingen e Hamburgo e Aix-en-Provence (França). Em 2012, defendeu uma tese de doutorado sobre os *Wilde Museen* (Museus Selvagens), estudo museológico sobre museus amadores alemães na Universidade de Hamburgo. Desde 2010 é curadora no Museu Histórico de Frankfurt, onde faz parte da equipe *Stadtlabor* e dirige a *Bibliothek der Generationen*.

entrevista concedida para a tese em fevereiro de 2020, ela havia começado seus estudos em Literatura Alemã e Francesa, mas enveredou-se para a Antropologia Cultural no mestrado sem nunca imaginar que trabalharia em museus. Acabou por fazê-lo em um estágio onde estudou indivíduos que trabalham na pesca, bem como organizações pesqueiras, o que a levou a um cargo de *Volontärin*[207], no *Museum der Arbeit* ('Museu do Trabalho') na cidade de Hamburgo. Após a oportunidade, trabalhou como curadora *freelancer*[208]. Relatou como seu trabalho no campo museal a fez entrar em contato com o que descreveu como a 'rede emocional que museus podem criar', percebendo seu 'poder comunicativo'[209].

Em seguida, Jannelli iniciou um doutorado na Universidade de Hamburgo que defendeu em 2012 sobre 'Museus amadores'[210]. Trabalhou dando aulas na mesma instituição onde realizou treinamentos e aprendeu diversas técnicas de moderação para processos em grupo, os quais se revelariam muito úteis no seu trabalho participativo no HMF. Quando perguntada sobre sua formação voltada à participação destacou: "nunca fiz uma formação em trabalho participativo em museus. Isso é algo que aprendemos no trabalho"[211]. E continuou a relatar como chegou ao museu, trazendo seus conhecimentos e contatos, e agregando à nova ideia de museu que se desenvolvia:

> Eu cheguei em 2010 e tudo estava em uma fase tempestuosa. Sabe, havia um grupo de

[207] No contexto alemão, refere-se a um posto equivalente ao *trainee*, ou seja, trata-se de um cargo remunerado para aprender uma função, diferentemente do estágio que na Alemanha geralmente não é pago. É muito comum no setor dos museus, e a pesquisadora também se enquadrou neste mesmo nível de remuneração e hierarquia no HMF, apesar de não fazer parte da estrutura de cargos e salários tradicional do museu, a qual conta com *Volontär/in* para alguns de seus setores.

[208] Ainda sobre a questão do trabalho em museus na Alemanha, por meio de conversas com colegas do setor e observação das dinâmicas no próprio HMF, percebeu-se que muitos profissionais, especialmente trabalhando com curadoria, após uma primeira experiência como *Volontär/in*, acabam por trabalhar enquanto *freelancers* ou autônomos, fazendo trabalhos isolados para instituições públicas como museus ou instituições privadas por diversos anos, até poderem se estabelecer em cargos permanentes, geralmente no funcionalismo público.

[209] "[...] emotional network that museums can create; […] communicative power."

[210] Jannelli, A. (2012). *Wilde Museen: Zur Museologie des Amateurmuseums*. transcript-Verlag. De maneira geral, a tese de doutoramento também publicada sob forma de livro, trata de uma etnografia em que a autora estuda alguns exemplares de ditos 'museus amadores' ou pequenos museus sobre vida cotidiana, denominados por ela de 'museus selvagens' ao fazer analogia com o conceito de *pensée sauvage* (pensamento selvagem) de Lévi Strauss, para quem segundo Jannelli (2012, pp.24-25, tradução livre) "a mente selvagem é uma forma de pensar que, embora diferente do pensamento positivista ou científico, é racional a seu modo: a mente selvagem não é irracional, mas sua racionalidade difere daquela que é considerada como certa no discurso científico ocidental". Tradução livre: "the savage mind is a way of thinking which, although different from the positivistic or scientific thinking, is rational in its own way: the savage mind is not irrational, but its rationality differs from the one taken for granted in Western scientific discourse" (citado por Mikula, 2015, p.12).

[211] "I never a training in participative museum work. That is really something that we learn on the job."

> pessoas motivadas que queriam fazer um novo museu. Todos estavam altamente motivados e havia estas ideias para fazer um museu realmente novo, do tipo para realizar ideias museológicas revolucionárias. Então tudo era assim: 'Sim, vamos fazer isso!'. E foi fantástico! Assim como ter a liberdade e a possibilidade de realizar aquelas ideias que não são senso comum no campo dos museus. Então eu acho que minha experiência foi bastante útil para o museu. Além disso, todos os contatos que trouxe para o museu e meus conhecimentos em museologia foram muito positivos e valorizados.[212]

A questão da participação se revelou bastante significativa para o HMF, mesmo que não representasse o "senso comum no campo dos museus", como pontuou Jannelli. Com a chegada da pesquisadora na instituição em 2016, observou-se que esta ênfase também se refletiu na mentalidade do lugar. O museu e a maioria do seu quadro de profissionais, incluindo curadoria, restauração, mediação, voluntariado, comunicação, eventos e mesmo o setor técnico e na recepção, pareciam ter uma visão bastante clara do tipo de relevância que desejavam trazer à população de Frankfurt por meio de sua abordagem participativa.

Em um sentido contrário, observou-se alguma dificuldade em lidar com a nova orientação. Por mais que percebessem o seu mérito, algumas ações ainda revelavam um certo conservadorismo. Por exemplo, em discussões informais com algumas pessoas envolvidas com curadoria 'tradicional' do museu – que lidam com as coleções históricas e artísticas – se notou, por vezes, uma postura defensiva para tratar da curadoria clássica. Em observações das interações com colegas de outros setores, notou-se que pareciam não compreender ou não aceitavam com facilidade os processos participativos. Não raro, durante a realização dos projetos, que muitas vezes implicavam a organização de eventos e que demandavam reserva de espaços, compra de insumos etc., sentiu-se que tais processos pareciam 'perturbar' o funcionamento do museu. Havia ainda a impressão de sempre causar um certo estranhamento, provavelmente pelo fato de ser estrangeira e não falar a língua nativa da maioria da equipe do museu, tensão muitas vezes manifestada na prática.[213]

Apesar da defesa de uma curadoria conservadora e da dificuldade de alguns indivíduos em compreender a nova orientação do museu, notou-se que tal relevância já estava consolidada

---

[212] I came in 2010 and everything was in a storming phase. You know there was this bunch of motivated people who wanted to do a new museum. They were all highly motivated and there were these ideas to make a really new museum, kind of to realize revolutionary museum ideas. So, everything was like: 'yeah, we are going to do it!' And it was fantastic! Also, to have the freedom and the possibility to realize those ideas which are not common sense in the museum field, and then I think my expertise was really useful for the museum. Also, all the contacts I brought to the museum and my knowledge in museum studies, that was really good and appreciated".

[213] Vale lembrar que todas essas interpretações advêm de uma observação subjetiva e podem não condizer com a realidade global.

quando a pesquisadora chegou no museu. As origens da mudança não ficaram muito claras, mas seriam inspiradas na retomada de 'reinvenções' que a instituição já mostrara nos anos 1970, como colocou Gerchow (2013) e em um ímpeto inovador da nova administração do próprio diretor, de pessoas há mais tempo na instituição como Gesser que tinham a motivação de fazer um novo museu, assim como mais recentemente chegadas como Jannelli.

Imagina-se que tais agentes se inspiraram em um contexto ligado à tradição museológica alemã. Provavelmente alinharam-se aos desenvolvimentos do campo museal do país, inclusive girando em torno da experiência do HMF nos anos 1970 como referência também em âmbito europeu, já que diz respeito à ênfase em uma educação democrática do museu, principalmente a contextualização crítica na comunicação da coleção, bem como a participação da comunidade na sua interpretação e em seu enriquecimento.

Ainda sobre as orientações que levaram às reinvenções no museu, indaga-se a que nível estariam conectadas com círculos de discussões e debates no campo museológico no âmbito de organizações internacionais como ICOM e suas vertentes.[214] Também não é possível saber em que medida as experiências e referências da Nova Museologia possam ter influenciado a guinada do museu. Nota-se entretanto que, além do modelo metodológico participativo vinculado ao movimento, o museu também pleiteava relevância com a sociedade, demonstrando a ousadia de olhar para fora da instituição e abordar determinados desafios. Isso o coloca em consonância com a função social do museu, ainda que não se tenha ouvido menções diretas à Santiago do Chile ou experiências como ecomuseus e museus de vizinhança ou outras que se desenvolveram posteriormente, com exceção do interesse explícito na Museologia Social brasileira.

Com base nos primeiros projetos realizados pelo museu até 2016, observa-se que a instituição tentou compreender e comunicar problemas urbanos contemporâneos como gentrificação, migração, integração, discriminação e a questão do meio ambiente. Não ficou claro o comprometimento real do museu para resolver essas questões ou se simplesmente utilizava o aspecto participativo como uma ferramenta de 'leitura de mundo' na concepção e desenvolvimento das exposições, mas que não se prolongou à transformação das realidades.

[214] Pelo que foi possível perceber, o museu possuía, à época, presença em órgãos vinculados ao ICOM, principalmente como o CAMOC (Comitê Internacional para as Coleções e Atividades de Museus de Cidades), por meio de seu diretor Jan Gerchow, e com o COMCOL (Comitê Internacional do ICOM para o Desenvolvimento de Coleções) por meio da atuação de Susanne Gesser.

Tal análise suscitaria uma pesquisa à parte, aprofundando em cada um dos projetos realizados. Ainda que fuja do escopo da pesquisa empreendida, algumas pistas sobre estas questões são trazidas nos capítulos a seguir nas análises do objeto empírico constituído pelos projetos realizados pela pesquisadora no museu.

Além do seu passado e da própria museologia alemã, indaga-se quais outras referências o HMF buscou para realizar suas atividades. De maneira geral, conjectura-se que muitas das inspirações para a orientação participativa do HMF e da Alemanha sejam herdeiras da tradição anglófona identificada por Mensch *et al.* (2011), de países como Reino Unido, Estados Unidos, Canadá e a Holanda, que estariam muito mais 'avançados na questão' segundo depoimento de Jannelli. Talvez em função de barreiras linguísticas e distâncias geográficas, as correntes, experiências ou teorias museológicas de origem lusófona vindas de Portugal, e ainda mais longe, do Brasil, ou mesmo outros lugares como o continente africano, não exerciam uma influência perceptível na direção participativa do museu, mas o interesse parecia existir.

E este se revelou durante conversas informais com Jannelli, já que ela mesma havia consultado Paula Assunção dos Santos – que atuava no contexto holandês no setor de Museologia da Reinwardt Academy em Amsterdam, mas que possui origem brasileira e é ligada à Sociomuseologia – sobre indicações para formular a proposta de bolsa internacional de curadoria. Assim, percebe-se ter havido a busca por inspirações em tradições não-europeias, especificamente a brasileira, vista na oportunidade de obter financiamentos e contar com recursos humanos adicionais no museu.

O Museu Histórico de Frankfurt formulou o projeto *Das Subjektive Museum* ('O museu subjetivo', em tradução livre) e candidatou-se junto ao KSB, o *Kulturstiftung des Bundes* (Fundação Cultural Alemã, em tradução livre)[215] para obter recursos externos, complementar seu orçamento e recursos suplementares, bem como ter novos olhares e inspirações. O HMF se valeu da oportunidade apresentada pela segunda edição do programa *Fellowship*

[215] Órgão que financia inúmeras ações artísticas e culturais no país e que também, de certa forma, delinearia a atuação. Com atuação a nível federal, a fundação busca, de maneira geral, apoiar projetos que proporcionem, em nível nacional e internacional, trocas interfronteiriças, que sejam inovadores, que abriguem questões ligadas ao patrimônio cultural, e que potencializem o uso da arte e da cultura para abordar questões sociais. Estabelecida em 2002 pelo governo federal alemão a instituição tem um orçamento anual fixado em 35 milhões de euros, advindo do Ministério de Assuntos Culturais e Midiáticos. Disponível em: https://www.kulturstiftung-des-bundes.de/en/about_the_foundation.html Acesso em: 28/06/2019

*Internationales Museum* ('Bolsa Museu Internacional', em tradução livre)[216], cuja proposta era exatamente trazer perspectivas internacionais para museus na Alemanha.

Segundo Jannelli, o financiamento municipal fixo quase nunca é suficiente para o museu, pois não fornece a quantidade de recursos humanos necessários ao seu bom funcionamento. Na equipe regular dedicada a projetos participativos *Frankfurt Jetzt!*, Jannelli relatou na entrevista ser a única funcionária fixa que se dedica 100% a atividades de curadoria, sendo que Susanne Gesser, diretora do *Junges Museum* e coordenadora geral do *Stadtlabor*, pode se dedicar somente 50% do seu tempo, uma vez que necessita realizar diversas outras tarefas, principalmente administrativas. Ela pontuou que o setor museal é marcado pela luta por mais cargos[217] e enfatizou: "você sabe, para o resto temos que achar dinheiro para tudo"[218].

De acordo com o texto da proposta submetida ao KSB para trazer um reforço internacional ao time do museu sob forma de bolsista internacional, haveria certa abertura e liberdade para a pessoa contratada propor seus próprios projetos, apesar de algumas predefinições. Com um novo paradigma, considerando o museu não mais tanto 'sobre algo', neste caso a História, mas um museu 'para a sociedade' no século XXI, dois elementos fundamentais foram colocados para a compreensão da instituição museal: a participação e a inclusão. De acordo com as novas diretrizes de atuação já sublinhadas, e mantendo-se fiel ao lema '*Kultur für alle*' ('Cultura para todos') dos anos 1970, pretendia-se levar isso em conta, bem como toda sua tradição de reinvenções, para ocupar todo um andar com o presente da cidade, constituindo um espaço de exposições de longa duração no prédio que seria inaugurado em 2017.

À época da candidatura, os aspectos dedicados a preencher o local que pode ser visto na imagem abaixo já se encontravam definidos. O primeiro elemento seria uma instalação artística, o *Mein Frankfurt Modell*, uma grande maquete participativa da cidade que teve por base os questionários recolhidos no *Sommertour* 2015. Também utilizaria um aspecto digital para captar e representar 'a cidade sentida', percebida, compreendida e utilizada pela numerosa

---

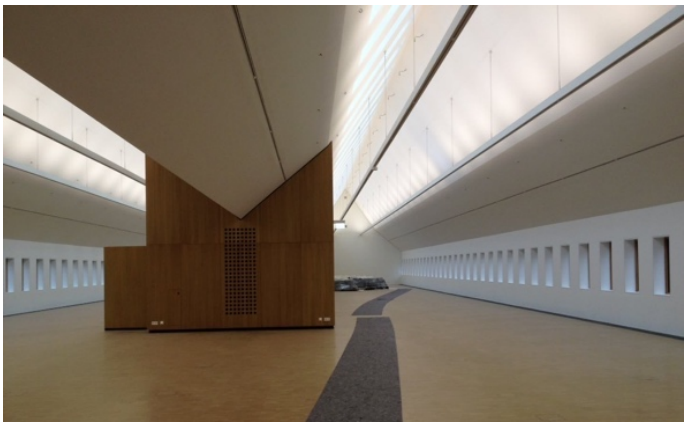
[216] Para mais informações sobro o projeto submetido ver: https://www.kulturstiftung-des-bundes.de/de/projekte/bild_und_raum/detail/fellowship_internationales_museum.html. Acesso em: 28/06/2019

[217] Segundo Jannelli na entrevista, desde os anos 1980 que os museus alemães viram suas atividades aumentarem consideravelmente sem serem acompanhadas de novas contratações. Ainda segundo ela, o diretor do HMF, Jan Gerchow, junto com outras instituições, lançara recentemente um plano de museus para a cidade advogando por mais cargos no setor.

[218] "[…] you know for the rest we have to find money for everything."

e diversa população em uma coleção de práticas diárias urbanas sob forma de fotos, áudios e vídeos. Para isso, o espaço seria complementado com diversas estruturas móveis, as chamadas '*Crazy Machines'* ('máquinas loucas', em tradução livre) onde seriam veiculados os conteúdos. Além mobiliário a ser usado em eventos futuros, receberia a instalação fixa participativa já presente na coleção do museu, a *Bibliothek der Alten*, a ser comentada em breve.

Imagem 7 - Espaço expositivo *Frankfurt Jetzt!* logo após a finalização do prédio em 2017 antes de ser incorporado de elementos fixos e móveis.



Fonte: Arquivo pessoal, foto de autoria própria, 2017.

Referenciando o método *Stadtlabor Unterwegs*, cujo elemento essencial seria realizar exposições com contribuições, colaboração e co-criação de grupos e indivíduos da cidade, o museu apresentou sua candidatura, buscando enriquecer e desenvolver tais métodos. Para isso, o indivíduo contratado enquanto bolsista deveria primeiro trazer seu olhar estrangeiro sobre a cidade, algo como uma descrição de sua 'própria Frankfurt'. Além disso, seria responsável por projetos próprios, envolvendo indivíduos, grupos e instituições, bem como utilizando novos formatos, como métodos artísticos-etnográficos e novas estratégias de participação com o uso de recursos audiovisuais e novas mídias. Com isso, o museu buscaria refletir a relação de objetos museais com seus valores subjacentes, assim como sua função de testemunho histórico e cultural. O intuito era claro em trazer referências de novos tipos de museus que poderiam inspirar uma relação diferente da instituição com as pessoas. A preferência era por alguém que tivesse vivências e conhecimentos prévios sobre museus ligados à sua comunidade pertencente, com a qual estabelecessem uma relação mais fluida. Como mencionado na candidatura e na chamada da vaga, interessava-se na atuação ligada a instituições como o Museu da Maré no Rio de Janeiro ou o Museu *District Six* na Cidade do Cabo na África do Sul.

A segunda função atribuída ao cargo seria a de refletir sobre as consequências

museológicas de uma reorientação mais subjetiva no museu. Para isso, previu-se a realização de atividades para responder questões teóricas sobre estratégias de apresentação e compreensão de objetos, além de pensar como a instituição museal seria alterada em função disso. Com tal projeto, o HMF esperava obter uma "avaliação crítica da compreensão do museu em termos de trabalho museal e estender o entendimento sobre objetos e a relação do museu com a sociedade". Procurava-se um indivíduo com qualificações acadêmicas em domínios como estudos urbanos, culturais, artísticos, históricos ou capacidades práticas ligadas ao trabalho museal como exposições, mediação e conhecimento de novas mídias digitais sociais e alguém que fosse comunicativo e que pudesse trabalhar bem com grupos, que tivesse interesse na diversidade e que possuísse empatia.

Ao avaliar o perfil desejado, percebe-se que a instituição buscava alargar sua atuação no âmbito de sua função social, mas sem questionar a fundo a concepção tradicional de funções museais. Nota-se que o HMF procurava alguém para realizar projetos de acordo com a nova orientação da instituição, trazendo novas ideias, podendo experimentar formatos, que propusesse projetos e reflexões diferentes sobre os métodos já empregados, especialmente no setor ligado à participação, ou seja alinhados com a nova reinvenção que agora se propusera ser 'relevante para as pessoas'.

Sobre como sua atuação adere a preceitos sociomuseológicos, considera-se sua abertura para o meio ao almejar trazer perspectivas, conhecimentos e expertises das pessoas da cidade. Tem-se a interlocução com outras áreas disciplinares, particularmente o urbanismo para abordar de forma crítica determinadas questões, expandindo a possiblidade de processos museológicos como o da musealização para compreender a realidade da cidade. Ao pontuar a atuação de profissionais de museologia voltados ao trabalho social, o HMF não contemplou uma real intenção de que certas demandas suscitassem ações concretas além do desenvolvimento de projetos que tivessem como objetivo o estabelecimento de redes de contatos, reflexões e coleta de contribuições, mesmo que não excluísse tal possibilidade.

Ao considerar o Museu Histórico de Frankfurt como um 'museu complexo', pelo teor da candidatura, mais questionamentos e suas áreas tradicionais também não seriam aparentemente contemplados. De certa forma, a abertura da instituição para outras tradições museológicas, especialmente vindas de contextos não europeus em uma incipiente tentativa de descolonizar o pensamento museológico, elucida que, por mais que se buscassem novas perspectivas, já estariam de antemão restritas ao setor orientado para a Museologia Social.

Portanto, restaria avaliar em que grau a inserção de uma nova agente ligada à Sociomuseologia nesse contexto, com intencionalidades diversas da atuação do HMF, poderia gerar algum tipo de impacto perceptível no museu.

A chamada para '*fellows*' ('bolsistas') do HMF foi publicada em plataformas que divulgam posições científicas e em museus alemães.[219] No caso da pesquisadora, foi por meio do portal para empregos em *Museum Studies* ('Estudos de Museus')[220] da Universidade de Leicester no Reino Unido que se teve acesso a todas as informações em uma das poucas vagas situadas fora do país. À época, havia-se a necessidade de se encontrar um meio de subsistência concomitante ao doutoramento, uma vez que não foi possível obter financiamento de órgãos como a CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior), onde a proposta para bolsa havia sido rejeitada.

O apelo para candidaturas ligadas aos museus comunitários brasileiros da parte do museu alemão, a facilidade com a língua inglesa e a possibilidade de realizar projetos audiovisuais apresentou-se como uma oportunidade para a pesquisadora. O envio dos documentos foi seguido de uma entrevista realizada em condições pouco convencionais – por estar em um albergue em Lisboa onde não havia condições necessárias de silêncio e privacidade, a conversa acabou sendo feita no chão, em um dos cantos quietos da biblioteca universitária, por não se haver reservado um local adequado na mesma, o que não fora feito com a devida antecedência. A esperança era de uma doutoranda em Museologia poder trabalhar em um museu, ter meios de subsistência e ainda com o potencial de trabalhar um estudo de caso. Aguardava com ansiedade a resposta, que acabou vindo primeiro como negativa, justamente durante uma saída de campo com colegas da Universidade Lusófona, o que trouxe frustração, pois sabia-se que era uma vaga ideal naquele momento e circunstâncias.

Imagina-se que a formação prévia em produção de cinema e o contato direto com o Brasil e a Sociomuseologia tenham favorecido a boa avaliação da pesquisadora, classificada em segundo lugar. Com apenas uma vaga e a indisponibilidade da pessoa classificada em primeiro em assumir, a pesquisadora conseguiu a posição. Poderia, finalmente, começar sua primeira experiência de trabalho em museus, mesmo tendo que se deslocar do país que então

[219] Dentre as quais hoje também se pode citar o portal https://www.hsozkult.de/ para vagas em museus, centros de pesquisa e bolsas diversas em países de língua germânica, mas também raramente em outras línguas e pode se mencionar também o portal https://euraxess.ec.europa.eu/, para vagas ligadas à ciência em toda a Europa.

[220] https://le.ac.uk/museum-studies/jobs. Acesso em 08/2022.

vivia, a França. Teria que adaptar-se mais uma vez a uma nova língua e cultura, enfrentando dificuldades pessoais como timidez, que iriam de encontro ao que fora proposto na chamada, pois a vaga almejava alguém com facilidade de comunicação. Mesmo com receio, a pesquisadora abraçou o desafio e iniciou sua jornada. Poderia, enfim, aprender na prática sobre museus e avaliar como a Sociomuseologia contribuiria ou não para os projetos e as reflexões no Museu Histórico de Frankfurt. E sua experiência no local poderia constituir-se o objeto empírico de sua investigação.

Recém-chegada, o primeiro contato da pesquisadora com o museu alemão e seu aspecto participativo se deu com uma visita à instalação em um dos ambientes expositivos no prédio histórico do museu às margens do Rio Meno. A *Bibliothek der Alten* - BdA ('Biblioteca dos Antigos', em tradução livre), que depois seria chamada de *Bibliothek der Generationen* - BdG ('Biblioteca das Gerações', em tradução livre), trata-se de um projeto artístico participativo de autoria da artista norueguesa radicada na Alemanha, Sigrid Sigurdsson[221]. Segundo informações no site do museu, foi inicialmente concebida como uma instalação para a exposição realizada em 2000/2001: *Das Gedächtnis der Kunst. Geschichte und Erinnerung in der Kunst der Gegenwart* ('Recordação da arte: História e memória na arte do presente', em tradução livre). Desenvolvida pela artista como um arquivo aberto, teria por objetivo recolher contribuições autobiográficas, artísticas e científicas de indivíduos, instituições, grupos ou iniciativas buscando cobrir um amplo espectro de temas. As pessoas responsáveis por tais doações seriam especialmente contactadas pela artista responsável e pelo curador à época, Kurt Wettengl para uma espécie 'de revisão histórica século XX'.

O projeto buscou inicialmente 100 indivíduos ligados à história da cidade de Frankfurt e conta atualmente com cerca de 90 contribuições, seguindo em expansão. As caixas contendo áudios, filmes, fotos, livros, diários, correspondências, desenhos, entre outros tipos de registros e objetos encontram-se desde 2004 na coleção permanente do Museu Histórico de Frankfurt. Nesse contexto, aconteceu uma ampliação da instalação, a qual passou a buscar atingir 200 contribuições até o ano de 2105, portanto cobrindo 105 anos de história – a ideia é recolher material para todo o século XXI. O objetivo geral do projeto é proporcionar perspectivas

[221] Nascida em Oslo em 1943, cresceu na Islândia e vive em Hamburgo desde 1951. Estudou na Universidade de Belas Artes de Hamburgo de 1961 a 1966 e trabalhou de 1989 à 1992 como professora substituta na Escola Superior de Design também em Hamburgo. Possui uma numerosa obra e destacou-se com trabalhos que versam sobre história e memória.

diversas sobre a cidade e refletir como habitantes podem participar de forma ativa do seu processo de rememoração e de como lidar com sua própria História. O acesso do material se dá apenas sob supervisão da equipe do museu ou dos próprios indivíduos que contribuíram para a formação do arquivo que, por meio de voluntariado, passam algumas horas presencialmente um dia da semana na instalação, fornecendo auxílio e informações a visitantes.

Imagem 8 - À esquerda a instalação *Bibliothek der Alten* é vista em sua antiga versão, com suas estantes e compartimentos, alguns preenchidos e outros à espera de novas contribuições. À direita, já denominada *Bibliothek der Generationen* a instalação construída no novo prédio do HMF pouco antes de receber as caixas contendo os itens do 'arquivo aberto' da cidade recolhidos até o momento.

Fonte: À esquerda, Museu Histórico de Frankfurt, licença CC BY-SA 4.0, autoria desconhecida. À direita, arquivo pessoal, foto de autoria própria, 2017.

Ainda sem compreender muito sobre o museu, a pesquisadora passou uma boa parte do tempo na então *Bibliothek der Alten* durante o processo de familiarização e integração na primeira visita ao prédio histórico, conhecendo mais sobre o projeto e explorando uma das suas caixas com o auxílio de um autor-voluntário que se encontrava ali. Após a mediação e algumas explicações, foi possível ter uma breve noção do que estava por vir. A primeira aproximação com a museologia alemã, mais precisamente com a prática participativa do Museu Histórico de Frankfurt, intensificou o seu sentimento de desorientação. Perdida entre teorias de uma museologia de matriz social à qual havia sido sensibilizada em Portugal, com uma forte ênfase no contexto prático do Brasil, e após morar por anos na França e ainda se desprendendo de uma noção tradicional do museu, ela se encontra então na Alemanha, onde começa a buscar complementar e ampliar sua compreensão da instituição museal.

Já nos primeiros momentos, a adesão a uma equipe específica – o 'time *Frankfurt Jetzt*!' – e a interação com integrantes, possibilitou entender o grupo, seus objetivos, métodos, dinâmicas, e características pessoais. A equipe *Frankfurt Jetzt*! se encontrava à época composta

por uma coordenadora e um grupo de curadoras, as quais dividiam-se em trabalhar nos projetos participativos e em suas responsabilidades específicas. A equipe era formada por Susanne Gesser, coordenadora geral e então diretora do *Kindermuseum*; Angela Jannelli, curadora e responsável pela *Bibliothek Der Alten;* Franziska Mucha, curadora e responsável pelos aspectos digitais, tanto do museu como um todo e para o espaço *Frankfurt Jetzt*! e Katharina Böttger, que ocupava o cargo de *Volontärin*, ou trainee, executando funções de curadora júnior com projetos voltados para participação e aspectos urbanos. Além da pesquisadora (que teria ainda a função de trazer novas perspectivas da Sociomuseologia para o museu e seus processos), juntar-se-iam à equipe outra bolsista de origem estrangeira que trataria do tema migração e dois indivíduos na condição de estagiários para auxiliar em todos os projetos. Um deles, Erik Jacobs, trabalharia como parceiro e em outras atividades junto à pesquisadora.

Logo na chegada, foi possível se engajar no projeto que estava em curso – *Sommertour* 2016 – muitas vezes enquanto público, e outras auxiliando nas diversas tarefas organizacionais, assim como realizando um projeto independente que integraria suas ações no museu, *Strangers in the House* ('Estranhos em casa', em tradução livre), que será abordado a seguir. Essas atividades iniciais se estenderam por diversas partes da cidade. Assim, além de uma imersão no museu junto à equipe, conhecendo seus métodos e objetivos, foi possível inteirar-se da cidade, integrar-se enquanto moradora de Frankfurt e conhecer muitas outras pessoas que seriam fundamentais nos processos de autoconhecimento, fazer museal e jornada doutoral.

Desde sua fundação de iniciativa cidadã e sua transformação em um local de aprendizado, o Museu Histórico de Frankfurt mostrou-se um importante instrumento de resistência da cidade, voltado para a função social. E o interesse da instituição pela Museologia Social brasileira, percebida na apresentação do projeto, lançou um desafio aceito pela pesquisadora: trazer a perspectiva sociomuseológica e integrar o cinema em seus projetos. Porém, para isso, ainda seriam necessárias algumas descobertas, reflexões e inspirações.

### 3.1.2. Turnê de verão em fundamentos da participação

Com o questionamento e as ferramentas iniciais delineadas nos capítulos anteriores, após a chegada no Museu Histórico de Frankfurt e as primeiras adaptações, o primeiro projeto conduzido, quase que como um teste, como assim denominado pela mentora da pesquisadora em sua trajetória no museu, tratou-se de um pequeno processo participativo que teria por

objetivo compreender a maneira de viver de habitantes da cidade, sob a perspectiva de uma recém-chegada e migrante internacional em Frankfurt. Como mencionado, a ação faria parte de um projeto maior, o *Stadtlabor Sommertour* 2016 (‘Turnê de verão do laboratório da cidade 2016’, em tradução livre).

Todo o *Sommertour* 2016 estava pronto para começar. Dessa maneira, foi necessário um esforço para rapidamente compreender do que se tratava, o que contribuiu para a integração no museu e sua orientação participativa, na cidade e na cultura de Frankfurt. A pesquisadora quis colaborar com o projeto, tanto como público visitante em algumas das suas ações como na condição de assistente. Na medida do possível, ofereceu-se para as tarefas que o projeto exigiria, como na organização e logística de eventos, contato com visitantes, bem como estratégias e execução de determinadas demandas.

Imagem 9 - Ações do *Sommertour* 2016 em que ajudou a organização. À esquerda, foto realizada pela pesquisadora de uma exposição ao ar livre. À direita, a pesquisadora auxilia Angela Jannelli em outra atividade do programa.

Fonte: Museu Histórico de Frankfurt, licença CC BY-SA 4.0. Foto à esquerda foto e autoria da pesquisadora e à direita: Stefanie Kösling, 2016.

Mesmo com uma metodologia participativa estruturada, o museu continuava a testar e desenvolver novas práticas, como no segundo *Sommertour*. Sua primeira edição já havia ocorrido em 2015, quando o museu visitou todos os bairros da cidade aplicando questionários junto às pessoas para uma instalação participativa. Na sua segunda edição em 2016, de acordo com diversos textos elaborados para a documentação impressa do projeto (Gerchow, 2016; Gesser & Jannelli, 2016), a turnê de verão iria combinar aspectos do tradicional método de exposições participativas *Stadtlabor Unterwegs* com a turnê de verão de 2015. Buscou se conectar ainda mais com a cidade, especialmente ao se projetar ao exterior, descobrir e

pesquisar a cidade vivendo-a, conhecendo-a, visitando-a. Foi testada uma gama mais variada de formatos participativos que possibilitassem novos conhecimentos subjetivos sobre a cidade, principalmente sob a forma digital por meio de textos, fotos, áudios e vídeos, pois uma nova plataforma participativa *on-line* estava sendo desenvolvida. O HMF apresentou-se determinado a se disseminar, buscar novas parcerias, colocar novas questões, encontrar novas maneiras de respondê-las e se manter atualizado. Pretendia testar novas formas de exibições e eventos, assim como se fazer presente em mais lugares de Frankfurt, enriquecer o repertório disponível de ferramentas para desbravar a cidade, avaliar a necessidade de profissionais de áreas técnicas especializadas para auxiliar no processo, e, por fim, obter uma ideia mais clara do público do museu.

A turnê de 2016 foi também concebida com o intuito de preparar a mudança para o novo prédio em construção cujo último andar, a partir de 2017, passaria a ser um espaço de exposições inteiramente dedicado ao conceito *Frankfurt Jetzt!*, com a infraestrutura necessária para abrigar as exposições do método *Stadtlabor*, sem mais depender da disponibilidade de outros locais na cidade como foi o caso das exposições anteriores. Apesar da desvantagem de não estar mais em contato direto com a cidade, teria uma base estabelecida em sua sede e, assim, uma segurança maior capaz de permitir novas reflexões e resultados (Gerchow, 2016; Gesser & Jannelli, 2016).

Segundo Katharina Böttger – coordenadora do projeto e diretamente implicada na sua concepção e desenvolvimento junto à sua coordenadora Susanne Gesser e à curadora Angela Jannelli –, optou-se por três formas principais de envolvimento. O primeiro, deu-se com uma 'chamada para participação' dirigida a artistas que trabalhassem sobre Frankfurt, com temas e formatos abertos para todas as possibilidades que pudessem relatar algo sobre a cidade. E buscou-se principalmente expertises voltadas para usar mediação, subjetividade e 'irritação' urbana. Um segundo tipo de envolvimento recorreu a outros parceiros individuais ou institucionais ligados à pesquisa para analisar, aprender e tornar acessíveis reflexões sobre temas como pós-colonialismo, gentrificação e outros debates correntes na cidade.

O terceiro tipo – do qual a pesquisadora pôde participar – foi uma outra 'chamada para participação' dirigida a indivíduos e grupos da cidade interessados em desenvolver seus próprios pequenos projetos. Nesse que seria uma versão reduzida e adaptada do formato *Stadtlabor Unterwegs*, propôs-se a participantes responderem à pergunta "*Wer wohnt wie in Frankfurt?*" ('Quem vive e como em Frankfurt?', em tradução livre). E assim, diversas ações

de menor dimensão seriam fomentadas.

Böttger (2016) mencionou especialmente o contexto identificado à época em Frankfurt, com altos preços de habitação e intensos processos de gentrificação, com expulsão de pessoas das áreas centrais para a periferia. Estas e outras questões constituíam, de maneira geral, tipos e modelos heterogêneos de habitação. E a ideia da chamada partiu do interesse do museu nas diferente realidades e experiências de moradia por trás das fachadas de casas e prédios de apartamentos, além dos sabidos altos preços imobiliários. Questionou-se quem se sentia acolhido ou deslocado na cidade, que histórias se escondiam e como viveriam pessoas sem teto, aquelas que moram em uma *Passivhaus*[222] ou em grandes aglomerados habitacionais. Os diversos temas foram elaborados durante dois *workshops* em que o time *Frankfurt Jetzt!* trabalhou junto com indivíduos e grupos que respondessem à chamada. Onze projetos foram trazidos, se desenvolveram e foram levados a cabo.

Todas as ações das três orientações do projeto seriam apresentadas no programa: um mapa estilizado da cidade em fundo amarelo e com o traço das ruas em preto, indicando com números as ações, assim como suas descrições.

Imagem 10 - Programa dobrável do *Sommertour* 2016 em forma de mapa com localização em um mapa da cidade e uma pequena descrição de todas as ações.

Fonte: Museu Histórico de Frankfurt, 2016.

A responsável pelo projeto, Katharina Böttger, começou a trabalhar no HMF pouco antes da pesquisadora, sendo também selecionada por uma especificidade em sua formação. Na entrevista realizada em 2019, ao ser perguntada sobre como seu percurso anterior a teria ajudado em aspectos participativos, relatou nunca ter trabalhado em museus e atribuiu sua seleção para o HMF a sua formação em geografia humana, trabalho com métodos qualitativos

[222] Tipo de habitação desenvolvida na Alemanha, construída com técnicas adaptadas para o melhor aproveitamento ecológico de todo o prédio, diminuindo uso de energia com aquecimento e arrefecimento, por exemplo.

que valorizam o 'subjetivo', tomando as pessoas como especialistas em suas próprias vidas. Böttger relatou que ter trabalhado com projetos comunitários de vizinhança contribui para que fosse escolhida à vaga no museu. Segundo ela, tais processos visavam "construir algo juntos, cozinhar juntos, para estudar a vida deles na cidade. Assim eu teria mais ferramentas criativas ou mais ferramentas artísticas com as pessoas da cidade. É sempre sobre a vida e a visão das pessoas na cidade".[223]

Em função de sua experiência profissional e características pessoais como curiosidade, interesse pelas pessoas e a abertura para as histórias que estas teriam a contar, em contraposição à visão de profissionais de curadoria tradicionais, Böttger comentou que foi contratada para coordenar o *Sommertour* 2016 e que

> tinha a tarefa de conceituar um projeto participativo com foco no método artístico para realizar algo em relação à cidade. E na verdade, eles tinham o conceito do *Stadtlabor*, mas me disseram que não fariam uma exposição nesse formato, porque seria demais para o museu e levava muito tempo. E já tinham o formato do *Sommertour*.[224]

No ritmo de mudança que impossibilitava um processo *Stadtlabor* tradicional, o museu aproveitou a oportunidade durante o *Sommertour* 2016 para se voltar à questão urbana, se valendo da expertise de Böttger. Em suma, o projeto visou fomentar a criação de conteúdos, experimentar novas formas e sobretudo proporcionar mais autonomia a participantes, desenvolvendo processos de compreensão das próprias ações, o que se consolidou na publicação que concluiu o projeto.

A esfera participativa da Turnê de Verão foi desenvolvida em conjunto com os indivíduos e grupos no curso de dois *workshops*. Por se tratar de projetos menores e pontuais, teriam que continuar de maneira autônoma e sem a contratação de especialistas como *designers* de exposição profissionais. Cada iniciativa teria um orçamento próprio para pequenos custos. Sendo assim, a pesquisadora foi encorajada a responder à chamada como se fosse uma participante, uma cidadã da cidade. Iniciou-se a fase de concepção e desenvolvimento do projeto *Strangers in the House*, ou 'Estranhos/as em casa', em tradução livre.

Para desenvolver esse e os projetos seguintes, a pesquisadora tinha reuniões semanais

---

[223] "Building something together, cook together, to study their life in the city so I got more creative tools or more artistic tools with the people in the city. It's always about the life and the view of the people in the city."

[224] "I had the task to concept a participative project with artistic method focus to do something about the city. And actually, they had the concept of the city lab but were telling me they wouldn't do a city lab exhibition because it was too much and it took so much time and they had the format of the *Sommertour*."

de mentoria com uma das curadoras sênior, Angela Jannelli, onde se realizavam *brainstormings* ('tempestade de ideias', em tradução livre), decisões eram tomadas, havia trocas diversas sobre teoria e prática em museus. Nesse cenário, a pesquisadora tentava colocar os aspectos da Sociomuseologia, bem como aprender sobre a prática do trabalho participativo do Museu Histórico de Frankfurt.

Dessa forma, antes da presença na primeira oficina da chamada do *Sommertour* 2016, as ideias que seriam propostas pela investigadora enquanto participante foram discutidas antes em reuniões de mentoria. Com a intenção de explorar possibilidades da atuação social direta do museu, as primeiras propostas giraram em torno de algo que pudesse causar impacto na cidade. Pensou-se em lidar com algum grupo considerado marginalizado ou algo que se apresentasse como uma demanda na realidade de Frankfurt, como pessoas afetadas pela falta de moradia, vítimas de discriminação ou na condição de refugiadas. Considerou-se que desde o início seria necessário olhar para os possíveis 'temas geradores' e 'acervo de problemas' relevantes para questionar a atuação do museu e direcioná-la para ações concretas. Uma ideia que hoje, ao revisitar com certa distância, revela a discrepância ainda existente de que o museu deve agir ativamente, mas que sempre há fatores limitadores que o restringem somente a ações museais tradicionais.

Em retrospecto, tal ideia foi considerada um pouco precipitada, pois não teve uma reflexão aprofundada sobre os problemas da realidade da cidade e em relação à capacidade de agência da pesquisadora. Além disso, mais do que identificar públicos específicos sobre os quais atuar, seria necessária uma construção e diálogo prévios para consultar indivíduos ou grupos e, posteriormente, intervir em conjunto propondo projetos participativos, dialógicos e transformadores. Em função dessas dificuldades, a proposta foi logo abandonada. Havia outros grupos conhecidos pelo museu trabalhando com essas abordagens, e que inclusive proporiam ações semelhantes no âmbito da mesma chamada. Após indicações diretas vindas da mentoria relacionadas a uma demanda do museu, foi decidido que o pequeno projeto consistiria em utilizar estratégias participativas para conhecer aspectos da vivência doméstica, com destaque para o interior das casas de pessoas da cidade.

Foi no primeiro *workshop* que se teve de fato o contato com o trabalho prático do museu com o público. E com uma das metodologias de mediação bastante usadas de tais

encontros, o '*World Café*'[225] ('café do mundo', em tradução livre). O *workshop* começou com a exposição do trabalho, prosseguiu com discussões em grupos e teve ao final a apresentação das ideias discutidas. Certos grupos e indivíduos já estavam formados e/ou possuíam noções prévias. Alguns também haviam integrado ações anteriores ligadas ao *Stadtlabor*. Percebeu-se que, por esta razão, muitos já conheciam o museu, suas metodologias e equipe, mostrando-se mais abertos à participação.

Nesse evento, a pesquisadora teve o primeiro contato com o colega Erik Jacobs, que seria seu parceiro no projeto. Também vindo da América Latina, mais especificamente da Colômbia, vivia há muitos anos na Alemanha e, portanto, falava a língua com fluência. Ele já havia participado da edição anterior do *Sommertour* em 2015 e fora sondado para trabalhar como assistente em todo o verão de 2016 e na organização de outras ações. Aceitou trabalhar voluntariamente no processo em que também seria participante junto à pesquisadora.

Um pouco antes do evento, a ideia de projeto foi exposta a Jacobs, que aceitou a proposta e auxiliou na apresentação durante o evento que decorreu todo em língua alemã. Durante e logo após o evento, foi possível conversar sobre algumas questões iniciais do processo que visaria conhecer as pessoas e seus lares. Algumas perguntas foram levantadas: como abordar as pessoas e chamá-las para participação? Como facilitar a participação? Como gerar diálogos? Como gerar conexões? Como adquirir a confiança para que nos convidassem às suas casas? Como criar maneiras para que o próprio grupo de participantes eventualmente interagisse entre si? Quais temas sociais poderiam ser abordados? Como fazer com que os sujeitos se sentissem valorizados e representados durante o processo?

A intenção era clara: conhecer as casas de residentes em Frankfurt e de que maneira viviam. O desafio percebido foi o de transformar a iniciativa em mais do que uma visita breve pela vida e casa das pessoas. A intenção era mostrar a elas outra perspectiva do museu. Buscou-se absorver todas as possibilidades de aprendizado do trabalho museal, por vezes recorrendo a teorias e ensinamentos, outras usando a criatividade, por tentativas e erros para se adaptar e adequar os projetos quando necessário. Sem ter uma experiência prévia em museus, muito menos em museus de matriz social, a pesquisadora recorreu primeiro a leituras prévias e ao que

[225] Método usado para moderar grupos maiores. As pessoas são divididas em pequenas mesas para discutir assuntos diversos, estruturados de modo que haja ampla oportunidade de se manifestar. Os temas ou perguntas de cada mesa são previamente fornecidos, mas as conclusões da dinâmica são coletivas e baseadas na discussão entre os grupos.

fora aprendido nos seminários doutorais realizados em 2015 e 2016 em Lisboa.

Deliberadamente, a atuação prática teve como fundamento a 'ética universal do ser humano' de Freire (2011). O projeto buscava incitar, utilizando igualmente as ideias de Bauman (1999), uma 'responsabilidade de todos sobre todos', ao observar 'janelas' que trazem realidades dinâmicas e não quadros estáticos, que necessitam atenção, assim como necessárias transformações. Em retrospecto, considera-se também que a atitude geral se apresentou conectada de forma direta com estratégias de redes de afetividade do Feminismo Negro identificadas por Berth (2018), pois se almejava criar um projeto que fomentasse uma conexão pessoal com e entre os indivíduos, incluindo a própria pesquisadora, para favorecer um empoderamento coletivo.

O projeto foi útil também para que a investigadora aprendesse como realizar o trabalho prático, conhecesse melhor o museu e profissionais com mais experiência. Jannelli, por exemplo, já havia colocado que participação "é algo que realmente aprendemos no trabalho". Isso também foi reforçado por Böttger, que trabalha com participação desde 2016 e, que por não ter tido formações específicas em participação, também apontou que aprendeu na prática, "simplesmente fazendo e aprendendo"[226].

Mesmo assim, alguns direcionamentos foram considerados essenciais. A própria Jannelli dizia com frequência, citando Simon (2010), que, para realizar projetos participativos museais, seria essencial fazer um '*scaffolding'*, algo como construir andaimes ou armações, em português: "É essencial para projetos participativos, e a cada projeto que faço, acho que fica mais, e mais evidente que se trata sobretudo de construir andaimes"[227].

Para delinear tal direcionamento, Simon (2010) recorreu a '*institucional scaffolding*' (andaimes institucionais). Consiste em práticas e teorias educativas contemporâneas que têm por base o fornecimento de recursos, tarefas e direção para apoiar o processo de educação de modo que indivíduos construam confiança nas suas habilidades e possam realizar suas contribuições participativas.

Segundo ela, é comum acreditar que, para se promover um ambiente de controle criativo total de participantes, é preciso retirar os direcionamentos prévios. Em outras palavras,

[226] "Just learning by doing."

[227] "It is essential for a participative project, and with every project I do, I think it gets more clear and clear that it's more about scaffolding."

as pessoas seriam mais criativas se tivessem total liberdade, sem orientações. Porém, tamanha abertura pediria que participantes já tivessem algo em mente para formular sua contribuição, o que nem sempre ocorre. Além disso, para certos indivíduos há determinados padrões próprios de qualidade que estabelecem para suas contribuições. Isto acaba tornando a participação mais difícil, pois as pessoas acabam ou não sabendo o que devem fazer devido à demasiada abertura, ou contemplando uma qualidade muito superior que os projetos inicialmente preveem.

Dessa forma, atividades participativas não podem ser extremamente amplas. O estabelecimento de andaimes ou armações auxiliam as pessoas a se sentirem confortáveis e dispostas a participar da atividade. Dois aspectos foram identificados por Simon como essenciais para auxiliar no processo de conduzir a participação para que esta realmente engaje a ação das pessoas: delinear limitações que estimulam a criatividade e desenvolver pontos de contatos pessoais que estimulem experiências sociais. Trata-se de desenhar atividades que tenham certas barreiras criativas a serem transpostas e que incitem o contato entre participantes para gerar engajamento pessoal. E para tal, objetivos claros devem ser determinados.

A orientação para iniciar o seu primeiro projeto*, Strangers in the House* era pautada pelo método participativo *Stadtlabor* que a pesquisadora aprendia junto à equipe. Paralelamente, a pesquisadora buscou complementar sua atuação ao recorrer aos ensinamentos recebidos no doutorado. Por exemplo, o que fora colocado por Pedro Leite (2015, seminário doutoral), que abordou e realizou exemplos práticos de oficinas. Em uma perspectiva menos pragmática e não orientada a resultados, elucidou como poderiam criar um ambiente propício e técnicas capazes de estimular o autoconhecimento, trocas, compartilhamento de histórias, fragilidades, memórias e identidades. Outros exemplos vistos em sala de aula foram oficinas em grupo pensadas na interação entre pessoas, favorecendo a criação de narrativas, temas, tempos e exposições. Nessa perspectiva, grupos temáticos e cronológicos poderiam ser formados e pessoas poderiam trazer objetos ou mesmo fabricá-los, pensando em estratégias de preservação e conservação, com a possibilidade de se transformar em instrumentos úteis também para processos museais.

Para elaborar as práticas participativas, buscou-se igualmente inspiração nas metodologias de Paulo Freire, mencionadas anteriormente sob a perspectiva do empoderamento e as do Feminismo Negro. As duas vertentes citadas estabeleceram algumas das orientações para a atuação durante os projetos realizados. Trata-se de uma perspectiva de alfabetização, educação e conscientização em círculos de cultura, envolvendo diálogo, rigor e acolhimento e

redes de afetividade e respeito.

De maneira geral, tentou-se fomentar algo semelhante aos chamados 'círculos cultura' propostos por Freire (1979), em que se buscaria estabelecer espaços de aprendizado não autoritários onde a construção do saber se daria por meio do diálogo e da afetividade. Locais onde juntos os indivíduos poderiam recriar criticamente o mundo. Este 'mundo' consistiria no lugar de encontro das pessoas consigo e com as demais. E nesta partilha de consciência de si e da realidade, não haveria indivíduo no papel professor, mas sim de coordenador.[228]

No método de Freire, para auxiliar o processo de alfabetização e conscientização, tem-se a identificação de 'palavras-geradoras', definidas com base em sua polivalência de fonemas, maior carga semântica, familiaridade e o incentivo ao engajamento. As palavras-geradoras podem ser usadas por educandos e educandas na formação de outras palavras por constituição e reconstituição. Elas dizem respeito às situações existenciais das pessoas, apresentam-se inicialmente codificadas e se encontram no mundo dos objetos. À medida que tais palavras, representativas das experiências vividas pelos sujeitos, passam a ser observadas com distância e, por vezes, admiradas, possibilita-se a observação tanto da realidade quanto da palavra, o que auxilia a sua assimilação.

Nos projetos desenvolvidos no HMF, as palavras-geradoras estariam relacionadas às diversas realidades de participantes. Elas seriam apresentadas por meio de estímulos diversos, para que as pessoas elaborassem e compreendessem o mundo ao mesmo tempo. As palavras selecionadas suscitariam a relação de participantes com suas referências identitárias patrimoniais para refletir e gerar suas próprias produções criativas. Considerando projetos de musealização com curadoria participativa, recorre-se a objetos-geradores e corpos-geradores, em que participantes dispõem dos recursos e da facilitação para criar representações e interpretações de suas próprias realidades. O ato de recriar e interpretar o contexto pessoal contribui para uma 'alfabetização crítica' e 'leitura do mundo', já que não pretende ser uma alfabetização ligada à leitura e escrita da palavra. A presença de participantes torna-os corpos-geradores e corpos-políticos capazes de transformações.

[228] Pontua-se, todavia, que durante o trabalho museal realizado, o intuito nunca fora mesmo o de se estabelecer em uma posição professoral. O uso das práticas pedagógicas citadas foi feito com base na função comunicacional educativa ligada aos museus, sobretudo trazida pelo movimento da Nova Museologia, bem como o papel renovado de museus, utilizada como ferramenta de leitura de mundo e transformação da realidade. Pressupôs-se que seria válido trazer as inspirações das Metodologias de Educação e Participação Democrática de Freire para o museu, mas em uma posição de 'coordenadora', como defendido nos círculos de cultura.

O método pedagógico voltado para a autonomia foi aplicado para realizar experiências mediadas pelo diálogo e pautadas pela objetivação, com a posterior descodificação e reflexão, tornando possível desenvolver uma perspectiva crítica nos indivíduos. Nesse processo de codificação e descodificação, por meio destas palavras-geradoras, haveria o 'redescobrimento do mundo', expressado nas ações dessas pessoas. Posteriormente, por meio da fala e da escrita, incluindo a criação cinematográfica, o objetivo seria de que com a expressão objetiva dos seus espíritos, os sujeitos pudessem escrever suas próprias histórias e inscrevê-las no museu. Descodificando o mundo e si mesmos, poderiam expressar juízos, o que os direcionaria a uma consciência reflexiva, o que fomentaria a questão da responsabilidade. O processo de 'conscientização' une a objetividade e a subjetividade. Por meio do distanciamento e objetivação, pretende-se a descoberta de si e do outro, e a consciência de si e do outro, elemento constituidor do sujeito. No mundo das consciências inter-subjetivadas, seria na colaboração e no diálogo que se criaria uma consciência social.

O trabalho desenvolvido nesse e nos projetos seguintes inspirou-se em um tipo de 'educação dialógica' que, segundo Freire (1986), é feita no intercâmbio, uma vez que o "diálogo requer uma aproximação dinâmica na direção do objeto" e em um espaço que "vincula os sujeitos cognitivos levando-os a refletir juntos o objeto", em vez de transferir o conhecimento de maneira vertical. Mesmo que considerada por vezes "uma invenção bizarra ou uma prática estranha vinda de uma parte exótica do mundo", constitui "uma posição epistemológica" em que educadores e educadoras não se consideram *donos*[229] ou donas dos objetos de estudo, mas estimulam a curiosidade de todos os sujeitos envolvidos no processo de conhecimento (pp.65-66). Ainda segundo o autor, "o diálogo pertence à natureza do ser humano, enquanto ser de comunicação. O diálogo sela o ato de aprender, que nunca é individual, embora tenha uma dimensão individual". E sem abandonar o rigor, pois este "é um desejo de saber, uma busca de resposta, um método crítico de aprender. Talvez o rigor seja, também, uma forma de comunicação que provoca o outro a participar, ou inclui o outro numa busca ativa" (p.11).

Nesse sentido, a questão do diálogo e do intercâmbio foi enfatizada na prática, pois "o diálogo em si é criativo e re-criativo"[230]. Assim, considerou-se tanto o contato com colegas quanto com participantes para fomentar as trocas, pois no diálogo também se recria. E cria-se

[229] Grifo do autor.

[230] *Ibidem*.

entendimentos sobre as perspectivas consideradas tão valiosas pelo museu. Além disso, uma pessoa poderia ser também leitora da outra, amplificando a capacidade de transformação até mesmo durante o processo. Em relação ao rigor na participação, isso pressupõe o acolhimento aplicado por Freire, o qual muitas vezes se referiu à prática do amor na educação.

O acolhimento defendido por Freire conecta-se com a questão da afetividade, de redes de apoio e respeito, encontradas em estratégias de empoderamento identificadas por Berth (2018) em sua ressignificação do termo pelo Feminismo Negro. A autora pontuou a importância de "ações empoderadoras do estado emocional", frente aos processos de desqualificação que enfraquecem a autoestima, impossibilitando pessoas que sofrem opressão desenvolverem amor-próprio e até mesmo perceber sua própria humanidade. Berth (2018) citou a importância da afetividade, da aceitação e da distribuição do amor em uma rede de influência, que fomenta um "agir gentilmente com o espelho social", que pode incitar o amor a si, autocuidado e boas relações intelectuais e afetivas. No caso do projeto do museu, propôs-se uma atmosfera de afetividade e acolhimento para grupos que compartilham opressões, permanecendo a equipe mediadora sempre atenta para vulnerabilidades e não tolerando abusos nessas relações.

Dessa forma, as palavras-geradoras são compreendidas sob forma de objetos-geradores e funcionam enquanto referências da realidade. Os corpos-geradores, ou seja, os indivíduos implicados na compreensão e transformação da realidade podem se tornar também corpos-sujeitos e corpos-políticos capazes de atuar sobre as opressões. Esses elementos constituem ferramentas de empoderamento museal e foram utilizados como inspiração para as ações, que serão analisadas ao longo dos projetos apresentados na tese. Os processos de musealização participativos com curadoria colaborativa se propõe a funcionarem como círculos de cultura, onde haja diálogo, rigor e acolhimento. Outro aspecto levado em consideração é o amor, com seu potencial de comunicação e educação em processos de 'alfabetização crítica' no museu.

Com o desenvolvimento de outros trabalhos no museu, foi possível perceber que, mesmo em projetos participativos estruturados como os que se conhecia no HMF, e utilizando referências diversas para as ações, o controle seria algo que não poderia ser mantido a todo momento, porque não se tratava de experimentos investigativos desenhados de antemão e com resultados específicos esperados. As práticas trouxeram a oportunidade de unir o acolhimento com uma construção de andaimes que incitassem a participação, possibilitando uma perspectiva de conscientização e empoderamento para a ação. Assim, a pesquisadora, no papel de

'coordenadora', buscaria criar ambientes inspirados em 'círculos de cultura' e utilizar a 'educação dialógica' para a 'alfabetização crítica'. Reitera-se, contudo, que as atitudes foram incorporadas nas ações sem um controle formal prévio, delineadas conforme o processo, como será discutido a seguir.

### 3.1.3. Uma estranha na Alemanha

Os primeiros projetos da pesquisadora foram também uma tentativa experimentar as teorias e práticas estudadas, tentando conectá-las com aquelas realizadas pelo Museu Histórico de Frankfurt, buscando reforçar a importância das pessoas na instituição museal. Sua primeira ação no museu aconteceu com o auxílio do parceiro de projeto Erik Jacobs. Ao final do primeiro *workshop* realizado na chamada participativa do *Sommertour* 2016, foi apresentada uma proposta de projeto.

Não longe do que já havia requisitado por Jannelli, a ideia consistiria em visitas aos lares de indivíduos da cidade, mas ao fim, pensou-se em oferecer um evento final fechado a participantes na própria casa da pesquisadora. Ela também abriria seu lar para a apresentação dos resultados e a criação de um círculo de cultura, uma situação de encontro, trocas e diálogos para as pessoas lerem o mundo por meio de suas realidades. Vislumbrou-se que o próprio grupo de presentes no primeiro *workshop* pudesse constituir o corpo de pessoas a ser visitado. Porém, logo percebeu-se uma das maiores dificuldades de projetos participativos: obter participantes com motivação para aderir à proposta.

A equipe do projeto havia pensado que as pessoas estariam abertas, mas, após disponibilizar de forma mais atrativa o contato para participação, somente dois grupos abordados mostraram interesse: um casal que morava em um tipo específico de construção e que faria também uma ação voltada a discutir tais tipo de construções; e um grupo que resistia ao processo de gentrificação[231] de seu prédio, recentemente vendido para ser reformado e vendido como apartamentos de luxo. Apesar de demonstrar interesse inicial, com a realização de seu próprio projeto, dificuldades na conciliação de agendas impediu sua participação.

[231] O grupo de pessoas continuou morando no prédio como forma de protesto, apesar das obras de renovação começarem. Morando há vários anos e obrigadas a sair em razão da especulação imobiliária na área e no processo de gentrificação que começou a impor preços mais altos aos antigos moradores, as pessoas decidiram resistir a saída forçada de suas habitações.

Após a primeira tentativa frustrada de formar um corpo coeso de participantes do *Sommertour*, o processo continuou e novas ideias surgiram na esperança de encontrar mais pessoas interessadas. Ficou decidido que, para facilitar a participação e ter resultados materiais expressivos, seriam solicitadas previamente quatro ou cinco fotografias de sua casa ou de algum aspecto dela, que seriam discutidas durante uma visita na qual seriam oferecidos doces de origem brasileira e colombiana. Uma vez que Erick Jacobs e a pesquisadora seriam pessoas 'estranhas' e de origem estrangeira a conhecer suas casas, o projeto foi chamado '*Strangers in the House*'. E a ideia de conceber um evento final foi confirmada e serviria como uma maneira de conectar o grupo de participantes entre si.

A princípio, para recrutar participantes, anunciou-se o projeto no programa do *Sommertour* 2016. Designado como um 'Programa de visitas transculturais', cinco linhas em alemão descreveram brevemente as intenções e buscavam transmitir a ideia: "Erik e Erica, dois novos moradores de Frankfurt latino-americanos gostariam de saber como as pessoas moram em Frankfurt. Se você quiser participar deste programa de visitas transculturais, favor entrar em contato até 16 de julho" [232] (Sommertour, 2016).

Imagem 11 - Erik Jacobs e a pesquisadora em foto para postagem no blog do museu para atrair participantes à esquerda, bem como, à direita, a publicação de texto sobre o projeto no programa da Turnê de Verão 2016.

Fonte: Museu Histórico de Frankfurt. Foto de autoria desconhecida e à esquerda de autoria própria, 2016.

Outra maneira de contactar possíveis participantes se deu com uma postagem no *blog*

[232] "Erik und Érica, zwei seit kurzem in Frankfurt lebende Lateinamerikaner/innen, möchten erkunden, wie die Frankfurter/innen wohnen. Wenn Sie an diesem transkulturellen Besuchsprogramm teilnehmen möchten, senden Sie bitte bis zum 16.7."

do museu, explicando o projeto e solicitando a participação[233]. Uma nota em um jornal local também foi emitida, entretanto sem o conhecimento da organização. Apesar das tentativas de publicizar a ação e promovê-la em meios de comunicação, apenas um e-*mail* de contato foi recebido, em que um casal se disponibilizou a participar do projeto, o que se concretizou. Perguntado sobre como fora sensibilizado, o casal indicou que havia sido o programa impresso obtido em visita ao museu. Para complementar o grupo, recorreu-se à abordagem de indivíduos diretamente. Isto ocorreu no dia de abertura do *Sommertour 2016*, em que se realizou uma pequena dinâmica para recrutar participantes, sensibilizando pessoas conhecidas e outras que concordaram em participar.[234]

Imagem 12 - À esquerda, ação na abertura do *Sommertour* 2016 em que a pesquisadora colaborou com a criação de uma atividade interativa com Erik Jacobs e Franziska Mucha, que também buscou engajar participantes para seu projeto, vista à direita.

Fonte: Museu Histórico de Frankfurt, licença CC BY-SA 4.0, foto à esquerda e autoria de Lisa Voigt e à direita, Stefanie Kösling, 2016.

O grupo que se consolidou contou com uma variada gama de participantes que apresentariam características diversas de moradia na cidade. Eram basicamente famílias

[233] https://blog.historisches-museum-frankfurt.de/can-we-be-strangers-in-the-house-hosts-wanted/. Acesso em 08/2022.

[234] O *Sommertour* 2016 teve sua abertura inicial no dia 8 de julho de 2016, em uma ação no Campus Universitário Bockenheim da Universidade de Frankfurt. Tratou-se da primeira tarefa concreta no âmbito do trabalho no Museu Histórico de Frankfurt e consistia em ajudar com os aspectos organizacionais. Dentre as tarefas, havia organizar lanches, bebidas, decorações, logística e pensar em alguma atividade interativa para que as pessoas presentes na abertura pudessem conhecer as ações do programa. Nessa dinâmica desenvolvida junto com a colega e curadora Franziska Mucha, realizou-se um *Flowchart* (fluxograma) desenhado no chão que direcionaria os participantes às diversas atividades do programa, de acordo com seus perfis e preferências em explorar a cidade. Um desses perfis, o 'Explorador Social', teria como recomendação a participação no projeto *Strangers in the House*.

pequenas ou coabitações de duas ou três pessoas, e que na sua maioria já tinham algum tipo de contato com o museu ou com a dupla responsável pela condução do projeto. Residentes em Frankfurt que haviam se mudado há pouco tempo para a cidade ou para um novo apartamento, viviam em tipos específicos de construção ou ocupavam a cidade de forma pouco usuais, como um lote de jardim comunitário, também apresentado.[235] Ainda contou com a participante especial Angela Jannelli[236], responsável pela mentoria no programa de bolsa de curadoria internacional.

Após obter a confirmação da participação do grupo, houve a preparação dos encontros. Uma lista de perguntas foi elaborada para direcionar a conversa, a qual foi testada antes em visitas a indivíduos da rede de contatos de Jacobs, mas que moravam em uma cidade vizinha. O objetivo era saber se a visita planejada atenderia às expectativas iniciais de conhecer um pouco mais como moram as pessoas, para aperfeiçoar o roteiro, a fim de que os encontros acontecessem da maneira mais fluida e descontraída possível.

Com as fotos dos indivíduos em mãos, as visitas foram marcadas com os grupos de participantes e, mesmo com um roteiro estruturado, transcorreu um diálogo informal sobre a vida, moradia, hábitos e culturas. Já sensibilizadas por contatos iniciais, as pessoas demonstraram uma abertura para falar de sua intimidade e conhecer a dupla estrangeira. Como almejado, os encontros criaram conexões interpessoais, mesmo tratando-se de um projeto profissional, apoiado e levado a cabo por uma instituição museal.

Para entender o contexto pessoal, foram feitas indagações sobre o perfil geral e situação profissional; desde quando e com quem habita; como encontrou o imóvel; se é

[235] Prática tradicional muito comum na Alemanha, os *Schrebergarten* ou *Kleingarten* (‘Jardins de Schreber’ ou ‘pequenos jardins’, em tradução livre) consistem na disponibilização de terrenos divididos em pequenos lotes nas cidades, geralmente administrados por associações, para aluguel de longa duração para residentes e constituição de jardins próprios.

[236] Quando perguntada se já havia sido participante de algum projeto, Jannelli esqueceu de mencionar essa pequena participação. Ao ser relembrada, mencionou não ter sido de fato uma participação, pois ela era mentora da organizadora. Questionada sobre se gostaria de ser participante, elucidou que seria incompatível com o ritmo de trabalho e da vida pessoal. “Eu realmente não me senti uma participante adequada porque eu era sua mentora e por isso sempre soube como é todo o projeto. [...] Não sei, sinceramente. Primeiro de tudo, para ser honesta, eu acho que é muito exigente (risos), e estou muito feliz por não ter tal projeto em minha vida particular (risos). Sim, pode ser, sabe, talvez um pouco mais tarde, quando a vida privada e profissional não for mais tão intensa assim”. (“I didn’t really feel like a proper participant because I was you mentor and so I always knew how the whole project is. […] I don’t know, sincerely. First of all, to be honest, I think it's much too demanding (laughs), and I’m quite glad I have not such a project in my private life (laughs). Yeah, maybe, you know, maybe a bit later, when private and professional life is not that intense anymore.”)

proprietário ou aluga e quais as dinâmicas caracterizam as relações internas com o ambiente e com toda a vizinhança. Com as fotos previamente enviadas, ocorreram conversas sobre o contexto e o significado das mesmas. Como maneira de manter o diálogo ativo e estabelecer conexões interculturais, para que os indivíduos se sentissem confortáveis em dividir suas opiniões, a pesquisadora e o parceiro de trabalho usaram suas próprias experiências, relatando suas origens estrangeiras quando necessário. A dupla de pesquisadores também buscou perceber como as pessoas se sentiam durante as visitas.[237]

As impressões e interpretações das respostas, assim como a análise das fotos e a visita aos imóveis, pretendia compreender o tópico explorado. Havia ainda o objetivo de conceber um evento final, um 'produto museal' que pudesse ser uma experiência para que o grupo tivesse contato com os resultados. Outro ponto desejado pela dupla de pesquisadores era que participantes se identificassem e se conectassem com outras pessoas e com os temas discutidos. Dessa forma, ainda durante a visita, com o intuito de perceber as relações dos indivíduos com seus próprios objetos, ou seja, suas 'imaginações museais', pediu-se para cada grupo identificar um objeto que representasse seu lar. Esses objetos, com a devida permissão, poderiam integrar o evento final de fechamento do projeto, definido como uma pequena exposição.

Imagem 13 - À direita, uma *Passiv Haus*, uma das residências visitadas. À esquerda, um compilado das fotos de participantes que foi entregue em formato A3 como um pôster de lembrança do projeto.

Fonte: Museu Histórico de Frankfurt, à esquerda foto e autoria própria e à direita de autoria de participantes com compilação de autoria própria, 2016.

[237] Não se pretendeu aprofundar a compreensão deste projeto nem trazer imagens ou maiores informações pois ele foge do escopo principal de delinear projetos utilizando o cinema que serão aprofundados nos capítulos IV e V. Ele é mencionado aqui como uma forma de ilustrar o início do trabalho participativo e como começaram as primeiras experimentações inspiradas em Paulo Freire.

Após a realização de todas as visitas, foram analisados os áudios das interações (gravados com o consentimento de participantes) e as fotos. Individualmente, selecionou-se as citações representativas de cada participante nos áudios. A pesquisadora e Jacobs reuniram-se algumas vezes e conceberam um tipo de curadoria das perspectivas relacionadas às fotos e aos objetos. Como evento final, decidiu-se realizar uma exposição *pop-up,* ou seja, de montagem rápida e com a estética simples do 'faça você mesmo', com fotos e objetos, num evento que reunisse o grupo de participantes para se conectarem e discutirem sobre os diversos tópicos abordados.

Ficou definido que as falas de participantes seriam categorizadas de uma maneira a tentar interconectar as experiências e não as separar 'monoliticamente' enquanto visitas individuais. De acordo com aspectos presenciados nos diversos lares, foram identificados aqueles repetidos, aproximados, ou mesmo se distanciados. As categorias delineadas foram: lar enquanto metáfora; relações entre moradia e trabalho; aspectos interculturais de moradia; relações interpessoais e moradia; lar como inspiração; pertencimento ao país e à cidade; interações com os arredores; a importância da mesa; passado, presente e futuro de cada participante em relação à moradia; questões de linguagem e língua estrangeira; especificidades de Frankfurt e da Alemanha; anedotas pessoais; conexões com a dupla organizadora e objetos especiais selecionados.

Com as informações categorizadas, passou-se à fase de conceber a exibição *pop-up*; prepará-la, montá-la e pensar os aspectos e a programação do evento final. O exercício foi conectar as diversas perspectivas das e dos participantes e exibir as perspectivas em uma exposição simples. Como forma de retribuir a hospitalidade das pessoas entrevistadas, a princípio a última reunião seria no apartamento da pesquisadora, mas não foi possível por uma infestação de percevejos.

O evento final foi realizado em um dos espaços disponibilizados pelo Museu Histórico de Frankfurt. A pesquisadora e Jacobs selecionaram as citações de participantes, certas expressões identificadas nas conversas e outras frases para servirem como legendas, confeccionando placas coladas na parede da sala. Uma seleção de fotos e citações sobre o tópico 'mesa' foi disposta sobre a mesa central montada para reunir o grupo presente no evento. Dada a impossibilidade de visitar o apartamento da pesquisadora, um vídeo dele foi exibido em *loop* como um elemento estético e de ambientação da exposição. Além disso, fotos extras enviadas pela participante que apresentou seu jardim foram impressas para ambientação, sem nenhuma

referência de conteúdo. O evento final contou com a presença da maior parte das pessoas que participaram e celebrou o fim de um processo que, de certa maneira, estabeleceu as bases para os trabalhos participativos subsequentes no HMF.

Imagem 14 - Fotos do evento final que contou com uma exposição organizada pela pesquisadora e Erik Jacobs com as fotos realizadas por participantes e suas citações durante as entrevistas que pode ser vista acima. Mostrou-se também um pouco da cultura latino-americana como se vê abaixo à esquerda e, à direita, atividades em grupo.

Fonte: Museu Histórico de Frankfurt, licença CC BY-SA 4.0. Fotos: Stefanie Kösling, 2016.

Analisando a esfera participativa do *Sommertour* 2016, que a princípio se estende ao método *Stadtlabor*, especialmente na ênfase ao uso de oficinas, observa-se que podem ser análogos a círculos de cultura. As moderadoras e curadoras do HMF podem ser consideradas coordenadoras. Esses eventos se abrem à subjetividade das pessoas na compreensão de uma determinada realidade. A apesar de ter armações ou 'andaimes', estruturas claras e um método estabelecido, viu-se a abertura para o diálogo. Desse modo, o museu não se estabeleceu como dono dos objetos de trabalho e estudo, mas buscou construí-los criativamente junto com participantes. As 'palavras geradoras' sobre a cidade seriam os diferentes tópicos oferecidos pelo museu e serviram para que participantes construíssem seus entendimentos, sua descodificação, escrevendo a sua história da cidade. Vê-se uma similaridade com a participação democrática de Freire e a sua aplicação, guardadas as devidas adaptações.

Ao avaliar o projeto *Strangers in the House* sob as lentes do objeto científico, nota-se a abertura e o interesse do museu em expandir sua atuação com novos formatos de pesquisar a realidade junto às pessoas e sua subjetividade. Ao fomentar agentes, recursos e processos participativos para atuarem sobre um determinado tema, a instituição evidencia que os assuntos podem se tornar museálias, apesar de não apresentarem uma atribuição de valor a ponto de

suscitar sua coleta e preservação tradicionais. A imaginação museal colabora para que os sujeitos se empoderam ao desenvolver suas próprias maneiras de organizar a poética de suas vidas por meio de objetos-geradores, ou seja, instrumentos de comunicação e compreensão da realidade, para possivelmente transformá-la.

Fugindo das dinâmicas tradicionais de museu, o projeto desenvolvido no HMF voltou-se para a esfera educacional ao abordar um tema relevante da cidade, a questão da moradia, mesmo que não se toquem temas-geradores que lidam com determinadas situações-limites que ocasionam problemas. O projeto não se propôs, nesse momento, a estimular intencionalmente a alfabetização crítica, nem recorreu a estratégias de ação que designassem responsabilidades individuais ou coletivas. Entretanto, estimulou-se um processo de empoderamento ao favorecer a leitura de mundo dos sujeitos, tentando estabelecer redes de afetividade e de valorização dessas pessoas na instituição, que possui um determinado prestígio na cidade.

Desse processo, podem-se retirar noções importantes do trabalho participativo em museus e os esforços da Museologia para ser uma ciência de compreensão da realidade por meio da relação das pessoas com os objetos ou 'temas'. Enquanto um primeiro projeto participativo, logo foi possível notar a importância do fator humano, relacional e afetivo que leva as pessoas a se conectarem. Sem ter nenhuma experiência museal, mas com os preceitos iniciais da Sociomuseologia, sobretudo os relativos à importância de museus vivos e abertos, a pesquisadora proporcionou o encontro de pessoas no projeto, dando ênfase à fluidez do diálogo e abertura de perspectivas, distanciando de valores elitistas que o museu perpetua muitas vezes. Assim, as poéticas subjetivas pessoais foram valorizadas em detrimento da glorificação histórica, estética e formalista. E, enquanto pesquisadora de origem estranha, estrangeira e brasileira, o acolhimento em lares de Frankfurt iniciou também um processo de maior compreensão do museu em relação a tais grupos, como de outros públicos relevantes para a instituição.

### 3.1.4. Subjetividade à brasileira em Frankfurt

Após o primeiro projeto que teve certo grau de participação, iniciou-se a coordenação de outra iniciativa mais participativa, colocando mais em prática os métodos usados pelo museu, tentando sempre envolver a abordagem sociomuseológica. Seguindo as mesmas linhas de ação prática do processo anterior, agora com indivíduos brasileiros morando em Frankfurt,

a ideia inicial era conhecer esse público e promover algum tipo de conexão com o Brasil. Nesse momento, a pesquisadora começou a compreender sua própria vivência, ao se reconhecer como expatriada e ter a chance de se conectar mais com seu país natal no projeto.

O processo foi desenvolvido de maneira individual, ainda que tenha sido auxiliado e discutido com mentoria e colegas. O 'Projeto Brasil' ou 'Minha Frankfurt Brasileira', como foi inicialmente nomeado e concebido, buscava por vozes de pessoas brasileiras em Frankfurt. Por vozes, entende-se expressões subjetivas de participantes. Em consonância com as expectativas da instituição, pensou-se em como desenvolver instrumentos para que as pessoas se sentissem confortáveis em compartilhar suas perspectivas por meio de, por exemplo, gravação de vozes, sons de ambiente, vídeos, fotos, desenhos, poemas, dentre outros. Primeiro pensou-se em realizar dois *workshops* na cidade para acolher e criar ambientes de aprendizado mútuo com participantes. Com inspiração nos diversos eventos que a pesquisadora vivenciou do *Sommertour* 2016, foi idealizada uma caminhada em conjunto pela cidade. Por fim, uma vez que a 'subjetividade' fora colocada como um dos principais tópicos a serem explorados durante a *fellowship*, decidiu-se explorar a 'Subjetividade brasileira', nome final dado ao projeto.

Um aspecto experimental incluído na concepção da iniciativa visou realizar a conexão de subjetividades brasileiras em Frankfurt e com o Brasil. Uma das ideias consistia em levar as perspectivas coletadas em Frankfurt pelos cidadãos brasileiros que ali residiam e exibi-las aos contatos realizados durante a viagem de campo no Brasil. E num movimento contrário, após a viagem e regressar à Alemanha com ideias coletadas, mostrá-las para a comunidade brasileira em Frankfurt, como forma de fomentar a conexão com o país de origem. Além disso, outro objetivo era estabelecer uma relação do HMF com esse grupo da cidade. O projeto se iniciou na Alemanha com um primeiro evento no mês de novembro de 2016, sendo que no mês seguinte estava prevista a viagem ao Brasil.

O processo passou por adaptações e mudanças ao longo de seu curso. A pesquisadora recorreu ao método de oficinas estruturadas, comuns ao HMF, pensando em 'círculos de cultura', 'educação dialógica' e 'redes de afetividade' para tratar de possíveis 'temas-geradores'. O primeiro *workshop* foi concebido para lançar o processo e, embora com a intenção de realizar um segundo encontro e uma caminhada, a primeira oficina serviria de 'termômetro' para definir as próximas ações. Com o decorrer do projeto, verificou-se que, apesar do intenso planejamento, desenho de ações concretas, métodos estabelecidos e tentativa de seguir passo-a-passo os roteiros, haveria muitas mudanças dos planos. A não previsibilidade

da ação pedia constantes adaptações, sobretudo em pelas diferentes caraterísticas dos grupos e das pessoas envolvidas no processo.

Novamente o recrutamento de participantes foi uma das fases mais difíceis para a pesquisadora. Como colocado pela mentora Angela Jannelli, trata-se de participação, e se trabalha com o número de participantes que se tem. Mesmo assim, a pesquisadora esforçou-se para reunir ao menos uma dezena de residentes de origem brasileira em Frankfurt. Alguns contatos pessoais se deram ao acaso, como o encontro com a brasileira Rafaela de Abreu Mathias. Além de participar, Mathias acionou seu círculo de amizades brasileiras, tendo trazido três participantes adicionais ao primeiro evento. Outro contato foi estabelecido durante uma reunião promovida por um órgão da cidade responsável pelo desenvolvimento urbano, em que um convite direto foi feito. Apesar do número confirmado de participantes já ser suficiente para recolher diversos depoimentos, a pesquisadora confeccionou e imprimiu um panfleto (Apêndice 3) e deixou no Cafuchico, um tradicional café brasileiro em Frankfurt, na esperança de recrutar ainda mais alguns indivíduos. Com o anúncio, mais cinco participantes se inscreveram, totalizando doze pessoas de origem brasileira no primeiro *workshop*.

Em entrevista com participantes em fevereiro de 2020, percebeu-se algumas das motivações iniciais para irem ao primeiro encontro ou no projeto como um todo, no caso de indivíduos que viriam a participar das etapas seguintes. Laura Teixeira[238], por exemplo, vinda do interior de São Paulo, já tendo morado na Bélgica e atuante no campo do cinema e audiovisual, mudou-se para a cidade por questões pessoais e profissionais. Na época do projeto, cursava mestrado em estudos curatoriais na cidade. Mesmo trabalhando no setor de museus, relatou não conhecer muito a questão participativa, mas sabia que o museu tratava da história de Frankfurt e que se debruçava sobre a vida na cidade. Ao ver o convite, Laura sentiu-se 'convocada' enquanto brasileira. Por se identificar com a comunidade à qual se direcionava o projeto, motivou-se pela oportunidade de evidenciar sua existência e conquistar espaço, segundo ela, para "existir no registro da cidade". Já Argentina Batista – artista plástica e aficionada por museus, nascida no Rio Grande do Sul, mas que cresceu no Rio de Janeiro, tendo se mudado para Frankfurt por questões pessoais – relatou que sua motivação para participar do

[238] Em razão de um problema de técnico, a maior parte do áudio da entrevista realizada com Laura Teixeira foi perdida antes da transcrição, restando somente poucos minutos registrados. Sua contribuição teve por base as notas que foram realizadas durante a entrevista.

projeto foi "o museu em si. Um *workshop* no museu, que era ali. Entrar lá, e o fato de você ser brasileira". Rafaela Mathias, por sua vez, relatou ter se motivado pelo contato inicial inusitado com a pesquisadora na estação central de trem e por se sensibilizar empaticamente com os percalços típicos de pesquisas doutorais, como a dificuldade de encontrar participantes. Antes mesmo de aderir ao projeto, interessou-se pela proposta porque

> isso poderia ser uma maneira de expressar uma coisa que hoje em dia inclusive é bem relevante pra mim, que é a minha conexão com essa cidade, inclusive a minha forma de perceber a cidade como brasileira, né? […] E talvez ali tenha sido uma oportunidade de refletir sobre isso.

Ao observar suas motivações, percebeu-se não ser comum um contato prévio com projetos participativos. Imagina-se haver um desconhecimento generalizado sobre as ações desenvolvidas há alguns anos no museu, além da falta de contato próximo das pessoas com a instituição, o que dificulta o engajamento em projetos como esse. Algo que se destaca é que todas as pessoas foram instigadas pelo fato de serem brasileiras e se verem diretamente contempladas enquanto tal. Nos relatos, notou-se a oportunidade dessas pessoas 'entrarem' no museu, a possibilidade de 'expressarem' e 'refletirem' sobre a cidade enquanto brasileiras e de inscreverem-se no 'registro' da cidade. Outro ponto a ser considerado para a adesão dos indivíduos no projeto é que o evento foi organizado por uma brasileira.

As impressões acima foram recolhidas durante uma entrevista alguns anos após a participação em todas as etapas, inclusive com a oportunidade de contemplar seus produtos. Durante o encontro individual com as três participantes do projeto em que foram feitas uma série de questões sobre o processo, foi mostrado o filme produzido a partir dos encontros, seguido de perguntas. Acredita-se que isso pode ter influenciado algumas das impressões finais de motivações as levaram a tomar parte. Contudo, o fato de doze pessoas responderem ao convite do projeto mostrou a importância da instituição e sua legitimidade na cidade valorizar determinado grupo como o de migrantes com uma origem comum.

O primeiro *workshop* do projeto 'Subjetividade Brasileira' foi realizado no fim de novembro de 2016.[239] O evento foi planejado com roteiro definido, questionário impresso para

[239] O projeto contou com a presença da mentora Angela Jannelli e foi todo realizado em português. Erik Jacobs, com quem a pesquisadora havia trabalhado anteriormente no projeto *Strangers in the House*, ajudou na organização do evento, contando com seu conhecimento de espanhol para compreender e apoiar. O encontro contou ainda com a presença de uma fotógrafa, a qual já havia registrado o evento final do projeto anterior. A documentação sonora, fotográfica e fílmica foi de antemão acordada pelo grupo, sendo que foi quem não desejasse seu registro, poderia se manifestar.

guiar todo o processo e registrar as respostas (Apêndice 4). Preparou-se tachinhas coloridas, canetas e papéis de cores diversas e tudo o que estivesse à disposição no *Moderationskoffer* (maleta de moderação) – tradicionalmente usada nos processos do *Stadtlabor* – poderia ser usado livremente. O encontro também iria oferecer bebidas e lanches. Nesse caso, optou-se por oferecer opções tradicionais brasileiras, como refrescos a base de guaraná, pães de queijo e outras não brasileiras, como vinho e biscoitos. Para finalizar o evento e ser um chamariz para mais participantes, ofereceu-se – como anunciado no folheto deixado no conhecido café brasileiro – um concerto 'de bolso' de canto lírico com algumas árias operísticas cantadas pela aspirante a cantora lírica Betina Belli Maliska, que integrou o grupo por motivos pessoais, pois à época era casada com a pesquisadora.

A princípio, a oficina aconteceu como programado. Algumas dificuldades foram registradas, principalmente em termos de tempo e preenchimento dos questionários. O bloco chamado de 'primeiras palavras' fez uma breve apresentação do projeto e da orientação do museu em trabalhar com perspectivas individuais e coletivas do grupo e trazer pluralidade ao HMF, incluindo o público latino-americano, mais especificamente brasileiro. Foi expresso desde o início o caráter acadêmico do projeto e como faria parte do processo doutoral desenvolvido pela pesquisadora. Em seguida, explicou-se um pouco sobre o Museu Histórico de Frankfurt, com ênfase na abordagem *Frankfurt Jetzt!* e no método *Stadtlabor.*

Imagem 15 - No primeiro *workshop* do projeto Subjetividade Brasileira, a pesquisadora, à esquerda, apresenta as 'primeiras palavras', primeira atividade que visou apresentar aspectos sobre o museu. À direita, a 'maleta de moderação' colocada à disposição de participantes.

Fonte: Museu Histórico de Frankfurt, licença CC BY-SA 4.0. Fotos: Stefanie Kösling, 2016.

Ainda na primeira parte do evento, buscou-se conhecer o grupo de participantes e criar uma atmosfera propícia para que começassem a dialogar entre si. Propôs-se uma atividade em duplas, em que deveriam se apresentar durante dois minutos cronometrados, respondendo a

duas questões: qual cidade nasceu no Brasil e a partilha de uma memória do país de origem. Em seguida, cada indivíduo teria de apresentar a outra parte da dupla em um minuto. O que se buscava com a dinâmica era que o ambiente ficasse descontraído, uma vez que a formalidade de um *workshop* poderia influenciar na abertura ou não às atividades propostas. A iniciativa se mostrou efetiva e o clima agradável foi criado.

Imagem 16 - À esquerda, Betina Maliska conversa com sua dupla na dinâmica proposta, a quem iria apresentar ao final de dois minutos de conversa. À direita, o painel com os locais de origem de cada participante no mapa do Brasil, com a adição dos nomes dos estados para facilitar a sua localização.

Fonte: Museu Histórico de Frankfurt, licença CC BY-SA 4.0. Fotos: Stefanie Kösling, 2016.

Com pessoas do Rio Grande do Sul, Santa Catarina, São Paulo, Rio de Janeiro, Minas Gerais, Bahia e Pernambuco, notou-se a diversidade de contextos culturais, o que indicaria uma pluralidade de perspectivas. Os locais de origem foram apontados em um mapa do Brasil preparado para facilitar a visualização e incitar movimento pela sala, evitando que os indivíduos ficassem sentados durante todo o evento. Um mapa de Frankfurt também foi preparado para que as pessoas pudessem apontar três locais diferentes: sua residência, lugar especial individual e um lugar coletivo que considerassem singular para a comunidade brasileira na cidade.

Após a roda inicial de apresentações, a atividade seguinte propunha uma maneira de compreender a imagem do grupo sobre o Museu Histórico de Frankfurt, perguntando quem já o havia visitado. Se a resposta fosse positiva, pedia-se para, se possível, dividir uma memória de sua visita; e se fosse negativa, descrever o que pensavam que se fazia na instituição. A atividade denominada 'Olá brasileiros' foi inspirada em uma atividade semelhante denominada 'Olá vizinhos', desenvolvida no Museu do Trabalho Michel Giacometti, localizado na cidade portuguesa de Setúbal em Portugal que colocou questões semelhantes a residentes das proximidades do museu. A atividade portuguesa foi descrita à pesquisadora em uma conversa

informal com Maria Miguel Cardoso e Isabel Victor, durante visita da pesquisadora ao museu em que atuam as colegas de Sociomuseologia. Dessa forma, após um momento para reflexão e preenchimento do questionário, foi realizada uma roda para que pudessem partilhar suas perspectivas.

Imagem 17 - À esquerda, Argentina Batista preenche o formulário proposto para auxiliar a ação. À direita, o grupo brasileiro é visto na roda em que compartilham suas subjetividades.

Fonte: Museu Histórico de Frankfurt, licença CC BY-SA 4.0. Fotos: Stefanie Kösling, 2016.

De acordo com os relatos gravados em áudio e lidos nos formulários, a maioria do grupo de participantes já havia visitado o museu. Argentina Batista relatou que havia visitado o espaço há mais de vinte anos e contou suas memórias de uma visão clássica do museu, um lugar 'chato' com objetos como coroas e pratos. A participante contou ter se perdido em um grande prédio e não ter encontrado uma vasta coleção que a interessasse. Argentina deu também sua visão sobre o que achava que era feito no museu. Em tom de pergunta, se referiu novamente às coroas e indagou-se se o trabalho no museu era o de 'tirar poeira' dos objetos, o que despertou risadas e descontração de todo o grupo. Por outro lado, Betina Belli Maliska relatou ter visitado pela primeira e única vez apenas alguns meses antes não em razão da coleção, mas para participar de uma intervenção artística do âmbito do *Sommertour* 2016.

Rafaela de Abreu Mathias contou ter vindo ao museu para uma reunião com profissionais do ramo da educação e ter realizado uma pequena visita durante a última reforma do prédio alguns anos antes. Mencionou lembrar de uma exposição de fotos da cidade e achou uma forma interessante de comunicação, mesmo no período de obras de renovação. Ela chamou atenção para uma maquete, muito grande e impressionante, que representava a cidade após a Segunda Guerra Mundial. Lembrou das dificuldades enfrentadas pelas pessoas ao fim de uma guerra, como as precárias condições de alimentação e habitação, relacionando-as com as dificuldades que ainda hoje enfrentam residentes de comunidades em sua cidade de origem do

Brasil, o Rio de Janeiro.

Em seguida, dois participantes trouxeram suas memórias negativas sobre o museu. Uma delas relatou ser frequentadora assídua de muitos museus na cidade, mas que quando entrou pela primeira vez no HMF, achou-o escuro e citou não ter encontrado nada que proporcionasse uma real ideia do que é a cidade, assim como não reteve nenhuma memória da visita. Fazer o *workshop* seria para ela a oportunidade de dar uma nova chance ao museu. Outro participante informou já haver visitado o museu duas vezes. Na primeira vez, detestou o espaço, e reteve memórias de poucas coisas: partes de prédios e esculturas que não soube muito bem definir. Lembrou ter pensado não voltar mais ao museu, tamanha sua decepção. Após a reforma em 2012, deu mais uma chance. Apesar de ter tido uma melhor impressão da nova exposição, não gostou da circulação no prédio e considerou-o mal projetado. Comentou que o prédio antigo era uma 'monstruosidade' brutalista do pós-guerra que não combinava muito com a praça onde estava localizado, a praça principal Römer. Sua demolição para dar lugar a um novo edifício instigava suas expectativas.

Por outro lado, um terceiro participante mencionou o antigo prédio brutalista demolido, que também pôde visitar. Ele mencionou que, como o colega colocara há pouco, muitos não gostavam da construção, mas ele, sim. O prédio fez parte da história da cidade, assim como de sua própria, pelo fato de ter recebido como doação equipamentos utilizados para exposições, como trilhos e holofotes após a demolição do edifício, que se encontravam em sua galeria. Em relação a visitar o museu, ele relatou que o havia feito havia muito tempo e lembrava-se de desenhos antigos da cidade antes da guerra, e que havia gostado das imagens.

Laura Teixeira mencionou haver visitado o museu muitas vezes, tendo visto várias exposições, já que realizava uma formação relacionada a estudos de curadoria. Entretanto, sua memória mais forte do HMF dizia respeito a um acidente de bicicleta que sofrera nas proximidades do museu. Não se tratou de um acidente grave, apenas com algumas escoriações. O museu foi o primeiro local que se dirigiu procurando assistência. Lembrou ter sido bem acolhida e ajudada pela recepção, que a encaminhou ao banheiro e prestou os primeiros cuidados. Laura referiu-se ao museu como sendo um local e instituição seguros.

As duas últimas participantes relevaram ser a primeira vez que estavam no museu. Vivendo há pouco em Frankfurt, uma delas disse que sua intenção era visitar os diversos museus da cidade, inclusive o HMF. Sobre a pergunta do que se faz no museu, ela disse imaginar que realizasse sua função de conceber e realizar exposições temporárias e

permanentes. A participante indicou relevante a sua relação com habitantes, pois isso criaria condições para que a história fosse construída de baixo para cima, ainda que se considere que essa opinião possa ter sido influenciada pela breve apresentação da instituição feita no início do evento. Uma outra participante mostrou seu interesse por eventos mencionados anteriormente, como as performances artísticas realizadas no *Sommertour 2016.* Imaginava que o museu realizava visitas guiadas, trabalho com crianças e *workshops*. Ela demonstrou seu interesse na instituição, pois entendia que o museu valoriza o aspecto multicultural da cidade.

Após os relatos, percebeu-se que o museu é entendido como uma instituição sobre a cidade, mas que nem sempre a representa. Traz aspectos que fazem pensar sobre sua história, como a maquete que retrata a destruição da guerra, exibe fotografias e outras formas de comunicar, como a realização periódica de eventos. O HMF pode até mesmo fornecer segurança em situações extremas como um acidente de bicicleta. De maneira geral, percebeu-se uma imagem negativa do museu e até mesmo de falta de identificação com alguns aspectos, como a coleção exibida que não parece se conectar com a cidade, muito menos em sua faceta atual repleta de diversidade. Apesar da renovação dos anos 70 e dos projetos participativos em curso, os depoimentos mostram que a imagem do museu mais evidente ainda é relacionada com a edificação histórica e a grande coleção tradicional em exibição composta por objetos doados pela classe abastada que criou um 'gabinete da cidade' e que priorizava os velhos valores tradicionais.

Ao mesmo tempo, notou-se uma intenção em conhecer mais o museu, respondendo a um dos objetivos do projeto, pois o *workshop* procurava se aproximar desta parcela da população, o grupo brasileiro. A iniciativa também foi uma tentativa de conectar e comunicar sobre as possibilidades de participação, buscando desenvolver mais laços com as pessoas.

Nesse sentido, seguindo o programa e em resposta ao interesse das pessoas pelo museu e sua relação com a diversidade da cidade, a pesquisadora explicou a estrutura do HMF em profundidade a fim de motivar mais o grupo. A concepção o novo prédio em fase de construção e o espaço que se dedicaria ao presente da cidade – *Frankfurt Jetzt!* – foram destacados, bem como o método *Stadtlabor*, relacionado às exposições participativas anteriores. Foi sublinhado também o desenvolvimento em curso de uma plataforma virtual colaborativa sobre a cidade, o *Stadtlabor Digital*.

Imagem 18 - Acima à esquerda, o grupo é visto ao assistir um filme com a temática brasileira. À esquerda, Laura Teixeira preenche seu formulário.

Fonte: Museu Histórico de Frankfurt, licença CC BY-SA 4.0. Fotos: Stefanie Kösling, 2016.

Após uma pausa, o grupo foi estimulado a refletir sobre a identidade brasileira com a apresentação de um pequeno vídeo de curta-metragem que mostrava algumas imagens do país. A seguir, as pessoas foram convidadas a trabalhar sua relação com a cidade em sua 'Frankfurt Brasileira'. Elas deveriam escolher um lugar especial na cidade e apontar no mapa. Durante 20 minutos poderiam refletir e dialogar sobre suas memórias da cidade por meio de diversas perguntas colocadas, tais como: qual a sua primeira lembrança da cidade de Frankfurt?; poderia dividir alguma memória especial ligada à sua experiência na cidade?; como foi sua primeira ou mais marcante experiência de moradia?; você tem algum lugar especial na cidade?; você acredita haver algum lugar especial coletivo para o conjunto de pessoas brasileiras morando em Frankfurt? Para inspirar o grupo, foram feitas sugestões para que as pessoas acessassem seu repertório de lembranças e dividi-las com o resto, com as seguintes perguntas: alguma imagem, paisagem, arquitetura especial?; algum som, música ou barulho?; algum gosto, cheiro ou textura?; algum evento, festa, festival?; algum lugar que divide com alguém especial? e algum lugar com o qual tem uma conexão afetiva?

Durante a atividade, percebeu-se que o questionário denso e detalhado com um extenso número de perguntas, acabou por confundir os indivíduos que se mostraram cheios de dúvidas e acabaram não utilizando as referências como sugestões, mas tentando responder a todas as questões. Após o tempo de reflexão, somente alguns deles puderam dividir suas perspectivas. Por falta de tempo, a 'pedra da palavra' que circulava – uma pedra passada de mão em mão para indicar quem se manifestava – teve ser interrompida na quarta pessoa e os depoimentos do restante do grupo ficaram somente registrados nos questionários que foram entregues.

O primeiro participante a compartilhar seu depoimento mencionou o Zeil, centro de

compras da cidade como sua primeira memória; '*Grün*' (verde) como uma palavra especial, pois ainda que Frankfurt seja considerada uma grande região urbanizada, ainda conserva diversas áreas verdes. Sobre um bairro específico, citou Bornheim, onde mora e ainda '*Meine Wohnung*' (meu apartamento), ou seja, sua própria residência. Sobre o lugar coletivo considerado especial para indivíduos brasileiros, citou '*Die Strasse*' (a rua), e explicou que considera a experiência de estar na rua especial para pessoas de origem brasileira, incluindo turistas do Brasil que, segundo ele, demonstraram apreciar a experiência de estarem nas ruas.

O participante mostrou um desenho que fez na área indicada para expressar 'subjetividades'. Explicou tratar-se de uma representação dos bastiões que circundam a cidade e admira que na cidade "Frankfurt deixa lembrar Frankfurt". Ele mencionou que apesar de guerras e das modificações ocorridas com o passar do tempo, muitas áreas são ainda preservadas e permitem manter uma memória da cidade, diferente do que considera falho no Brasil, em que percebe uma grande descaracterização em função da especulação imobiliária. O Rio Meno estava também em seu desenho, já que admira igualmente a relação da cidade com seu rio, pois não o esquece em contraposição à sua cidade no Brasil que, segundo ele, esqueceu do rio que a cruza e virou as costas para ele.

Em seguida, foi convidado a localizar no mapa seus lugares especiais em Frankfurt. Durante o momento em que participantes se levantavam para colocar os seus respectivos alfinetes indicando seus locais favoritos, as trocas informais sobre o evento, o museu e os lanches começaram de forma espontânea. Uma participante revelou estar muito contente em comer pães de queijo, após um ano sem poder fazê-lo.

Outra participante, que também dividiu suas impressões subjetivas sobre a cidade de Frankfurt no encontro, relatou que existiam vários lugares especiais para ela, citando especialmente o *Palmengarten*, um jardim botânico tropical que considerou combinar muito com a cidade. Trata-se de um jardim artificial, diferente daquele de Berlim, o *Tiergarten*, um parque público que era um lugar de caça para os antigos reis da Prússia e que hoje dá nome a um bairro da capital alemã. Ela relatou que não simpatizou com a cidade num primeiro momento, mas depois descobriu regiões 'bacanas' pelas quais passou a circular, como os bairros de Bornheim, Westend, Nordend, Sachsenhausen e Höchst, este em razão de um festival de cinema brasileiro que abriga. Ao referir-se a um possível local especial para indivíduos de origem brasileira, relatou que, em razão de seu trabalho, tem contato frequente com muitas destas pessoas, porém em um ambiente mais formal. Considera o café Cafuchico um lugar em

que o pessoal do Brasil se encontra de maneira mais relaxada.

Imagem 19 - À esquerda, a pesquisadora auxilia uma participante a apontar seus lugares especiais em Frankfurt no painel com o mapa da cidade, e à direita, tem-se a marcação no formulário de Betina Maliska, que aponta seu bairro de residência e um local que remete a uma memória

Fonte: Museu Histórico de Frankfurt, licença CC BY-SA 4.0. Foto: Stefanie Kösling, e formulário de autoria própria, com preenchimento de Betina Maliska, 2016.

Enquanto a participante se deslocava para posicionar seu alfinete, ouviu participantes conversando que ‘memórias são relacionadas com experiências’ e ‘cada um tem as suas’. Os diálogos revelam que, além de iniciar uma conexão relacional, as pequenas interações levantaram palavras como ‘memória’, o que indica que os *workshops* poderiam realizar a função de ser lugares de encontro e aprendizagem sobre conceitos para pensar as próprias existências e histórias.

De maneira geral, quando perguntada sobre suas lembranças do evento, Rafaela Mathias descreveu-o:

> Na salinha lá em cima é onde nós fizemos algumas coisas com papel. Eu lembro que nós falamos sobre os lugares significativos pra nós, nós marcamos no quadro, né, determinadas áreas. Tinha também um artista plástico brasileiro que eu conheci naquela ocasião. Eu lembro do ‘contar’, assim. Nós contamos muitas histórias, sobre como a gente vivenciava a cidade de Frankfurt e a nossa perspectiva como brasileiro também aqui. Lugares especiais… os bairros e como nós contamos sobre o que a gente conectava com que bairro, ou de onde a gente era, a gente marcou isso também no mapa.

Assim, durante o *workshop,* ela própria descreveu sua relação com a cidade. Lembrou que a primeira vez que conheceu Frankfurt foi como visitante e não moradora, jamais imaginando que algum dia iria viver ali. Trabalhava no setor do turismo no Brasil e veio à cidade em razão de feiras comerciais ligadas ao tema. Relatou contemplar a famosa ‘*skyline*’

('linha do horizonte') e, ao compará-la com cidades asiáticas ou brasileiras como São Paulo, considerou engraçado, pois se tratava de poucos prédios que poderiam ser contados nos dedos.

Mathias contou que se mudou em razão dos estudos e que detestou a cidade nos primeiros meses. Sua impressão inicial era de uma cidade de "pessoas engravatadas, que trabalham em bancos e que correm muito". Porém, comentou que Frankfurt é uma "cidade que se aprende a amar". Segundo ela, trata-se de um processo de descoberta de lugares preferidos, das diferentes 'caras' e atividades da cidade. Ela considera que um dos aspectos mais 'preciosos' sobre Frankfurt era possibilitar que se sentisse em casa por ser tão plural, diferente de outros lugares da Alemanha. A participante citou uma pesquisa que revelava que a cada três anos a população da cidade se renovava, uma vez que muitas pessoas vinham por curtos períodos determinados. E assim, considerava que não existia a noção de Frankfurt pertencer a alguém. "A cidade é de todo mundo, a cidade também pode ser minha".

Sobre seu lugar especial na cidade, citou o bairro onde reside – Bockenheim – que considera uma 'mistura de tudo'. Um lugar onde vivem refugiados, com "prédios vistosos e outros nem tanto" um lugar em que se sente 'em casa'. Ela contou um acontecimento da cidade que considera marcante. Por ser brasileira e especificamente carioca, é cobrada em relação ao carnaval. Mencionou não gostar da festa, mas que 'ama' o carnaval de Frankfurt. '*Helau*!', exclamou fazendo referência a uma saudação característica da festividade na Alemanha, e disse que mesmo 'toda empacotada' por causa do frio, se diverte muito e aprecia os doces, as pessoas e as fantasias.

Argentina Batista relatou suas experiências subjetivas sobre a cidade de Frankfurt de maneira muito sucinta no pouco tempo que restava. Mencionou a catedral da cidade, o *Dom*, como local especial que gosta de ver. Citou aspectos especiais que aprecia como os sons, as músicas, mas também o silêncio. Relatou amar o gosto de '*Kartoffel*' (batata). Como evento, mencionou o *Sommerwerft*, um festival de verão com diversas atividades culturais à margem do Rio Meno. Para o título de seu lugar especial escolheu sua casa, onde morava com a filha. Por fim, o lugar com o qual possui uma conexão afetiva seria o museu *Städel*, um relevante museu de arte da cidade. "Por causa da arte", pontuou. Ao entrar ali, a participante disse sentir-se bem e especial, tendo uma ligação muito forte com ele.

Nos primeiros relatos, e sem avaliar os questionários que seriam entregues num momento posterior, notou-se uma conexão com Frankfurt, num retrato de como a cidade é plural. Observou-se nas falas que, por vezes, os lugares favoritos remetem até mesmo ao país

de origem, mesmo que de maneira comparativa, pois há a percepção de melhor estruturação e qualidade de vida urbana em Frankfurt, como o verde, a preservação do patrimônio e a valorização do rio. Os depoimentos revelaram certa nostalgia e carinho pelo Brasil, como a identificação com um jardim botânico tropical como o *Palmengarten*, um festival de cinema brasileiro, a rua em si, os festivais de verão, o carnaval europeu que acaba lembrando o do Brasil e os arranha-céus brasileiros, maiores e mais presentes em metrópoles de dimensões como São Paulo. Percebeu-se uma relação de identificação com a cidade diversa e plural e, mesmo com dicotomias, cria uma imagem de acolhimento, seja em casa, na rua ou nos diversos bairros, muitos dos quais favorecem alguma integração de pessoas estrangeiras.

Em razão de um cálculo errado no tempo para a atividade e das discussões terem durado mais que o previsto (o que se revelou positivo, uma vez que evidenciou a conexão entre participantes), a grande maioria não pôde expressar para o grupo suas relações com a cidade. Com a recolha dos questionários, ainda que tenham confundido mais do que ajudado na participação, notou-se uma rica gama de contribuições que auxiliou nas outras etapas do projeto. Dessa forma, ao final da rodada e sem mais tempo para poder continuar com o círculo de compartilhamentos, procedeu-se a finalização do evento, chamando a atenção para elementos ligados à continuidade do projeto. Foram trazidas ideias de realizar uma caminhada pela cidade com o intuito de percorrer em grupo os lugares especiais mencionados, coletar novas perspectivas e depoimentos, e a possibilidade de um segundo *workshop* para unir o grupo novamente, discutir os resultados e novas maneiras de participação no museu. Todo o grupo manifestou interesse nas duas atividades propostas para a sua continuação.

Imagem 20 - Betina Maliska é vista em sua apresentação de árias de ópera e outras canções no fechamento do evento em uma das salas do museu, à época com uma exposição sobre figurinos teatrais.

Fonte: Museu Histórico de Frankfurt, licença CC BY-SA 4.0. Fotos: Stefanie Kösling, 2016.

Ao fim da oficina, a primeira planejada e moderada apenas pela pesquisadora, o aspecto participativo do HMF havia sido testado. A atividade proposta tinha o diferencial de propor uma conexão direta com um grupo que, como a pesquisadora, era de origem brasileira e morava na cidade. A intenção era se conectar com uma comunidade específica e fornecer a plataforma inicial para novos contatos, reflexões e aprendizados, o que aconteceu.[240] Como alguns pontos negativos, destacam-se a excessiva estruturação e a subestimação do tempo necessário para as atividades. Dessa maneira, ficou evidente a necessidade de se observar previamente o perfil de participantes para adaptar as atividades e sua duração, e para avaliar a necessidade de materiais de apoio.

Assim, reitera-se a relevância dos encontros e reencontros proporcionados e o reconhecimento da valorização de imigrantes de origem brasileira pelo museu, mesmo que condicionado à presença de uma bolsista internacional vinda do mesmo país. O museu, por mais tradicional e elitista que seja, teria o poder simbólico e a oportunidade de valorizar a vida compartilhada por todas as pessoas que constituem a sua pluralidade, e especialmente migrantes, inscrevendo-os na história da cidade. A brasilidade do projeto previu uma etapa que seria essencial para a prática e para o trabalho acadêmico: conhecer pessoalmente as experiências de Museologia Social do Brasil.

### 3.2. Aproximação da Caverna Secreta: encontro com a Museologia no Brasil

> *Vamos nos conhecer. Vamos tomar um café, vamos nos apresentar e saber quem é quem. É quando a gente conhece as pessoas pelo nome, conhece a história das pessoas, enfim, e o mais importante é quando a gente constrói o que é o museu. Constrói um pensamento sobre o museu e uma prática sobre o museu.*
> (Bruna Camargos, 2016)

No esquema proposto por Vogler (2015), a 'Aproximação da Caverna Secreta' é o lugar onde se deve fazer os últimos preparativos para o grande desafio da aventura final que se dará logo a seguir, na etapa chamada 'Provação'. A pesquisadora, dotada de ferramentas

[240] A continuação desse projeto com mais informações e depoimentos de participantes é apresentada em mais detalhes no capítulo V.

teóricas, criando laços com residentes de origem brasileira em Frankfurt, onde iniciou sua prática participativa no HMF, seguia um pouco mais confiante para realização de seus projetos. Entretanto, necessitava ainda realizar uma última etapa.

Sua pesquisa encontrava-se ancorada em preceitos da Escola de Pensamento da Sociomuseologia, a qual desenvolveu-se em paralelo e com trocas mútuas com a Museologia Social brasileira. O intercâmbio de ideias permitiu levar as inspirações para o contexto alemão, ainda que apenas sob forma de exemplos que conhecia por meio de leituras e relatos de colegas e docentes do departamento. Apesar de admirá-las e utilizar suas diretrizes como referências, a pesquisadora ainda não as conhecia pessoalmente. A Museologia Social e o Pensamento Sociomuseológico do Brasil eram considerados essenciais para ilustrar aquilo que a investigadora tentava transmitir para colegas em um contexto em que o museu costuma ser elitista e desconectado dos problemas reais da sociedade, apesar da nova orientação democrática do HMF.

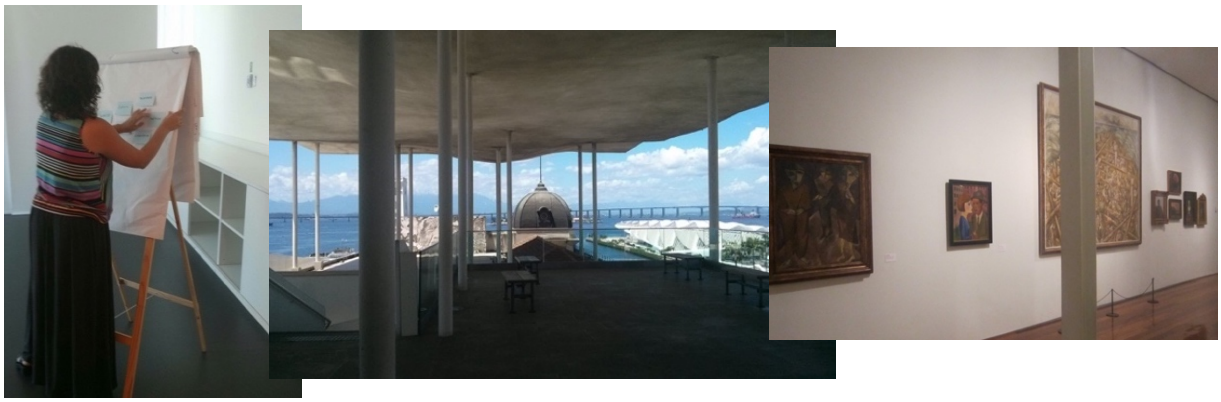
Muitas vezes, a pesquisadora sentia que as informações trazidas de museus de comunidade, por exemplo, poderiam ser vistas como teorias e práticas 'bizarras' do terceiro mundo. Mas sua leitura se mostrou equivocada, pois essas experiências eram valorizadas a nível mundial e no museu em que trabalhava, tendo sido essa uma das razões de sua contratação. Apresentar tais museus, junto ao fato de ser brasileira, contribuíram para um empoderamento próprio inicial, pois poderia levar aspectos da cultura e história de seu próprio país, mesmo sem protagonizá-los. Foi considerado, todavia, essencial compreender a Museologia Social brasileira mais de perto, vivenciá-la na prática e ouvir as vozes de quem nela atua.

Com o apoio do museu alemão, isso poderia finalmente ser concretizado. Dessa forma, em dezembro de 2016 e alguns dias de janeiro de 2017, a pesquisadora transitou pelo Brasil para descobrir mais de perto como suas práticas inovadoras contribuíram para ver de qual maneira as 'metamorfoses' museais, especialmente em contextos não europeus, se transformavam em ações muito relevantes para as pessoas, como nos museus de comunidade brasileiros. Em três cidades diferentes seria possível entrar em contato direto com algumas experiências consideradas ícones da Museologia Social e museus tradicionais, mas que, por vezes, se inspiravam em uma renovada museologia, que continua a enriquecer a realidade museológica brasileira.

### 3.2.1. De frente para o MAR

A primeira parada no Brasil foi a cidade do Rio de Janeiro e um *workshop* realizado no Museu de Arte do Rio (MAR). O evento foi viabilizado pela gerência educativa do museu e por Amanda Campos de Freitas Cândido, colega no Departamento de Museologia da Universidade Lusófona. Em uma perspectiva de troca, apresentou o HMF e os projetos participativos de que fazia parte.

Imagem 21 - À esquerda, registro da atividade realizada com a gerência educativa do museu. Ao centro, a vista do terraço do MAR, e à direita, uma foto ilustrativa de uma de suas galerias.



Fonte: Arquivo pessoal, fotos de autoria própria, 2016.

Ela teve a oportunidade de aprender sobre o MAR e algumas de suas ações, notando uma aproximação com o HMF. Percebeu que o MAR, considerado tradicional, ou seja, prédio histórico, com coleção material de valor simbólico e/ou monetário, expografia tradicional etc., também desenvolvia práticas inovadoras e questionadoras.[241]

Pelo que fora relatado e presenciado no MAR, notou-se certas semelhanças com formato *Stadtlabor* do Museu Histórico de Frankfurt, em que o museu se dirige à cidade para pesquisá-la junto com indivíduos. O museu carioca, situado na Zona Portuária da capital do estado (conhecida como Pequena África e berço de ícones da cultura brasileira como o Samba,

[241] Não se trata de um estudo aprofundado sobre o Museu de Arte do Rio, pois foge ao escopo do trabalho. Trata-se de uma breve comparação de alguns processos específicos que se teve uma visão geral, com os quais considerou haver similaridades ou equivalências, bem como contrastes e diferenças em relação ao HMF. Tal reflexão serviu para ampliar o entendimento da Museologia e teve o intuito de identificar aspectos que agregassem ao trabalho que viria a ser desenvolvido posteriormente no Museu Histórico de Frankfurt e na construção do conhecimento museológico. Essa aprendizagem também foi feita em breves visitas ao Museu da Abolição (MAB) em Recife, Pernambuco; ao Museu de Favela (MUF), também no Rio de Janeiro e ao Museu dos Quilombos e Favelas Urbanos (Muquifu) em Belo Horizonte, Minas Gerais, a serem analisados a seguir.

nascido ali mesmo na Pedra do Sal), também busca estabelecer laços com seus entornos. Uma dessas ações constitui-se no programa *Vizinhos do MAR*, apresentado por Bruna Camargos[242], uma das educadoras de projeto do museu à época, que compartilhou suas experiências durante o *workshop*, além de gentilmente convidar para a participação em outras eventos que aconteceriam no âmbito do programa. Segundo Camargos, trata-se de um processo "que pensa, articula, que cria redes dessa relação entre educação, museu, território, arte".

Assim, a educadora apresentou algumas das várias ações que o compõem. Primeiramente, há uma política de acesso gratuito às pessoas que são 'vizinhas' do MAR'. Além disso, elas são convidadas para eventos e atividades exclusivas como o *Café com Vizinhos*, que tem a função de 'instaurar a rede' ao criar um contato direto com as pessoas. Segundo seu relato:

> É quando a gente convida o morador da região portuária, o representante de alguma instituição, artista, enfim, quem tá aqui acontecendo nessa região, pra tomar um café. É onde a gente instaura processos, e conhece essas subjetividades e essa diversidade que tá atravessada nessa região. É o momento de a gente se conhecer. É isso. Vamos nos conhecer. Vamos tomar um café, vamos nos apresentar e saber quem é quem. É quando a gente conhece as pessoas pelo nome, conhece a história das pessoas, enfim, e o mais importante é quando a gente constrói o que é o museu. Constrói um pensamento sobre o museu e uma prática sobre o museu. O café é um lugar de deliberação sobre as programações que a gente vai criando juntos também. […] entre 35, 40 pessoas se reúnem no primeiro sábado do mês e essas pessoas juntas vão responder à pergunta: o que podemos fazer juntos?

Em nova passagem pelo Rio de Janeiro, dessa vez em direção de volta à Europa, por sorte das datas a pesquisadora pôde participar em uma edição do *Café com Vizinhos.* Foi possível presenciar o ambiente de conexão entre museu e agentes locais, que trabalhavam ideias para o ano que se iniciava. Foram identificadas algumas similaridades e diferenças com as atividades desenvolvidas no HMF. Ambas as instituições, mesmo sendo de grande porte, orçamento estabelecido, aportes consideráveis e legitimidade, tentavam construir uma ideia diferente de museu, buscando incluir parcelas diversas da sociedade. No MAR, habitantes dos entornos; no caso do museu alemão, o exercício vinha sendo realizado com um grupo de pessoas que, apesar de limitado e por vezes homogeneizado, não se restringia a uma comunidade ou território, mas tentava abarcar todo o território e a população da cidade.

A presença no café do MAR evidenciou a importância da abertura do museu para seus

[242] Serviram para descrever os museus aqui abordados – o MAR, o MAB e o Muquifu – depoimentos em vídeo que foram feitos com a intenção inicial de transmitir a colegas em Frankfurt sobre as práticas realizadas no Brasil.

arredores, durante dinâmicas criativas que utilizavam trabalhos em grupo e discussões. Percebeu-se a iniciativa e motivação individual de Camargos ao animar o evento, bem como sua conexão próxima com participantes, sua simpatia e abertura. Ela desempenhava com maestria o papel de coordenadora em um círculo de cultura, construindo o entendimento do museu junto e para a comunidade, avaliando as ações passadas e elaborando as futuras. Notou-se sua relação próxima, de quem realmente conhecia as pessoas pelo nome e com quem construía em conjunto a atuação do museu, com todas as potencialidades de relações museológicas que se pode estabelecer com vistas para o desenvolvimento cultural da região.

E ao comparar alguns elementos entre o MAR e o HMF, nota-se como apresentam abordagens semelhantes, mas com distinções. O formato participativo principal, o *Stadtlabor* ou 'Laboratório da cidade', visa compreender mais o presente da cidade utilizando ferramentas desenvolvidas para que participantes, – conhecidos como *Stadtlaboranten/innen* – também possam pesquisar a cidade junto com o museu, cujos principais produtos seriam exposições participativas. No caso do MAR, notou-se que se busca mais conhecer as pessoas para juntos construírem ferramentas relevantes para a atuação do museu.

No HMF, tem-se uma perspectiva de co-curadoria de exposições. No MAR, no *Café com Vizinhos*, percebeu-se a construção de redes e consequentes ações, que possuem o potencial de constituir exposições, mas que nem sempre se apresentam com esta proposta específica. Percebeu-se haver mais a intenção de desenvolver uma gama de atividades que pudessem usar os recursos do museu – equipe, estrutura física, coleções, exposições – do que trabalhar na concepção de produtos museais clássicos como uma exposição com um espaço ou método específicos.

Voltando ao *workshop* com colegas no MAR na primeira passagem pela cidade, após apresentações diversas e reflexões em conjunto, uma dinâmica havia sido pensada para conhecer o museu carioca tendo por base certos aspectos, como a sua coleção e exposições. O grupo de participantes, por volta de cinco pessoas, foi convidado a uma rápida passagem pelas salas expositivas e escolha individual de itens para ilustrar aspectos do museu, mas que foi substituída pela proposta de escolher outros objetos quaisquer, não sendo obrigatório estarem no acervo ou em exposição. Isso porque não haveria tempo para percorrer as diversas galerias do museu, visitadas depois rapidamente ao término da oficina pela pesquisadora. O exercício acabou por se mostrar ainda mais enriquecedor, pois os objetos escolhidos foram aqueles desenvolvidos nos projetos do grupo ali reunido.

Após um breve intervalo dedicado à seleção, Bruna Camargos trouxe o 'Tapete Acolhimento', realizado em uma atividade ligada ao programa *Vizinhos do Mar*. O projeto *Ofícios e saberes* consistia em convidar um vizinho ou vizinha do MAR a ministrar um curso de curta duração sobre um saber ou ofício específico do qual tivesse domínio para um grupo de quaisquer outros indivíduos que estivessem interessados, sendo vizinhos ou não. O tapete apresentado fora criado ao fim de um curso que pensou a relação entre "bordado, costura e narrativas". Ela explicou:

> Esse tapete foi um acolhimento, uma rodada de conversa, cada um falando sobre sua relação com costura. […] Foi um processo bem bacana das relações. Cada um contou sua memória, foi lá atrás falando da avó, da prima, da tia, ou sua perda de habilidade ou seu desejo de voltar a ter uma habilidade. E no final do dia, depois desse processo, a gente foi achando experiências muito próximas. As pessoas vão se identificando por essas experiências, e a gente fez um tapete de sentimentos, que eram os sentimentos do dia. Esse tapete estava verde, só escrito 'bem-vindo' e cada um foi pegando material que tinha ali e colocando os sentimentos, dando visualidade a esses sentimentos do dia.

Imagem 22 - Tapete acolhimento confeccionado em um Ofícios e Saberes do Programa Vizinhos do MAR, apresentado por Bruna Camargos em oficina realizada no Museu de Arte do Rio.

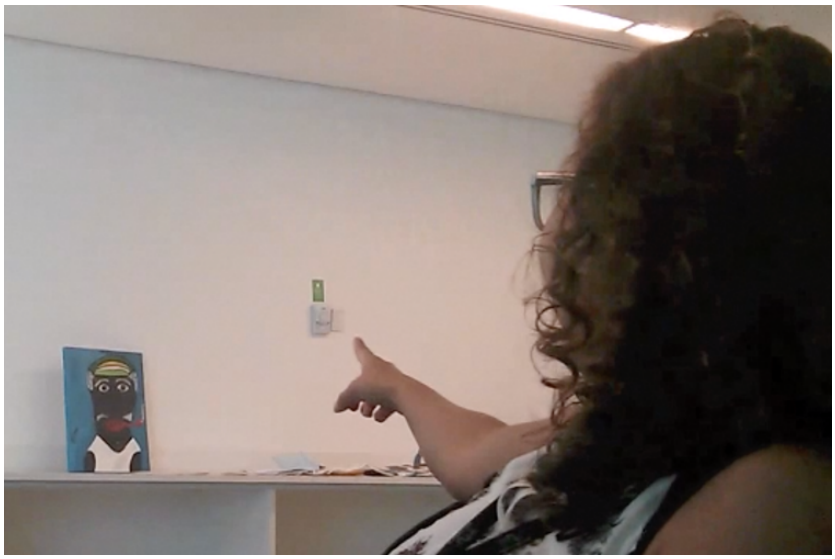
Fonte: Arquivo pessoal. Foto de autoria própria, 2016.

A busca por valorizar outros conhecimentos alheios ao cientificismo e à autoridade museal, abarcando uma perspectiva subjetiva individual, fazendo do museu um lugar de trocas entre indivíduos, fez a pesquisadora refletir como essas instituições, ainda que muito tradicionais, tem tentado repensar sua atuação na sociedade por meio de agentes ou iniciativas específicas. Tanto no *Ofícios e Saberes* quanto no *Stadtlabor*, as subjetividades e as percepções de um público cativo são levadas em consideração e valorizadas pelo museu.

No decorrer do *workshop*, Camargos ainda mencionou outras atividades ligadas ao programa, como a *Conversa de Galeria Especial com Vizinho Convidado*, em que um indivíduo ligado ao programa recebe um convite para comentar uma determinada exposição. E apresentou um último aspecto de sua atuação ao mostrar outro objeto que escolhera. Tratava-se de um quadro pintado por Tia Lúcia, figura conhecida no museu e na região, como vizinha do MAR e considerada pela educadora quase como uma 'dona do museu':

> Ela faz o que ela quiser nesse museu. Ela pinta, ela faz artesanato, ela faz brinco, ela faz cordão. E tudo que ela faz, ela traz pra cá. Ela tá montando o acervo dela no museu. Ela vai fazendo as coisas e ela aparece aqui: 'ó toma'. Ou então deixa um saco na bilheteria com as coisas, entrega aqui. E a gente pega e tá montando o acervo da Tia Lúcia no museu. Tia Lúcia é essa figura que é dona do museu porque ela faz o que ela quiser. Ela entra aqui, e diz que vai contar história, ela conta história. Ela junta com as crianças, a gente tá fazendo uma atividade educativa, ela se envolve na atividade educativa. Às vezes ela refaz, recria essa atividade educativa, do jeito que ela quer. Ela é uma personalidade da região portuária, não só especificamente do MAR. Mas aqui, o fato de ela trazer o acervo dela, significa muito que ela se sente à vontade, ela se encontra nesse lugar e ela tá reinventando inclusive a relação entre o museu e as pessoas.

Imagem 23 - Bruna Camargos aponta para uma obra realizara por Tia Lúcia como objeto representativo selecionado para ilustrar práticas de Museologia Social do MAR.



Fonte: Arquivo pessoal. Foto de autoria própria, 2016.

Ao refletir sobre as trocas, a pesquisadora pensou como ambos os museus, o MAR e o HMF, apesar de seu porte, *status* e legitimidade, buscam soluções estruturadas para envolver as comunidades locais e trazer suas perspectivas. A possibilidade de Tia Lúcia poder fazer 'o que quiser' e interferir de forma tão presente no museu, 'reinventando a relação entre o museu e as pessoas', foi considerado inspirador para Frankfurt, onde se nota que a maioria dos processos é rígida e estruturada, abrindo pouca margem para uma participação mais espontânea.

No museu brasileiro, percebeu-se também que a participação de vizinhos ou vizinhas é vista em eventos de diversas naturezas. O museu discute a atuação do programa, traz pessoas para comentar exposições, fornece treinamentos e outras formações, concebe e produz objetos, se abre para figuras conhecidas na região. Notou-se, todavia, que a presença ativa da vizinhança não passa pelos processos tradicionais de musealização e comunicação. Suas produções, a princípio, não entram para a coleção oficial do museu, não são movidos para uma reserva técnica protegida, nem são exibidas nas sua galerias principais. A instituição é marcada pela presença de personagens importantes no museu e na região, como Tia Lúcia, mas que dificilmente receberiam a mesma legitimidade de artistas com consagração, de objetos celebrativos ou outros espécimes considerados raros e valiosos.

O Museu Histórico de Frankfurt fez algo inovador nesse sentido. A instituição dedicou um andar inteiro para exposições participativas, ainda que essas necessitassem de uma 'chancela' da instituição, uma qualidade compatível com suas outras características. Além da comunicação museal, o HMF começava a musealizar aspectos mais diversos, como no projeto 'Checagem de coleções' (*Sammlungscheck*), em que o tópico da migração da cidade, considerado relevante, suscitou o museu a tentar 'completar' sua coleção com objetos faltantes para representarem a diversidade migratória característica da cidade.[243]

Em ambos os museus se acredita que não há participação da comunidade em instâncias de decisão, ou mesmo de discussão sobre os seus rumos enquanto instituição, evidenciando limites na participação democrática. Ao observar a atuação de ambos, apesar da agência engajada de parte de profissionais como Camargos, a orientação democrática pode ser facilmente descontinuada, dependendo de decisões da diretoria ou conselhos de administração. E é provável que esses rumos estejam atrelados a financiamentos diversos, públicos e privados – no caso do HMF recursos disponibilizados pelo município, mas complementados por outras instituições. A título ilustrativo, durante os anos que a pesquisadora teve contato com a instituição de (2016 a 2018), o museu recebeu do município por volta de sete milhões de euros.[244]

---

[243] Para mais informações em inglês ou alemão: https://historisches-museum-frankfurt.de/de/stadtlabor/sammlungscheck. Acesso em 08/2022.

[244] Não foi possível encontrar um relatório de gestão que cobrisse a proveniência de todos os recursos do museu. O orçamento municipal e os repasses ao Museu Histórico de Frankfurt nos últimos anos, aqui selecionados os anos

Além dos aportes oriundos da municipalidade, não se pode mencionar aqui os números nem quais seriam todas as fontes dos recursos obtidos para o suporte financeiro da instituição alemã. Sabe-se, porém, que advêm de fontes como os *Freund und Förderer* (Amigos e Apoiadores) do Museu, também vinculados ao Museu Arqueológico da cidade e que constituem uma associação fundada em 2010. Funcionam com o recolhimento de cotas de pessoas físicas e jurídicas que, em troca, disfrutam de certos benefícios como gratuidade, convites para *premières* e eventos exclusivos, visitas especiais em exposições e bastidores, recebimento de publicações e reconhecimento do apoio no *site* e em placas no próprio museu, além de um programa de outras atividades não ligadas à instituição, como viagens.

Segundo a página que mantêm na Internet, os *Amigos e Apoiadores* "possuem uma relação especial com o Museu Histórico, apoiam e promovem seus projetos". A título de exemplo, também nos anos supracitados, é possível ter uma visão geral das contribuições. Foram fornecidos apoios diversos para projetos, como publicações periódicas, itens para a infraestrutura do museu (bancos dobráveis para visita às exibições), produtos (cartões postais, guias do museu e outros) a serem vendidos na lojinha da instituição, determinados postos de trabalho para reforçar os recursos humanos, eventos musicais e exposições específicas, como foi o caso da dedicada ao voto feminino, a ser abordada no capítulo V.

Como será visto, a exposição sobre o voto feminino também recebeu aportes de outras instituições filantrópicas. Essa prática ocorre com frequência, com candidaturas a diversos financiamentos externos para projetos pontuais submetidos a agências de fomento diversas. Por exemplo, o próprio projeto de bolsista internacional, cujo valor total obtido foi de 154.500 euros – soma conhecida, já que se realizou o controle de despesas ao longo dos dezoito meses de trabalho no museu.

Em relação ao financiamento do MAR, a título ilustrativo, o ano de 2016 contou com repasses importantes, da ordem de pouco mais de 14 milhões de reais provenientes da prefeitura municipal, cerca de metade do orçamento total. Um terço veio de 'recursos incentivados' e pouco mais de um décimo veio de receitas próprias como bilheteria e aplicações. A instituição é gerida eminentemente por Organizações Sociais (OS) – instituições de direito privado, sem

---

de 2016, 2017 e 2018, pode ser acessado (em alemão) em: https://frankfurt.haushaltsdaten.de/2018/ergebnishaushalt/4657/?jahresvergleich=2016&jahresvergleich=2017. Acesso em 08/2022.

fins lucrativos, com chancela da Administração Pública. Sua fundação em 2013 surgiu em parceria com a Fundação Roberto Marinho, grande e poderosa empresa de comunicação no Brasil, contando com figuras ligadas a ela como membros em conselhos ligados à sua administração. Além disso, seus recursos também proveem por meio de leis de incentivo. Imagina-se que todas essas fontes se vinculem, de certa forma, a interesses políticos específicos.[245]

Sem se propor a corroborar essa hipótese, o que foge do escopo da pesquisa, pontua-se que a dinâmica de financiamentos vista pode asfixiar os museus, quaisquer que sejam suas características, dificultando com que se tornem instituições verdadeiramente democráticas. Aponta-se, assim, que mais estudos sociomuseológicos são necessários para identificar aspectos da realidade do campo e agir sobre ela para que os financiamentos das instituições não permaneçam restritos às intencionalidades políticas.

Voltando às práticas desenvolvidas no MAR, mesmo com experiências tão inovadoras quanto as relatadas, os espaços expositivos ainda pareciam se manter tradicionais, projetando inclusive essa imagem ao público mais desavisado que, assim como em Frankfurt, acaba por não perceber o potencial da função social renovado da instituição. As barreiras que separam um museu tradicional (ainda que tenha atividades participativas) de artistas com menor prestígio, personalidades locais ligadas ao artesanato e agitação cultural, ou mesmo de indivíduos comuns, começaram a ser quebradas no início do movimento da Nova Museologia. E além de museus que já nascem 'novos', os museus tradicionais buscam se renovar nesse movimento.

Ainda que com barreiras institucionais, percebe-se que o legado de Tia Lúcia já começava a ser valorizado, principalmente por agentes como Bruna Camargos. A educadora percebeu o valor da moradora da região, sua sensível importância na comunidade, assim como sua satisfação em aproximar-se do museu. Com a partida de Tia Lúcia do plano terreno em setembro de 2018, viu-se o reconhecimento de sua relevância em novembro do mesmo ano, ao ser organizada no MAR uma exposição sobre ela e com o acervo que construía.

A homenagem prestada à Tia Lúcia foi a exposição dedicada à sua obra e sua vida, intitulada *A Pequena África e o MAR de Tia Lúcia,* de 16 novembro de 2018 a 31 março de

[245] Fontes: https://museudeartedorio.org.br/o-mar/o-museu/ e https://museudeartedorio.org.br/wp-content/uploads/2019/08/mar_rel2016_miolo_smarcas_simplesbx.pdf. Acesso em: 08/04/2022.

2019.[246] Percebe-se, assim, a importância que adquiriu no seio do museu, especialmente na conexão pessoal junto a alguns dos indivíduos ligados à prática museal. Por exemplo, a equipe que trabalhou na valorização da trajetória dessa personagem na mostra realizada no espaço de exposições da Biblioteca e Centro de Documentação do MAR, que marcou a inauguração do local. Imagina-se que, sem um programa como o *Vizinhos do Mar*, uma atuação educativa renovada ou o engajamento de determinadas pessoas na instituição, Tia Lúcia e sua toda representatividade, talvez nunca tivessem sequer sido consideradas para figurar no museu.

Apesar de toda a validade da homenagem prestada à Tia Lúcia e do esforço de um grupo de pessoas para valorizar a sua história, o reconhecimento da personagem tão emblemática foi disposto em um espaço adjunto à biblioteca do MAR e não nos locais tradicionais de exposições. A escolha pelo local da homenagem póstuma parece denotar a distância que ainda há entre a questão tradicional do museu e a cultura popular. A separação entre a instituição e as subjetividades de pessoas, muitas vezes sistematicamente silenciadas, e que quase nunca possuem acesso e visibilidade em coleções, exposições e outros espaços evidencia os museus como lugares elitistas, o que também encontra-se inculcado na percepção das pessoas que por vezes as impede de visitá-lo. Nota-se ainda no MAR e no HMF, museus que possuem características tradicionais, que ainda há o receio de romper com o conservadorismo do 'objeto rei', da 'vitrine como rainha', de artistas como protagonistas, museu e curadoria como autoridade especializada e público apenas como coadjuvante.

No próprio HMF, existe a noção de que as exposições participativas necessitam de uma 'polidez' representada pela ênfase em um profissionalismo no *design* e expografia para sua apresentação. Angela Jannelli mencionou inúmeras vezes que o uso de profissionais e sua responsabilidade nos produtos promoveria uma sensação de representação adequada por parte de participantes, para que tivessem orgulho daquilo que é mostrado. Ademais, segundo ela, o prédio e as condições de apresentação de exposições também determinam certo padrão a ser alcançado, que necessita se distanciar de uma perspectiva não profissional, improvisada e sem a finalização adequada.

Nesse sentido, o novo prédio do museu alemão inaugurado em 2017 trouxe vantagens,

[246] Reitera-se que não fez parte do escopo da pesquisa realizar uma análise aprofundada de exposições. Esta foi somente trazida a título ilustrativo. Para mais informações: https://museudeartedorio.org.br/publicacoes/a-pequena-africa-e-o-mar-de-tia-lucia/. Acesso em 08/2022.

mas também obstáculos para a realização de exposições, pois os critérios de apresentação se tornaram mais rigorosos. As exigências do novo edifício e seus espaços de exposição passaram a requerer muito mais atenção na apresentação final, a fim de estar em consonância com sua sofisticação. Some-se a isso a constante falta de recursos, o que trouxe mais empecilhos às exposições. O relato de Jannelli sobre o novo prédio é elucidativo:

> E também para perceber que este edifício não facilita sua vida agora que está terminado, mas torna sua vida ainda mais difícil, porque tem outras exigências, outras necessidades, outros padrões, do que se trabalhou antes. Esta é uma construção de alto nível. E você não pode realmente fazer projetos de baixo orçamento em edifícios de alto nível. Por isso, pode parecer sem qualidade. Tudo tem que ser mais profissional, mais projetado e, no entanto, há menos pessoas. E eu realmente sofri com isso. Ver todas as possibilidades e que eu não posso realizar, ou que não podemos fazê-lo com o tempo e o dinheiro que temos.[247]

A dicotomia entre o tradicionalismo do museu e a necessidade da sua abertura para as pessoas, é permeada por conflitos que tocam na própria imagem do museu e na maneira como as pessoas podem ou querem sentir representadas no espaço, além das conhecidas dificuldades de recursos da área cultural. A questão de como as pessoas se relacionam com o museu, com os objetos ali trabalhados e como se veem representadas, pode variar por inúmeros fatores.

Os recursos humanos, financeiros, técnicos, construções históricas ou imponentes, uma coleção variada e valiosa são elementos que no contexto do HMF e do MAR podem ser considerados determinantes para delinear suas escolhas e seleções. Essas são permeadas por intencionalidades que, nesses casos, se orientam no tradicionalismo do modelo europeu e exigências de prédios de alto nível, com expectativas também elevadas, e às vezes em apoios financeiros ligados a interesses específicos. Mesmo atentando para temas contemporâneos, acaba-se por priorizar a dimensão clássica, como endeusamento de coleções artísticas, curiosidades, celebridades artísticas, atratividade da exposição com técnicas caras, refinadas e tecnológicas. Tudo isso comunica de maneira unidirecional sem suscitar muitas vezes uma necessária reflexão nem proporcionar canais para ecoar vozes necessárias para abordar determinados temas sociais. Sendo assim, por mais que tais tipos de museu se abram progressivamente, ainda é necessário trabalhar para descolonizar tanto o pensamento dentro da

[247] "And also, to realize that this building doesn't make your life easier now that is finished, but it makes your life even harder, because this building has other "exigences" (demands), other needs, other standards, that you worked on before. This is a high-end building. And you can't really do low budget projects in high end buildings. So, it looks like, it looks crappy. Everything has to be more professional, more designed, and but there is fewer people. And I really suffered from that. To see all the possibilities and that I can't do it or we can't do it with the time and money we have."

instituição quanto no público, lutando contra seus resquícios que ainda se manifestam.

### 3.2.2. Abolindo as escravidões do presente no MAB

Diferentemente do Museu Histórico de Frankfurt e do Museu de Arte do Rio, que apresentam um grau de generalidade de temas, alguns museus possuem seu foco direto em tópicos que suscitam reflexões sobre dominações e opressões históricas. É o caso do Museu da Abolição (MAB) na cidade de Recife, em Pernambuco. Ali também foi realizado um *workshop*, organizado com a ajuda da colega de departamento Vânia Maria Andrade Brayner Rangel. Ela própria participou do evento, junto com uma variada gama de agentes locais, na sua maioria atuando fora do museu em projetos próprios e trouxeram suas experiências diversas que se articulavam com os relevantes tópicos abordados pelo museu, como a cultura afro-brasileira e o racismo estrutural que caracteriza o Brasil. Esses aspectos requerem vozes plurais e estratégias de alcance amplo para responder às demandas sociais que se colocam.

No caso dessa oficina, com interlocução da diretora da instituição, foram reunidas pessoas ligadas ao museu e de iniciativas externas, como as atividades educativas de um dos participantes realizado com crianças nas localidades próximas utilizando elementos da cultura afro-brasileira. Outra participante trouxe seu trabalho relacionado com a atuação e trajetória das parteiras, valorizando-as no âmbito do museu. Essas experiências foram logo associadas aos preceitos da Museologia Social.

Algo curioso foi o fato de que, após serem apresentados os aspectos do trabalho participativo realizado no HMF, uma das participantes se mostrou um pouco incomodada ao constatar que o que fora apresentado sobre o museu alemão se tratava também de Museologia Social, pontuando que nada de novo havia sido trazido da Europa. Percebeu-se sua reação de descontentamento com a apresentação, ao questionar qual seria a novidade das experiências na Alemanha, uma vez que já se fazia tudo aquilo e muito mais no Brasil. A pesquisadora interpretou a reação quase como um ato de resistência, de empoderamento da museologia brasileira na direção de se descolonizar, mesmo que tendo causado um desconforto, pois buscava-se realizar intercâmbio, e muito mais com a intenção de buscar inspirações nas experiências brasileiras do que levar as práticas alemãs.

Em Frankfurt, porém, aquilo trazido na oficina no MAB não seria encarado como uma obviedade. Previamente, ao tentar levar certos aspectos já conhecidos da Museologia Social

para o museu de Frankfurt, principalmente a perspectiva do trabalho social de profissionais de museologia e considerar a atuação sobre demandas específicas, mesmo que constituísse uma convenção amplamente conhecida nos museus brasileiros e círculos acadêmicos museológicos também em Portugal – particularmente ligado à Museologia Social e à Sociomuseologia – percebeu-se um certo estranhamento.

Isso se revelou em discussões informais sobre o papel de museus, mesmo sem propor ações diretas e concretas, por exemplo, o que poderia ser feito para alcançar pessoas com determinadas carências e ajudar a resolvê-las em uma perspectiva de desenvolvimento local. Ouvia-se com frequência que as ações estavam atreladas ao campo do 'serviço social', um outro domínio, constituindo práticas fora da alçada do museu. No contato inicial com o HMF não parecia tão claro qual seria o papel da instituição além das funções museológicas tradicionais, o que, como visto na crítica da Nova Museologia, remete à alienação do trabalho dentro de museus e da maioria de seus profissionais para 'necessidades não atendidas' (Primo & Moutinho, 2021) das pessoas ou o 'acervo de problemas' (Chagas, 2000) que compõem as sociedades contemporâneas.[248]

Voltando ao MAB, percebeu-se sua abordagem articulada ao tentar criar um vínculo com seu entorno. A aproximação com a comunidade era bastante defendida pela sua diretora na época, Maria Elisabete Arruda de Assis, que viabilizou e auxiliou na organização e realização do *workshop,* mobilizando o grupo de participantes. Ela demonstrou uma atitude de abertura e valorização de tais experiências de Museologia Social na construção do próprio museu, apesar de ser aparentemente tradicional – um prédio histórico com coleções tradicionais, tema histórico tratado de maneira celebrativa – e ligado ao Governo Federal.

O aspecto tradicionalista fora colocado por uma de suas colaboradoras durante a oficina. À época, trabalhando como estagiária, Jaqueline Soares relatou em seu depoimento a impressão que tinha quando realizava uma de suas funções – mediação com o público – ao receber visitantes. Mencionou que muitos indivíduos já se encontravam dotados de suas próprias subjetividades e observava que a expectativa geral era de encontrar não um Museu da Abolição, mas um 'museu da escravidão'. Ela notou que as pessoas esperavam encontrar no museu "elementos que, de certa forma, associam a uma violência histórica no Brasil, de como

[248] Com o desenvolvimento do trabalho prático apresentado ao longo dos capítulos IV e V, bem como na conclusão, haverá uma avaliação desse ponto em relação ao Museu Histórico de Frankfurt.

foi mais de 300 anos de escravidão". Outra observação feita por Soares foi que, em sua visão, as pessoas chegavam muito 'cristalizadas', com uma noção de museu que "tem que ser aquele museu tradicional com aquela pecinha lá, que é cara, que eu não posso chegar junto, que não posso tocar".

Porém, ela trabalhava na direção de estimular o pensamento crítico para quebrar tal mentalidade, já que o museu no presente se tornara uma maneira para refletir tanto sobre a escravidão quanto a própria noção de museu: "A gente tem alguma ideia de trabalhar no presente. Que abolições a gente tem ainda a alcançar nos dias de hoje, no Brasil, 128 anos após o fim da a escravidão? Oficialmente, né?", expressando sua indignação pelas condições ainda vividas por grande número das pessoas negras no país. Ela comentou sua própria relação com a questão racial, de como passou a se identificar como negra e, assim, começou a ver as questões do racismo mais claramente, as quais julgou importante discutir também no museu.

Soares citou como os debates são trabalhados no MAB. Com o recurso da ludoteca – um espaço de jogos e de interação – presente no museu, seria possível para visitantes experimentarem elementos ancestrais da cultura negra, como turbantes, por exemplo. Para além da interatividade, elucidou como tentava trabalhar datas importantes como o *Dia da Consciência Negra* junto a grupos escolares, e de como estimulava visitantes nessas questões utilizando as próprias exposições presentes no museu, como a que à época era dedicada às Diásporas Negras.

Todos esses elementos, segundo ela, servem para valorizar e trabalhar com uma população que representa mais de metade do número total de habitantes no Brasil, sendo o contingente maior ao se considerar somente a região Nordeste. Notou-se em sua percepção da instituição que o museu, por meio das pessoas que o fazem, necessita proporcionar uma perspectiva de empoderamento, principalmente para a autovalorização dessa parte da população brasileira violentada há séculos e que ainda não desfruta das mesmas condições das demais e que

> não está ainda em lugares de destaque na perspectiva social. Na perspectiva de equidade. É ainda visto numa perspectiva muito negativa, seja dessa violência que atinge os jovens e adolescentes, na sua maioria ainda negros e pobres. Então ainda associar-se a isso é muito difícil. E o museu dá uma outra cara. De ver isso numa perspectiva tentando ver: 'olha, a gente passou por esse passado, a gente tem que se reconhecer como tal.' Porque quando você se reconhece enquanto negro, a gente pode mudar, inclusive essa autoestima que feriu a gente a vida toda. Esse racismo que adoece, adoece de fato.

Soares revelou sua perspectiva própria, falando desse lugar de sofrimento, e aponta o

museu como caminho para mudança. Com esses exemplos, percebe-se que, mesmo tratando de um assunto doloroso que é uma cicatriz profunda da sociedade brasileira, o tradicionalismo do museu celebrativo e exibicionista deixa, à primeira vista, pouca margem para discussão. Mesmo assim, profissionais do setor museal, tais como Bruna Camargos e Jaqueline Soares no Brasil, Böttger e Jannelli no HMF, seguem os passos trilhados por uma museologia ativa, crítica e social. Assim, elas conseguem trabalhar a realidade, trazendo a vida para o museu e promovendo discussões e atividades que tiram os indivíduos de espectadores e visitantes para transformá-los em sujeitos capazes de compreender certos temas e, possivelmente, sobre eles agir. Fazem-no com métodos e abordagens mais tradicionais, mas com aspectos diferentes, como exposições participativas, mesmo que exijam uma finalização profissional; atividades com os entornos e com habitantes de um determinado território ou comunidade; mediação do público, utilizando e, por vezes, reconfigurando os recursos que o museu oferece em uma perspectiva clássica. Essas são formas de ressignificar o museu, compreendendo sua complexidade de trabalhar com tais 'conceitos estruturantes', como colocaram Primo & Moutinho (2020).

Após comentar as ações inspiradoras de museus tradicionais e complexos, é chegado o momento de conhecer os representantes brasileiros que resultaram diretamente de todas as dinâmicas que constituíram o movimento da Nova Museologia, sobretudo na segunda metade do século XX. Seria possível ver as instituições criadas no começo do século XXI, em um contexto que o Brasil encarou algumas das questões problemáticas que afligem sua população. E, para isso, deglutiram a invenção europeia e regurgitaram, como colocou Brayner (2020), suas próprias maneiras de fazer museus. Essas instituições colocam como prioridade assuntos que são geralmente abordados de maneira secundária em museus tradicionais, ou seja, utilizam a museologia para tratar de 'necessidades não atendidas' (Primo & Moutinho, 2021) das pessoas e o 'acervo de problemas' (Chagas, 2000) que e se acumula quando se olha para fora desses locais.

Em duas oportunidades, foi possível presenciar a essência de tais museus que são, de fato, feitos ao mesmo tempo pelas e para as pessoas. Por meio de visitas guiadas, pôde-se coletar e trazer as vozes de agentes que construíram e mantêm vivas essas instituições. O objetivo da pesquisadora era complementar seu aprendizado e apresentar ao grupo de colegas em Frankfurt. Além disso, queria vivenciar o acolhimento e se identificar naquelas práticas, feitas por pessoas em seu país de origem em experiências que com tanta satisfação trazia de volta ao HMF,

servindo como elemento motivador.

### 3.2.3. Chá e acolhimento lá no Muquifu

Após a primeira passagem pelo Rio de Janeiro, por Recife e depois das festividades de Natal em família em sua cidade de origem, Florianópolis, a pesquisadora visitou pela primeira vez a cidade de Belo Horizonte e um dos museus representativos de sua história. Com a ajuda do colega de departamento Marcelo Lages Murta, foi possível realizar uma visita ao Muquifu, guiada pelo Padre Mauro Luiz da Silva em dezembro de 2016[249]. E ao traçar a trajetória do museu, é possível compreender como estas instituições abordam e se colocam enquanto ferramentas para compreender e transformar algumas realidades de opressão ainda presentes no Brasil.

O Muquifu está estabelecido em imóvel anexo à Igreja das Santas Pretas na Vila Estrela, espaço cedido pela Paróquia Nossa Senhora do Morro. Situado na favela com nome de Aglomerado Santa Lúcia, também conhecido como Morro do Papagaio[250] – nomes que remetem ao início da ocupação do local – o museu se situa na região centro-sul de Belo Horizonte, capital do estado de Minas Gerais (Freitas & Siman, 2014). Atualmente se encontra em uma área limítrofe do Aglomerado com outros bairros, uma vez que teve que ser movido de sua locação antiga, mais centralizada, para uma área considerada 'mais segura', após ser invadido por um grupo de jovens armado (Tomasella, 2020). O problema da violência é evidenciado ao mesmo tempo que coloca o questionamento do estigma da presença do tráfico e outros estereótipos, como carências e problemas de habitação, diferente da cidade formal planejada.

O surgimento do Aglomerado remonta à história da capital mineira. Nomeada de Cidade de Minas em 1891 e logo após rebatizada como 'Belo Horizonte', a cidade foi projetada em fins do século XIX para abrigar o novo centro administrativo que atenderia às demandas

[249] Durante a visita ao Muquifu guiada por Padre Mauro, assim como também será visto na visita ao MUF, obteve-se informações que foram anotadas e incorporadas no texto que conta com outras referências em artigos.

[250] Nas referências buscadas sobre o Muquifu e o território que ocupa, assim como nas falas de Padre Mauro não foi possível encontrar unicidade na referência à denominação Morro do Papagaio como se referindo à própria favela como um todo ou a apenas uma de suas vilas. Segundo Pereira (2012), o nome faz referência a atividade de soltar pipa (ou papagaio) realizada por crianças no alto do morro onde se localiza a Vila Santa Rita de Cássia, também conhecida como Morro do Papagaio.

políticas e administrativas do estado de Minas Gerais com a instituição do regime republicano no Brasil em 1889. Foi inaugurada em 1897 e seu planejamento foi feito pela articulação das elites políticas e econômicas locais para promover uma modernização urbana e industrial baseada em noções de progresso moral e material (Pereira, 2012).

No fim do século XIX, a área onde hoje se situa o museu possuía apenas casebres e um casarão que constituíam a Fazenda Cercadinho. A ocupação no local se originou com o desmembramento da fazenda no início do século XX para a demarcação da antiga *Colônia Afonso Pena*, que tinha por objetivo formar um cinturão verde para a cidade recém-inaugurada. De maneira geral, alheias à cidade planejada, as ocupações foram estimuladas por um processo de urbanização e intensificadas na primeira metade do século XX, com defasagens ao acesso a recursos básicos de moradia, infraestrutura, saneamento e transporte. A área onde se localiza em grande parte o Aglomerado Santa Lúcia, por exemplo, ficou excluída do planejamento em razão de seu acentuado declive. Em função disso, apresentava terrenos a preços mais baixos, ocasionando o adensamento desordenado, o que, aliado à degradação devido à declividade do terreno, gerou precárias e perigosas condições habitacionais. Outra razão para a expansão do Aglomerado Santa Lúcia foi a proximidade às áreas ricas da cidade, facilitando as trocas de produtos e serviços com a cidade formal (Alves, 2016).

O surgimento do Aglomerado também se deve à construção da Barragem Santa Lúcia, que dá nome a uma das vilas e conjunto de favelas. Para atenuar o problema de enchentes que Belo Horizonte sofria nos anos 1940, canalizar córregos e viabilizar a construção de novas vias, foi firmado um convênio em 1953 entre a Prefeitura e o Departamento Nacional de Obras de Saneamento, do Ministério da Viação e Obras Públicas para a construção da barragem, concluída no início dos anos 1970. Devido às obras que realocaram indivíduos já instalados no local, na segunda metade do século XX, a área começou a ser altamente povoada. Assim, nascem as cinco vilas que formam o Aglomerado hoje: Vila Santa Lúcia, Vila Estrela, Vila Santa Rita de Cássia (ou Morro do Papagaio), Vila Esperança (também conhecida como Carrapato) e Vila São Bento (também conhecida como Bicão).[251]

Freire (1967) mencionou que a ‘inchação’ foi causada pelo desenvolvimento industrial e urbanização desordenada, mesmo que o país, na segunda metade do século XX, estivesse próximo a enfrentar sua inexperiência democrática por meio de participação cidadã. A

[251] *Ibidem*.

caracterização e as interpretações de Freire sobre a sociedade brasileira e sua formação até a década de 1960, quando ele iniciou um movimento de educação popular, servem para compreender o contexto em que se inserem os territórios que os museus sociais se incumbem de preservar e representar. Percebe-se que o desenvolvimento desordenado das cidades e a formação de favelas, a partir de um processo de urbanização no Brasil no século XX, evidenciam o descaso na integração das pessoas na cidade formal, bem como de permitir aos indivíduos usufruírem de suas liberdades individuais, privilégio concedido àqueles historicamente dotados de poder econômico e político.

> Ao invés de centros urbanos assim feitos de baixo para cima à base da solidariedade política a associar os grupos humanos em comunidades, o que nos teria ajudado no aprendizado de nossa sabedoria democrática, o que a História de nossas instituições políticas revela, ao contrário, é o surgimento de núcleos urbanos nascidos de cima para baixo. (Freire, 1967, p.72)

Assim, enquanto as elites de poder construíam suas próprias cidades planejadas, utilizando capital simbólico, político e econômico acumulado, o início do povoamento que deu origem ao Aglomerado Santa Lúcia remete à ocupação de terrenos de fazendas desapropriadas – inicialmente visando áreas verdes também destinadas aos mesmos grupos poderosos – que se mantiveram alheias ao planejamento urbano formal devido às suas condições topográficas. Os indivíduos do povo, que não faziam parte da elite rural, aristocrática, política e econômica, não participaram nem usufruíram da construção de Belo Horizonte, apenas servindo como mão-de-obra para a sua construção, oprimidos por grupos poderosos. Essas pessoas de classe social baixa necessitavam encontrar espaço para viver, mesmo que em um morro íngreme, sem a mínima infraestrutura necessária de saneamento, segurança, transporte, entre outros, estando desamparados de qualquer forma pelos poderes públicos.

O processo de assentamento na região do Aglomerado se intensificou a partir dos anos 1970 com a construção da barragem, portanto após o processo de transição social idealizado por Freire em 1960, que teve sua interrupção. Impedidos de terem sua participação ratificada, mas também imobilizados pelas características históricas que os subjugam ao assistencialismo paternalista do Estado e que os impedem de acessar instâncias de decisão, tais habitantes promoveram as ocupações como forma de resistir. Porém, a falta de condições adequadas e amparo potencializariam os ‘problemas’ da favela, como o tráfico de drogas, a violência e outras carências diversas.

Os problemas citados nas ocupações são contrapostos por mobilizações internas que

se constituem para reverter quadros de instabilidade habitacional e demais adversidades, como à omissão do poder político e econômico que insiste em não circunscrever as favelas na construção da história oficial da cidade. Mais do que isso, as mobilizações buscam modificar o discurso e o preconceito em torno de tais territórios. Assim, agentes locais lutam por sua autorrepresentação, na busca por organização e estruturas negligenciadas por poderes públicos.

Nesse contexto, observou-se a formação de diversos projetos, como os Pontos de Memória e iniciativas pioneiras de Museologia Social no Brasil, vistas no Museu de Favela e o MUF, que utilizam ferramentas museológicas diversas para potencializar a conscientização e o empoderamento. Essas ações visam contornar opressões históricas, ligadas ao capitalismo, ao colonialismo, ao racismo, ao patriarcado e às diversas mazelas que afligem a sociedade brasileira. Dessa forma, surgem instrumentos de resistência, ou seja, as próprias favelas e os museus que nelas e para elas se constituem.

Essas dinâmicas de resistência podem ser observadas no próprio contexto de Belo Horizonte. Pereira (2012) colocou que o início do processo de favelização foi considerado como um 'desvio', o que estimulou o poder público municipal da capital mineira a responder com posturas que variaram desde a negligência, como deliberadamente 'cortar' determinados serviços visando o deslocamento de residentes para outras áreas, até as malsucedidas políticas de desfavelamento, ou seja, eliminá-las fisicamente, ou seja, práticas características do higienismo urbano. Vistos como 'problemas', os espaços considerados como "apartado[s] daquilo que é considerado urbano na cidade" começaram, a partir dos anos 1980, a buscar ser 'incorporados' à mesma, por meio de políticas de urbanização solicitadas pelos próprios habitantes de aglomerados para promover melhorias estruturais.

Nesse sentido, Cruz (2007) considerou que a formação de favelas por si só pode ser considerada um ato transgressor, pois consiste na ocupação de moradores excluídos em áreas nas cidades. A autora, moradora do Aglomerado Santa Lúcia, ao pesquisar iniciativas no local, argumentou como as 'vozes da favela' puderam ser amplificadas pelos seus próprios residentes em processos de desconstrução de discursos estereotipados, normalmente ecoados por mídias como jornal impresso, rádio, televisão e cinema. Ela descreveu a maneira com que projetos como o *Ocupar Espaços*, realizado no ano de 2006 pela ONG Oficina de Imagens – Comunicação e Educação criou plataformas que viabilizaram o acesso às tecnologias digitais de informação e de comunicação. A iniciativa também utilizou meios audiovisuais que possibilitaram a participação em diferentes níveis de muitos habitantes do Aglomerado Santa

Lúcia e do Aglomerado da Serra em processos de criação artística e intervenção urbana. Um exemplo é o projeto no qual as pessoas foram convidadas a filmar aspectos do seu cotidiano, dar entrevistas e visualizar em conjunto as outras produções realizadas em eventos e em locais dos dois aglomerados.

Ao analisar o discurso dos indivíduos em alguns dos materiais produzidos pelos aglomerados, Cruz (2007) verificou a afirmação da autonomia das comunidades a que pertenciam, rompendo com as noções estigmatizantes do tráfico de drogas e violência. Sublinhou o potencial e a necessidade de circulação e visibilidade dessas imagens nos meios de comunicação como um fator central na contemporaneidade. Ela evidenciou a pluralidade dos pontos de vista, além de pontuar a urgência de que essa parcela da população fosse ouvida. Por fim, mencionou a importância do projeto para fomentar as relações de residentes e não-residentes de favelas, como um espaço de construção e organização identitária de ambos os grupos que ultrapassasse a tensão entre o 'nós' e o 'outro', uma vez que as representações eram construídas em conjunto.

Nesse ambiente estigmatizado e que clama por plataformas para amplificar suas vozes, surgiu o Muquifu. Sua trajetória pode ser conectada a dois aspectos essenciais: a presença da Igreja Católica e a luta por direitos humanos. Além de falar sobre o museu e suas diversas estratégias para abordar as questões da comunidade, Padre Mauro, seu idealizador, atual diretor e curador, relatou como nasceu o Muquifu.

O relato descreve uma série de acontecimentos que se iniciaram com o assassinato de um policial em uma viatura dentro do Aglomerado. Isso ocasionou a invasão do morro por mais agentes da polícia que passaram a realizar uma perseguição autoritária, violenta e com uso de tortura. A busca por vingança acabou por levar à execução de um morador inocente, um servente de pedreiro que fora confundido com o procurado. Posteriormente, policiais encapuzados, sob o testemunho de residentes, acabaram por também assassinar o suspeito pelo crime contra o integrante da corporação. O evento gerou um manifesto elaborado por uma *Comissão da Paz* que se constituiu: o *Manifesto Do Tenente ao Servente: quatorze dias de terror no Aglomerado Santa Lúcia* (Silva, 2016).

Em decorrência da situação, viu-se surgir uma caminhada pelo Aglomerado que deu origem ao projeto *Caminhada pela Paz*. Ocorrida pela primeira vez no ano 2000, enquanto protesto pela omissão dos poderes públicos em face da violência na região, a ação foi desenvolvida com a atuação e coordenação da Igreja Católica e por meio de representantes.

Dentre tais figuras, estava Padre Mauro, recém-chegado ao Aglomerado Santa Lúcia. Desde então, a *Caminhada pela Paz* passou a acontecer todos os anos. Transformou-se em projeto social multidisciplinar com ações nas áreas de educação, cultura, esporte, lazer, saúde, meio ambiente, cidadania e direitos quilombolas, com ampla participação de habitantes da região. Foram realizadas atividades educativas, inclusivas e empoderadoras, e até mesmo um programa de alfabetização de adultos pelo método Paulo Freire. Após o início do projeto, segundo dados da própria polícia militar, percebeu-se uma sensível diminuição no número de tiroteios e assassinatos no local, evidenciando o sucesso do projeto. A iniciativa ganhou prêmios como o *Prêmio Nacional de Direitos Humanos* do Governo Federal, na categoria Enfrentamento à Pobreza em 2007 e o *10º Prêmio USP de Direitos Humanos* no ano de 2009 na Categoria Institucional (USP, 2009).

Dessa maneira, nota-se que Padre Mauro já vinha trabalhando junto a agentes locais no enfrentamento a problemas há muitos anos. No bojo dos grandes eventos da Copa do Mundo de Futebol da Fifa (Federação Internacional de Futebol) em 2014 e dos Jogos Olímpicos do Rio de Janeiro em 2016, ambos realizados no Brasil, o governo federal começou a elaborar planos para renovar e 'limpar' as cidades, repetindo a fórmula higienista tantas vezes utilizada na história do país. Em lugar de tentar abordar os problemas relacionados à degradação urbana e ao empobrecimento, buscava-se removê-los de maneira artificial, cumprindo interesses da especulação imobiliária.

Nesse contexto, o Muquifu surgiu em 2012 para reclamar respeito às comunidades que, apesar da violência, tráfico de drogas e outras carências, constituem um local que é amado por uma maioria de habitantes em função de suas histórias, tradições, gastronomia, música, vivências de rua e relações interpessoais. E dessa forma, o Muquifu, como concebido por Padre Mauro, seria um lugar de resistência contra a destruição e a gentrificação dessas áreas, para "não somente agir como um repositório de cultura material e imaterial, mas também uma ferramenta ativa de memória, um local para exibir a identidade criativa e cultural da favela" [252] (Tomasella, 2020, p.159, tradução livre).

[252] "Das Museum sollte nicht nur ein Aufbewahrungsort für materielles und immaterielles Kulturgut sein, sondern auch ein aktives Werkzeug der Erinnerung, ein Ort, der die kreative und kulturelle Identität der Favela zeigt" (Tomasella, 2020, p.159).

Imagem 24 - Vista externa do prédio do Muquifu em Belo Horizonte à esquerda e, à direita, a lojinha do museu na chegada ao seu espaço expositivo principal.

Fonte: Arquivo pessoal, fotos de autoria própria, 2016.

Segundo Padre Mauro, o museu se constituiu sem contar com o apoio de nenhum órgão público, somente com recursos da paróquia. O espaço foi concebido durante seu curso de especialização realizado na Itália e a princípio seria um museu ligado à Igreja Católica. Inicialmente, o clérigo estaria incumbido de realizar um museu diocesano com o acervo sacro, mas, por inspirações da Museologia Social e em vista de sua atuação no Aglomerado, decidiu fazer um museu de favela:

> É claro que o acervo sacro pertence à paróquia mesmo, e a gente se dispõe a cuidar. Mas o acervo não sacro… ele não é, ele é do museu mesmo. […] Quando eu ganhei a bolsa eu fui pra fazer o museu paroquial da arquidiocese… a arquidiocese de Belo Horizonte não tem museu construído, e eu fui pra isso. E lá que eu mudei e decidi fazer um museu de favela. Então se fosse pra fazer um museu diocesano, eu teria feito. Mas não é o que eu quero. E acho que não precisa. Tem gente que quer fazer e tem dinheiro pra fazer. Isso aqui é que me interessa.

Padre Mauro relatou em artigo (Silva, 2016) que também nasceu na periferia da cidade e, apesar de "não ser favelado de nascença", enfrentou desde cedo a discriminação racial e a desigualdade de oportunidades que a maioria da população negra no Brasil encara ao longo da vida. Considera-se hoje 'favelado', morando e trabalhando junto à comunidade e encarando de frente tais questões. Junto à *Comissão de Paz* formada por residentes da região, projetou o Muquifu para trabalhar questões ligadas à cultura urbana e identidades, para "contar as histórias que muitos não querem ouvir". As motivações do religioso remetem aos espaços de luta que originaram e originam quilombos – comunidades de resistência da cultura negra e indígena que remontam ao período colonial latino-americano e ainda presentes em diversas regiões do Brasil. Ele considerou as favelas quilombos urbanos, e as pessoas que ali habitam "reconhecidas como

quilombolas, resistentes à intolerância étnico-racial. A criação do MUQUIFU pode ser uma forma de restituir a nós, favelados – quase todos pretos e pobres –, nossa própria capacidade e responsabilidade na construção da nossa história" (p.144).

O museu foi idealizado como um instrumento de empoderamento. Em uma visita pelo espaço, guiada pelo próprio Padre Mauro em 2016 e em depoimentos fornecidos durante o percurso, foi possível contemplar o processo que, enquanto diretor e curador, ele realiza:

> Quando se propõe a ser um museu comunitário, museu de uma comunidade que tem uma… toda uma situação de carência e de exclusão que é o caso desse museu aqui, dessa comunidade aqui, que é uma favela, então meu papel enquanto curador desse museu é pelo menos dar abertura pra que as pessoas tragam sua história, e possam contá-la. Trazer sua história e contar. A minha seleção é no sentido de tentar encontrar qual história… importância todas elas têm, eu valorizo todas essas histórias. Mas quais dessas histórias me ajudam a contar a história de todo mundo também. Então é a seleção que eu faço. Não no sentido de que é bom ou ruim, mas o que conta a história de mais gente. Então essa é minha seleção. E os objetos que chegam, também eu reconheço cada objeto em si mesmo. Não no sentido do valor monetário que ele possa ter, ou beleza estética do objeto, mas a história que esse objeto conta. E meu interesse é conseguir contar a história do maior número de pessoas possível. Então que o museu possa… eu sei que a gente não vai conseguir tudo isso né, a comissão aqui do museu, nós não vamos conseguir isso, mas que cada história que vem a acrescentar no museu, cada objeto possa contar a história do maior número de pessoas. Então eu respeito a história que chega, eu respeito o objeto que chega, eu respeito a pessoa que chega contando essa história. E ouço. Então meu papel é de escuta, de valorização e de tentar, com as minhas possibilidades, preservar esse objeto e preservar essa história.

Uma dessas histórias e objetos representativos chegaram em um conjunto de pertences pessoais que formaram a instalação *Mundo de Dona Januária.* Um relógio, uma balança, retratos, uma cruz e uma cuscuzeira representavam aspectos da vida da habitante quase centenária da região, que decidiu doá-los para a proteção e preservação no museu, pois os artefatos estavam sob ameaça da intolerância religiosa.

Imagem 25 - À esquerda, exposição temática sobre *o Mundo de dona Januária*. À direita, armário com objetos de religiões diversas usados para trabalhar a tolerância religiosa.

Fonte: Arquivo pessoal, fotos de autoria própria, 2016.

Já no início da visita ao Muquifu, percebe-se como o museu acolhe e lida de maneira aberta com diversos temas, como tolerância religiosa e pluralidade de religiões. Na Capela das Santas Pretas – que retrata a Via Crúcis, mas com personagens femininas e na sua maioria negras, retratando as mulheres do Aglomerado – Padre Mauro apresentou um armário repleto de objetos de diversas religiões, que serve para sensibilizar a importância de todos os tipos de fés e crenças.

Imagem 26 - À esquerda, na Capela das Santas Pretas, a *Caminhada pela Paz* é representada em um dos afrescos, e à direita, Padre Mauro e Marcelo Murta tomam um chá com ervas do jardim do Muquifu.

Fonte: Arquivo pessoal, fotos de autoria própria, 2016.

Durante a visita, foi possível conhecer outras inúmeras histórias da região, por meio de objetos trazidos por residentes e acolhidos pelo Padre Mauro. A começar pelo primeiro andar, com a entrada após um lance de escadas saindo da rua e que passa por uma pequena varanda onde se encontrava o *Muquifoca,* um carrinho de pipoca que serve para levar o museu também para fora de sua sede. Ainda nesse primeiro andar, separado por uma porta da capela, chega-se ao espaço de exposição. Uma grande sala com diversos *pallets* de madeira, sobre os quais era possível vislumbrar uma grande variedade de objetos.

Imagem 27 - À esquerda o Muquifoca, e à direita, uma vista geral do espaço expositivo principal do museu.

Fonte: Arquivo pessoal, fotos de autoria própria, 2016.

Com a visita, presenciou-se esse lugar que ganha mais vida quando as histórias são apresentadas. Havia várias fotos expostas de um fotógrafo que há 50 anos registra momentos do aglomerado. Entre as imagens, há um espelho que também sugere que a presença de visitantes é parte do museu.

Imagem 28 - À esquerda, a obra doada por um fotógrafo local. À direita, a pesquisadora se vê também no museu.

Fonte: Arquivo pessoal, fotos de autoria própria, 2016.

Ainda se vê nesse ambiente a memória viva de pessoas como dona Generoza, representada por um pedaço de sua árvore favorita transformada em banco ou uma das bonecas que confeccionava. Ou as canecas de dona Narcila, que ganhou de estudantes de uma república para quem trabalhava na limpeza. Muitos outros artefatos estavam em uma exposição de longa duração e que, segundo Padre Mauro, ele mantinha sempre naquele lugar, esperando que as histórias e as coleções se enriquecessem cada vez mais com a contribuição das pessoas da comunidade.

> E aqui são coleções, nem tudo foi ainda analisado. Pessoal fala assim 'só vem da reserva técnica coisas que já foram analisadas.' Não. Tem coisa aqui a gente põe porque a gente quer que as outras pessoas também contribuam.

Imagem 29 - À esquerda o tronco de dona Generoza, e à direita as canecas de dona Narcila.

Fonte: Arquivo pessoal, fotos de autoria própria, 2016.

Os objetos não mantêm conexões entre si, mas pretendem representar as inúmeras histórias individuais e coletivas. O item preferido de Padre Mauro era o 'Burrinho de Carga', artefato recebido pouco antes de ser jogado fora por ter sido quebrado. Fora doado, segundo ele, por um menino que trabalhou a vida inteira para uma família, para ao final receber tal objeto. O menino atribuíra extremo valor ao presente, mas o objeto retratava a triste metáfora de sua trajetória, e que pode ser compartilhada por muitos indivíduos. O trabalho, por mais simples que seja, mesmo que não exija formação especializada e que não tenha prestígio, ainda assim é digno de valor, mas acaba muitas vezes por resultar em exploração. Em sua interpretação do objeto, também se percebe uma perspectiva crítica:

> Simbolicamente, ele tá aqui no museu representando a exploração do homem pelo homem. A humanidade que explora o próprio trabalho do outro. Mais-valia, se você quiser. E aí explora ele e faz dele um burro de carga, e dá a ele um burro de carga. Então a gente aproveita pra trabalhar essa questão do trabalho infantil.

Fora as coleções que estão à mostra e com a expografia do próprio Padre Mauro, apresentada com satisfação, há outros elementos que compõem o museu, fruto de ações e parcerias diversas, constituídos com os escassos recursos. É o caso da coleção de fotos feitas pelo fotógrafo Marco Mendes de indivíduos capturados em suas janelas, pouco antes do seu desalojamento em razão de obras de reestruturação do local. A exposição *Janelas, Histórias e Memórias em Extinção* fez parte da inauguração do museu. As fotos impressas e expostas há bastante tempo mostram sinais de degradação. Esse aspecto é entendido pelo Padre Mauro como parte da instalação, pois denota a deterioração das pessoas na iminência de serem expulsas de suas casas.

Imagem 30 - À esquerda, o Burrinho, um objeto que trabalha a exploração do trabalho. À direita, algumas das fotos de Marco Mendes na série *Janelas, Histórias e Memórias em Extinção*.

Fonte: Arquivo pessoal, fotos de autoria própria, 2016.

Estão ainda expostos no primeiro andar do museu o vídeo institucional *Memórias do Aglomerado* e a instalação *Doméstica, da Escravidão à Extinção* que reproduz o 'quartinho da empregada' – um quarto com as medidas permitidas em lei destinadas para pessoas que realizam trabalho doméstico e que residem no trabalho. O quartinho é constantemente enriquecido por objetos doados junto às histórias de mulheres que exercem esse tipo de trabalho e habitam a região, bem como filhos e filhas de domésticas que compartilham suas perspectivas, como a de não poderem morar junto às suas mães, que necessitam morar onde trabalham.

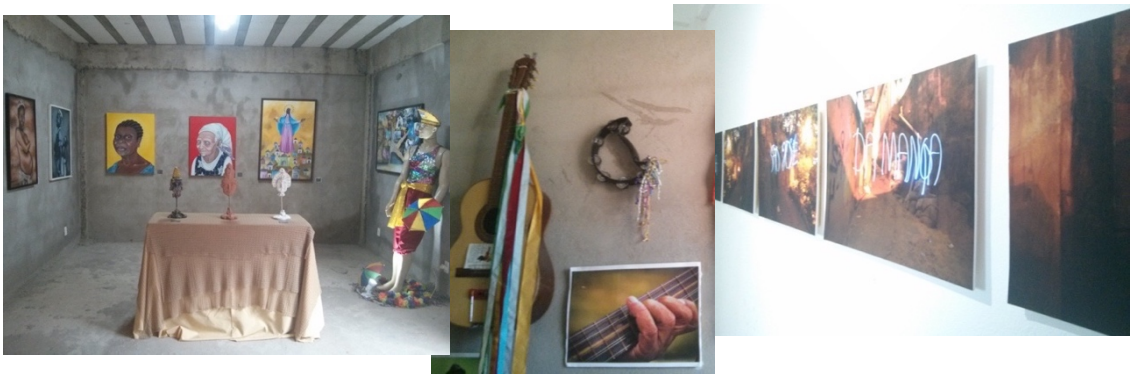
No andar de cima do edifício, uma das exposições já terminadas, mas que mesmo assim foi apresentada por Padre Mauro, foi a *Pedro Pedreiro: Tijolo com Tijolo num desenho lógico*. Ela também abordou a questão do trabalho, nesse caso da construção civil, pois naquela época, parte do local ainda se encontrava em obras.

Imagem 31 - À esquerda, imagem do vídeo institucional do museu. Ao centro, o interior da instalação Quartinho de Empregada. À direita entrada da exposição *Pedro Pedreiro: Tijolo com Tijolo num desenho lógico*.

Fonte: Arquivo pessoal, fotos de autoria própria, 2016.

Saindo do quarto com algumas placas remanescentes da exposição e que abrigava os materiais de construção da obra ainda em curso, tem-se um amplo ambiente, cujas paredes encontravam-se repletas de peças de artistas com ligação com o Muquifu, como Cleiton Gos, uma das pessoas responsáveis pelos afrescos da Capela das Santas Pretas. No mesmo andar, foi possível visitar a exibição *Meu reino sem folia*, aludindo à extinção do grupo local de Folia de Reis, cujos instrumentos encontravam-se expostos, com a possibilidade de voltarem a serem usados. Uma última sala trazia algumas peças de um jovem artista experimental da região, Alexsandro Trigger, com uma série de fotos feitas com uma técnica de luzes em movimento em certos 'becos' da cidade, assim como pequenas esculturas em madeira.

Imagem 32 - À esquerda, acima uma visão geral do espaço expositivo no segundo andar com obras diversas, instalações e exibições de artistas como Cleiton Gos. Ao centro, objetos da exposição *Meu reino sem folia*. E à esquerda, em uma sala anexa para atividades no museu, é possível ver fotografias da *Série Becos* do artista e agitador local Alexsandro Trigger.



Fonte: Arquivo pessoal, fotos de autoria própria, 2016.

O Muquifu ainda conta com um jardim de onde são extraídas ervas usadas em chás oferecidos a visitantes e um terraço ainda pendente de construção, de onde se tem uma bela vista do Aglomerado. Nesse local, ao fim da visita, Padre Mauro informou que estava deixando a condução daquela capela, mas que, apesar de sua transferência para outra igreja, ele continuaria seu trabalho de diretor e curador, e tentaria fazer uma extensão do Muquifu na favela para onde se realocaria.

Imagem 33 - À esquerda, o jardim do Muquifu e à direita uma vista do seu terraço para o Aglomerado.

Fonte: Arquivo pessoal, fotos de autoria própria, 2016.

O Muquifu surgiu como uma forma de fortalecer a comunidade ao acolher suas histórias e contá-las, valorizando as pessoas e sensibilizando sobre temas críticos. É interessante perceber que todas as ações são oriundas de um museu estruturado, com coleções, processos de musealização e comunicação, com exposições, com lojinha, vitrines. Nesse espaço há ainda questionamento, acolhimento e valorização da vida em um território que pode apresentar problemas, mas é caro para muitas pessoas e necessita ser reconhecido como parte da cidade. No Muquifu há murais que ressignificam a religião, objetos que promovem tolerância e um museu móvel que percorre os seus entornos. Apoia artistas locais e valoriza pessoas que chegam com seus objetos e histórias que são ouvidas e preservadas, numa reflexão crítica que auxilia a leitura de mundo coletiva.

O Muquifu fora inicialmente apoiado pela Igreja Católica e, por isso, não fez parte de projetos que obtiveram recursos governamentais como o Museu da Maré e demais experiências, assim como o MUF (será abordado no próximo capítulo). O espaço belorizontino é fruto da consolidação de uma Museologia Social, catalisador de um fazer museal brasileiro, que pode inspirar atitudes no outro lado do Atlântico. Por mais que existam camadas, imagens-museu ou

definições que ditem o que é um museu, instituições como o Muquifu não são somente museus, mas se constituem enquanto ícones de uma museologia de matriz social brasileira cujos conceitos fundadores se expandem pelo mundo.

Quase ao fim da visita, Padre Mauro deixa explícito sua visão de museu que se mescla com a sua própria vivência naquele espaço:

> Todas essas histórias. Aí quando eu faço visita. Eu adoro fazer essa parte. Eu acho que essa é a hora que o museu existe. Fora isso ele é um cemitério de objetos. Se não tem pessoas, se não tem perguntas, aí vira um cemitério. O museu só existe quando tem alguém aqui visitando.

A frase aponta toda a complexidade do museu, que se supõe um lugar de vida em vez de um lugar de morte, e se percebe a importância de estar ali não somente para conhecer, mas para fazer parte daquele lugar vivo. Foi justamente pelo acolhimento vivido naquela tarde, na visita que terminou com um chá no jardim do museu, que a pesquisadora se sentiu pela primeira vez parte daquela Museologia Social que tanto sonhava em conhecer. Ela se sentiu acolhida no Muquifu, mesmo que apenas como observadora e admiradora da capacidade de luta e resistência de instituições como aquela e se sentiu feliz em ter a primeira experiência com um museu de comunidade.

Mais do que o conhecimento compartilhado, também queria levar para a Europa o sentimento de aceitação. Mesmo sob o risco de não ser compreendida pela tradição museal europeia, levava consigo a sensação de querer se conectar com as pessoas afetivamente, a tentativa de acolher da mesma forma como foi acolhida. O intuito era praticar esse gesto nos projetos que teria que conduzir em breve.

Antes de voltar, conheceria um outro ícone da Museologia Social brasileira que com seu ‘jeito especial’ de fazer o museu a ajudaria ainda mais a conhecer a realidade brasileira, enfrentar questões próprias individuais, de forma a ratificar como tais instituições constituem instrumentos de conscientização e empoderamento.

### 3.2.4. Enfrentando os medos no MUF

Depois da enriquecedora experiência vivida em Belo Horizonte, em nova passagem pela cidade do Rio de Janeiro, na última escala em direção à Frankfurt, após ouvir relatos e ler materiais diversos, a pesquisadora poderia visitar alguns dos pioneiros museus de comunidade brasileiros, os quais inspiraram iniciativas como o próprio Muquifu. Nos últimos dias antes do

voo, pretendia visitar o Museu da Maré, mas por se localizar um pouco afastado do centro e por não se sentir confiante em transitar sozinha em áreas estigmatizadas pela violência, acabou limitando-se a conhecer o Museu de Favela.

O MUF está localizado em uma região mais centralizada e de fácil acesso pelo transporte público na capital fluminense. Assim, após confirmar previamente o guiamento no museu que percorre as Favelas do Pavão, Pavãozinho e Cantagalo, – diferente do Muquifu, onde visitara as instalações que se encontram em uma área limítrofe do Aglomerado com o 'asfalto' – entraria pela primeira vez uma região de favela. Poderia conhecer a parte da cidade que normalmente suscita medo em pessoas que, como ela, não vivenciam essas realidades e que só tem acesso a imagens estereotipadas disseminadas pelas mídias. Enfrentaria seus próprios prejulgamentos, fruto de seu contexto prévio de classe média que com frequência se mantém alheia à situação de desigualdades, injustiças e opressões. Continuaria a construir sua leitura e entendimento da realidade, e também presenciaria os problemas enfrentados diariamente pela maioria das pessoas em seu país de origem, sobre os quais gostaria de agir.

Para compreender melhor o Museu de Favela, vale repassar algumas informações básicas do contexto de sua fundação. Segundo Pereira (2020), foi durante as gestões do Partido dos Trabalhadores (PT) na Presidência da República iniciada em 2003 e a partir da constituição de um grupo, o Departamento de Museus e Centros Culturais (DEMU), que se desenvolveu uma Política Nacional de Museus (PNM). A iniciativa fomentou o fortalecimento de ações ligadas ao setor museal, especialmente ao apoiar novas experiências de museus e memória, ligadas às comunidades e aos movimentos sociais, como é o caso do Museu da Maré e do Museu de Favela.

Pereira (2020) mencionou que, no caso da Maré, um trabalho de memórias locais havia sido iniciado em 1997 com a criação do Centro de Estudos e Ações Solidárias da Maré (CEASM) e com o desenvolvimento de práticas inovadoras dedicadas à história local, que fortaleceram a memória da comunidade e possibilitaram posteriormente a constituição do museu. O espaço foi inaugurado em 2006 por Gilberto Gil, Ministro da Cultura na época e contou com a atuação de perto do DEMU/IPHAN, que estimulou as inovações trazidas pela PNM à Museologia Social brasileira. Segundo as pessoas que o idealizaram, o diferencial do Museu da Maré residiu não no fato de estar dentro de uma favela, mas em ser um espaço que valoriza a memória local ao enfatizar a participação e os testemunhos de residentes. Voltando ao Museu de Favela, também foi outra experiência acompanhada pelo DEMU. Apesar de

possuir vocação parecida com o Museu da Maré em relação à memória local, o MUF realizou uma proposta bastante diversa da anterior, constituindo-se como um museu de território. E durante sua inauguração em 2008, lançou-se o programa Pontos de Memória.[253]

Rodrigues (2014) elucidou que o MUF foi fundado como organização não-governamental, sob o status legal de associação privada de interesse comunitário, tendo recebido fundos com apoio da Base de Inserção Social (Bisu) do programa PAC (Programa de Aceleração do Crescimento) do Governo Federal, que objetivou a constituição do museu e o desenvolvimento turístico das comunidades. E teve participação essencial de agentes locais. "O MUF é um museu que surgiu da união de moradores da comunidade que viram na memória social uma oportunidade de transformação social". Consistindo em um museu de território ou de céu aberto, como consta nas suas denominações museológicas, trata-se do "primeiro museu territorial integral do Brasil" e até hoje é uma ferramenta de desenvolvimento social (p.289).

Kátia Loureiro, que trabalhava na época coordenando uma equipe ligada ao desenvolvimento social para a construtora responsável por obras de urbanização da favela, foi uma das pioneiras da iniciativa, fazendo parte de sua fundação. Motivada por um olhar mais estratégico e diferente da assistência social tradicional, iniciou um processo de reflexão juntamente às pessoas da comunidade. Ao verificar qual formato possuía o potencial de cruzar cultura e memória e pesquisar na Internet sobre Museologia Social, apresentou uma proposta de museu de território, adequada às aspirações demonstradas por habitantes (Pereira, 2018).

O MUF derivou de circunstâncias políticas favoráveis ao setor museal com o engajamento de agentes locais e era mais uma experiência para levar aos colegas de Frankfurt.

---

[253] Conectados com fundamentos da Museologia Social e pressupostos da PNM e inspirado nas experiências do Museu da Maré e do Museu de Favela, doze processos museais pioneiros foram criados espalhados pelo Brasil, os quais contaram com apoio técnico, oficinas e outras orientações e discussões sobre temas relacionados a museus como patrimônio, memória e gestão, com o intuito de favorecer a criação de museus em tais comunidades. As iniciativas contempladas e desenvolvidas no programa foram: na região Norte, o *Ponto de Memória de Terra Firme*, na cidade de Belém do Pará. Na região Nordeste, o P*onto de Memória Museu do Beiru*, no bairro com mesmo nome situado em Salvador, no estado da Bahia; em Maceió, capital do estado de Alagoas, o *Ponto de Memória do Jacintinho* situado também na localidade de mesmo nome, hoje Museu Cultura Periférica; o *Ponto de Memória Museu Mangue do Coque*, na região presente na capital pernambucana de Recife; e em Fortaleza, no Ceará, o *Ponto de Memória Grande Bom Jardim*. No Centro-Oeste, o *Ponto de Memória Estrutural*, em Brasília no Distrito Federal. Na região sul, o *Museu Lomba do Pinheiro* em Porto Alegre, no Rio Grande do Sul, e o *Ponto de Memória Museu de Periferia* (Mupe), na comunidade de Sítio Cercado em Curitiba. Na região Sudeste, na metrópole de São Paulo, o *Ponto de Memória Brasilândia* o com mesmo nome, o *Ponto de Memória Grande São Pedro* em Vitória no Espírito Santo, o *Ponto de Memória Museu do Taquaril*, em Belo Horizonte. Para conhecer mais sobre iniciativas pioneiras de Pontos de Memória: Pereira, M. R. N. (2018). *Museologia Decolonial: Os pontos de memória e a insurgência do fazer museal* [Tese de doutorado], Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias.

Considera-se relevante pontuar o relato da visita realizada em janeiro de 2017, em que foi possível conhecer um pouco mais do museu pelas vivências e conhecimentos de Antônia Ferreira Soares[254], moradora do local e responsável pelo guiamento no dia e que deu testemunhos sobre o museu e sua trajetória.

De acordo com Antônia, as histórias das pessoas residentes passaram a ser reunidas em entrevistas realizadas nas suas próprias casas pela organização do museu, o que resultou em um arquivo de memórias. Segundo ela, a coleta foi feita com figuras 'ilustres', ou seja, pessoas mais antigas ligadas à origem da comunidade e com demais habitantes. No início, não havia muita abertura para o compartilhamento de histórias. Ela citou que vários indivíduos reagiam de maneira desconfiada e se perguntavam o porquê do interesse em aspectos de suas vidas e o que seria feito com aquilo. Atualmente, ocorre o contrário. Responsáveis pela coleta recebem abordagens voluntárias de residentes, que revelam até mesmo fatos sensíveis que nunca haviam contado a ninguém. Há também situações em que compartilham algo, mas depois pedem para retirar dos registros.

Segundo Rodrigues (2014, p.290), "no MUF, todo o território, as pessoas que vivem nele e seus modos de vida são acervos." Para registrar e comunicar, utilizou-se um processo de mediação em que residentes, museu e artistas trabalham em conjunto os conteúdos de cada obra a ser realizada. Trata-se do 'jeito MUF de musealizar', caracterizado por experimentação, ou seja, "sem medo de errar". Com esse modo experimental de musealizar surgiu o *Circuito das Casas-Tela*.

Durante o trajeto de visita ao museu, a pesquisadora fez o trajeto das *Casas-Tela*, e chegou à sede do MUF, situada em um dos pontos do percurso, onde entrou em contato com outros processos museais realizados. Nas paredes internas do imóvel se encontravam painéis que todo ano ilustram novas edições de um projeto que tem por objetivo relatar a trajetória das 'mulheres guerreiras' da comunidade. Segundo Pereira (2018), as mulheres guerreiras trazem a essência da iniciativa, uma vez que são reconhecidas pelas suas lutas e batalhas na região, principalmente na busca de dias melhores e mais dignidade para si, para familiares e pessoas

[254] Como a questão das experiências de museu brasileiras não ser central na pesquisa, não houve uma coleta sistematizada de dados, mas a tentativa de vivenciar a experiência enquanto visitante. Os relatos de Antônia Ferreira Soares ao longo do percurso geraram algumas notas de campo, mas como não houve entrevista estruturada, tais anotações serviram para ilustrar as informações coletadas no dia, apesar de nenhuma delas constituir citações diretas.

próximas, demonstrando que, com coragem e afeto, se fortalecem, e a cada dia se tornam cada vez mais responsáveis pelos seus destinos.

Imagem 34 – Um portal de entrada do circuito e uma das *Casas-Telas* no Museu de Favela no Rio de Janeiro.

Fonte: Arquivo pessoal, fotos de autoria própria, 2016.

Segundo Antônia, além desse projeto, o MUF possui uma biblioteca fixa e outra itinerante. No espaço acontecem oficinas de artesanato, cujos produtos são vendidos na lojinha do museu, sendo que o valor da venda é repartido entre museu e artistas. Também na sede, no alto do prédio, a guia explicou a presença de uma caixa d'água utilizada para realizar projeções de cinema ao ar livre no *Terraço Cultural* do Museu de Favela, segundo ela, o *Cine Caixa d'água*. Entre outras atividades, também constava alimentar relações com comunidades vizinhas e participar de reuniões reivindicando melhorias diversas.

Imagem 35 - À esquerda, um dos painéis dedicados às 'mulheres guerreiras' na sede do MUF, ao centro, uma das salas de atividades no mesmo local, e à esquerda a caixa d'água onde são feitas projeções de cinema ao ar livre.

Fonte: Arquivo pessoal, fotos de autoria própria, 2016.

Ao realizar o percurso, foi possível contemplar as memórias dos indivíduos que fizeram um museu a céu-aberto com a história da comunidade grafitada nas paredes das casas de residentes e que se estende por um circuito ao longo das comunidades do Pavão, Pavãozinho e Cantagalo. O percurso idealizado inicialmente contou com 20 das *Casas-Tela* com as imagens sobre a própria favela. As primeiras obras resultaram de uma política pública de financiamento e, junto a cada um dos murais, se encontram placas com a legenda: "Acervo de arte visual do Museu de Favela, adquirido com recursos do programa de Modernização de Museus do MinC/IPHAN - 2009".

Imagem 36 - Artes presentes no circuito das *Casas-Tela*. À direita uma das placas que as identificam como acervo associado a programas ligados ao MinC e ao IPHAN.

Fonte: Arquivo pessoal, fotos de autoria própria, 2016.

Fruto da idealização e coordenação de Rita de Cássia Santos Pinto, radialista, jornalista, líder comunitária, assim como do artista e morador local Carlos Esquivel Gomes da Silva, conhecido no mundo do grafite como ACME, as *Casas-Telas* começaram a ser pintadas com base nas temáticas encontradas nas entrevistas. Foram feitas pelo próprio ACME que também atuou orientando um conjunto de artistas de outras localidades. A execução das obras baseou-se em conversas com residentes. Ao longo do tempo, o acervo se expandiu e, em janeiro de 2017, o circuito contava com 27 obras. As demais surgiram de outras parcerias e financiamentos, como a *Casa-Tela* pintada por alunos durante o Encontro Nacional de Estudantes de Arte (ENEARTE) em 2012. Todas as obras são realizadas em estreito contato com habitantes, e apenas são executadas depois de aprovadas e se representarem algo de positivo para as pessoas implicadas (Rodrigues, 2014).

Durante o percurso expositivo, Antônia apontou ainda telas deixadas pela Jornada da

Juventude[255] ocorrida no local, e comentou que ocasionalmente o museu se beneficiava de outras parcerias, como uma ligada companhia de Metrô do Rio de Janeiro, sem explicitar mais detalhes. Os relatos e as histórias que estampam as casas, segundo ela, têm o objetivo de não deixar a memória se perder entre residentes mais jovens. Além disso, as telas retratam toda a diversidade cultural das pessoas que ali vivem desde seu início, muitas provenientes de outras partes do país.

Imagem 37 - Obras presentes no circuito das *Casas-Tela* que denotam a diversidade da história local.

Fonte: Arquivo pessoal, fotos de autoria própria, 2016.

Culturas ligadas ao Nordeste, Minas Gerais e Rio de Janeiro fazem parte dos temas encontrados nas *Casas-Tela*, como estrofes de cordéis nordestinos e rimas de *rappers* locais. Há espaço para tudo: temas ligados às migrações, religiões, costumes e tradições, festas, música, tragédias e dificuldades enfrentadas pelas pessoas. Memórias antes subterrâneas encontram seu respaldo no espaço público que representa o museu, reivindicando o direito à memória de habitantes do local. Observou-se que o museu resultou no fortalecimento das identidades individuais e coletivas locais. No entanto, as obras apresentam um caráter efêmero, uma vez que a ação do tempo e intempéries, inclusive dos próprios indivíduos que lá habitam, apresentam ao MUF desafios de conservação e preservação. Ao mesmo tempo, essas dinâmicas podem proporcionar um diálogo sobre o tema, permeado pela interação das pessoas com as paredes e sua perpétua transformação (Rodrigues, 2014).

[255] Evento ligado à Igreja Católica, instituído pelo Papa João Paulo II em 1985, em um encontro com diversas atividades de uma duração de cerca de uma semana e direcionado especialmente a jovens.

Apesar disso, Antônia colocou que, entre habitantes e museu, é firmado um termo de compromisso de não se alterar as telas sem conhecimento e aprovação da instituição. Isso nem sempre é respeitado, pois as pessoas decidem modificar suas casas, com uma nova porta, janela ou ampliações, por exemplo. Os grafites presentes nas obras também são, por vezes, modificados pelo grupo de artistas a pedido de residentes, caso o resultado não agrade. As *Casas-Tela* são a representação viva da comunidade. Segundo Antônia, isso pode ser visualizado ao notar a presença de um indivíduo em sua porta ou em sua janela, pois as pessoas acabam por fazer parte das telas ao serem observadas, extrapolando suas memórias e história registradas.

A vida e a realidade apresentadas nas favelas também podem ser difíceis de se vivenciar e encarar. A visita ao MUF foi interrompida pela metade, pois um morador local informou que tiros estavam sendo disparados na continuação do percurso e não seria recomendado prosseguir. O tráfico de drogas representa um problema que lida de maneira constante com a violência policial e que aflige especialmente pessoas negras. É inegável a sensação de insegurança da pesquisadora sentida durante todo o percurso, feito com a indicação de que fotos poderiam ser tiradas, mas sendo expressamente proibido capturar imagens de pessoas.

Um pouco antes do término da visita, quando perguntada sobre a situação crítica em relação à violência, fruto de confrontos dentro da própria favela, Antônia relatou que era amigável a relação com os indivíduos em confronto com a polícia, e de maneira geral não interferiam nas atividades do museu. Presenciar aqueles momentos, contudo, foi aterrorizante. Imagina-se como é viver sob tal situação todos os dias, ainda mais sob ameaças de uma instituição que deveria proteger os indivíduos. Este estudo não busca questionar ou fazer juízos de valor das relações entre favelas e polícia, mas o ocorrido fez perceber a distância da pesquisadora dessa realidade. E reforçou sua sensação interna de impotência e indignação.

No conforto e na segurança da Europa, mesmo com todo o entusiasmo proporcionado pelo conhecimento das atividades de resistência dos museus brasileiros para manter viva a memória de pessoas historicamente oprimidas, sente-se a desigualdade de pertencer desde o nascimento a uma classe que pouco ou nada faz para acabar com injustiças. Sente-se o peso da colonialidade que ainda submete nações submissas à hegemonia de certos países. Sente-se a hipocrisia interna de se viver nesse cenário, encarando as experiências brasileiras de maneira positiva, quase numa perspectiva de alteridade e querendo levá-las de volta como instrumentos

para lidar com o 'acervo de problemas' (Chagas, 2000) encontrados no velho continente, que continua a evitar o confronto com essas realidades, frutos dos efeitos nefastos do neoliberalismo e da perpetuação do racismo.

Mas a utopia museal mantém a chama viva de que o potencial de museus pode continuar na luta contra a opressão. E enquanto agente e profissional do campo dos museus, é necessário agir, conhecendo-se, aceitando medos e reconhecendo preconceitos. Também é importante compreender que o fazer museal é um desafio, qualquer que seja o contexto e o 'jeito MUF de musealizar', de experimentar, errar e acertar, também constituiu um aprendizado essencial, uma maneira de lidar com as incertezas, com o medo de não ser suficiente, de levar 'invenções bizarras do Terceiro Mundo' para aos projetos maiores que a pesquisadora iria iniciar. Entender que é necessário tomar um chá ou um café com as pessoas para conhecê-las, se abrir, acolher, escutar, refletir, valorizar e preservar as suas histórias e possíveis objetos que as representem como faz o Muquifu, ou criar os objetos novos, como o 'tapete acolhimento' feito no MAR para dar visualidade a sentimentos. É também possível usar os próprios recursos de museu que aparentemente passam uma imagem cristalizada, mas que podem contribuir na desconstrução de noções estereotipadas de pessoas negras e lutar contra as 'escravidões do presente' e do racismo que adoece, assim como faz o MAB e o MUF.

Esses exemplos de museus complexos com fazeres diversos – desde os mais tradicionais como o MAR e o MAB, que se inspiraram nos fazeres e saberes museais do movimento da Nova Museologia, até seus representantes mais diretos como o MUF e o Muquifu – utilizam a museologia para enfrentar questões sociais no Brasil. Nesse sentido, valoriza-se a contribuição de Waldisa Rússio, Paulo Freire, a Escola de Pensamento da Sociomuseologia e toda uma geração de indivíduos ligados à pesquisa e ao trabalho museológico, fruto do intercâmbio lusófono, com todos os seus ensinamentos, teorias, legados e influências que tiveram papel essencial no delineamento da Museologia Social que renova a noção de museu:

> Concebido a partir de uma museologia que, sobretudo na América Latina, deglute a invenção clássica e regurgita novas 'invenções museais' — nas favelas, nos templos e terreiros afro-religiosos, nos quilombos rurais e urbanos, nas aldeias indígenas, nas ruas, no espaço virtual, em todos os lugares onde esses museus possam ramificar-se em suas múltiplas formas. (Brayner, 2020, p.138)

Brayner (2020) trabalhou em sua tese, entre outros casos, com o Centro Cultural de Xambá, também visitado pela pesquisadora durante viagem de estudos em passagem por

Pernambuco. Junto à colega de departamento, presenciou o evento que celebrava e refletia sobre as ações do ano que terminava e viu um pouco da atuação da museologia no âmbito da resistência ligada às religiões e culturas de matriz africana.

Não foi possível conhecer profundamente a abordagem desenvolvida no Centro Cultural do Xambá, porém o acolhimento recebido no local novamente sobressaiu e ilustra um ponto central da museologia aqui trabalhada. Ser recebida para realizar *workshops* ao mesmo tempo enquanto visitante nesses espaços, fizeram parte de um aprendizado essencial sobre estratégias museológicas diversas. Em todas as experiências em solo brasileiro, a pesquisadora sentiu também a receptividade enquanto colega, amiga, e mesmo uma desconhecida de um território distante, com uma cultura e identidade tão diversa dentre as muitas que o Brasil apresenta, o que a faz se sentir conectada com seu país.

A passagem pelas diversas cidades foi marcada pela acolhida calorosa de colegas do Departamento de Museologia da Universidade Lusófona que apresentaram tanto seus locais de trabalho quanto seus objetos de pesquisa – como foi o caso da Gerência de Educação do MAR em que trabalhava Amanda Campos de Freitas Cândido, assim como o Centro Cultural de Xambá, onde Vânia Maria Brayner Rangel realizava suas pesquisas e a companhia e intermediação junto ao Muquifu proporcionado por Marcelo Lages Murta. Ilustra-se a camaradagem e a afetuosidade que também fazem parte da Escola de Pensamento da Sociomuseologia.

Neste capítulo, foram mostradas experiências inspiradoras de novos tipos de museus que têm sua história relacionada a um passado que envolveu museus a céu aberto, museus de vizinhança, ecomuseus e todos os desenvolvimentos no campo desde Santiago do Chile. Trata-se de a instituições que não defendem a ideia de templo, galeria para a contemplação de arte ou um gabinete que mostra as mais diversas – e às vezes perversas, como aquelas ligadas ao colonialismo – coleções de curiosidades. Não constituem somente um museu nacionalista que exalta os heróis, mas um outro modo de pensar, realmente comprometido com o social, orientado à democratização da cidadania. Finalmente, instituições que se apropriam do termo museu e o adaptam ao contexto e às necessidades identificadas e abordadas pelos próprios indivíduos implicados em sua atividade, com vistas para a resolução de demandas específicas, utilizando a participação como ferramenta essencial capaz de conscientizar e empoderar os sujeitos para perceber, compreender e transformar suas próprias realidades.

Assim, a pesquisadora atravessou a etapa ‘Provas, Aliados e Inimigos’ e analisou o

Museu Histórico de Frankfurt, bem como seus processos, especialmente aqueles de cunho participativo e voltados para o presente, bem como o método *Stadtlabor* e a equipe responsável pelo *Frankfurt Jetzt!*. As ações surgiram da busca do museu por relevância social consolidando-se em uma ferramenta de pesquisa museológica para a cidade. Os primeiros projetos permitiram a iniciação na prática e o começo de uma tentativa de diálogo com a Sociomuseologia. Seu processo foi aprofundado com um conhecimento melhor de práticas de Museologia Social, sobretudo no contexto brasileiro atual, que suscitaram um confronto com questões internas e a preparação final na etapa da 'Aproximação da Caverna Secreta'. E com toda essa bagagem para voltar a Frankfurt depois da passagem pelo Brasil, a pesquisadora logo começaria a 'Provação', ou seja, o maior projeto a ser realizado na sua jornada de pesquisa museológica doutoral.

# CAPÍTULO IV: A AVENTURA PARTICIPATIVA DE CINEMA NO MUSEU

> *Todo mundo tem o que expressar, e expressar sobre o local que ela mora, ou sobre qualquer tema na verdade. E isso tem valor e acho legal ser representado no museu. Se é um museu sobre a cidade, como foi em Frankfurt, mais importante ainda né, que as pessoas que vivem nessa cidade hoje tenham uma expressão dentro do museu.*
> (Stephan Bernardes, 2019)

Após as bases constituídas, as escoras levantadas e as paredes erguidas da construção do objeto de estudo, agora é o momento de estabelecer os 'andaimes' para a constituição do processo sociomuseológico de caráter participativo no Museu Histórico de Frankfurt. A ideia é complementar as ações da instituição na busca de relevância e fomento do empoderamento, utilizando o cinema como ferramenta na atividade desenvolvida em conjunto com participantes. Nesse sentido, o capítulo pretende descrever a iniciativa e estabelecer elementos para um novo formato de participação.

É a partir deste momento da jornada que os maiores projetos práticos desenvolvidos com a coordenação da pesquisadora são apresentados. Neste capítulo, aprofunda-se o objeto empírico situado na instituição alemã de acolhimento, que será desenvolvido também por todo o capítulo V. Buscou-se aplicar e refletir o processo, no qual a pesquisadora utilizou o conhecimento e contato com as experiências de Museologia Social brasileira e suas deambulações pelo cinema e museus – imaginários e reais – como arcabouço teórico e prático da Escola de Pensamento da Sociomuseologia

O percurso de trabalho no Museu Histórico de Frankfurt já fora introduzido, mas somente agora é possível observar como foram os processos que utilizaram ferramentas do cinema e visaram trazer a perspectiva das pessoas para a instituição, criar círculos ou lugares de encontro e aprendizado, tanto sobre a sétima arte e temas contemporâneos relevantes para gerar um impacto individual direto e vislumbrar uma transformação mais ampla pela conscientização e empoderamento. É necessário, porém, fazer um 'parêntesis' na jornada e trazer uma reflexão sobre cinema para que se compreenda a noção que se utiliza no trabalho.

A pesquisadora começou utilizando o termo em sua concepção mais evidente: a 'forma cinema', em uma proposta de narrativa para conduzir a jornada. Porém, o cinema ganha outra dimensão na tese, a de ferramenta poética, a fim de fortalecer o papel social dos museus. Como sabido, a sétima arte possui muitas potencialidades que auxiliam a 'elaborar o mundo', uma vez

que se veem cada vez mais telas invadirem o cotidiano das pessoas e se integrarem à vida daquelas que já nasceram e nascem[256] em uma sociedade muito voltada para celulares, *tablets*, computadores e televisões, relógios e até mesmo geladeiras inteligentes.

Nesse sentido, tem-se uma ideia sobre 'qual cinema' será abordado, por meio de um breve panorama para compreender como pode se tornar útil ao museu e à Sociomuseologia ao constituir uma ferramenta para que as pessoas se sintam convocadas a serem protagonistas no 'espetáculo que é o mundo', como pontuou Freire (1970). Traz-se aqui uma delimitação desta ferramenta poética a ser utilizada em interlocução com os demais conceitos mobilizados para a leitura do objeto de estudo, servindo como inspiração aos projetos práticos.

## 4.1. Prelúdio: De que cinema se está falando?

*Começa-se a demolir o muro que separa atores e espectadores.* (Augusto Boal, 2005, p.202)

Ao introduzir o cinema no começo da tese, elucidou-se como a noção principal em torno da sétima arte está conectada com uma forma convencional de compreendê-lo – a 'forma cinema'. A pesquisadora recorda-se que uma das primeiras questões levantadas sobre o tema foi: de qual cinema se está falando?[257] Ouvira a pergunta de colegas no começo do doutorado em um seminário quando trabalhava em seu projeto e já havia decidido explorar relação entre os campos. O mais habitual quando se pensa em cinema são os filmes em salas de cinema, na

[256] Em oposição aos 'imigrantes digitais' ou '*digital immigrants'* que necessitam aprender a nova linguagem que surgiu com o advento do digital, os 'nativos digitais' ou '*digital natives*', são os indivíduos que já nasceram na era em que computadores já haviam se estabelecido enquanto tecnologia no cotidiano da maioria das sociedades ocidentais (Presnky, 2001).

[257] Por se tratar de um estudo enquadrado na disciplina museológica, não se pretendeu realizar uma pesquisa exploratória extensiva no campo dos estudos cinematográficos, tendo-o como auxiliar. Explicita-se também que a investigação se centrou no contexto no continente Europeu, Estados Unidos e Brasil. Reconhece-se, que o cinema e o museu, bem como sua relação, possuem diversas características e evoluções históricas diversas nos outros continentes e países.

televisão[258] e por *streaming*[259], obras cinematográficas, ou seja, geralmente longas-metragens que apresentam uma estória, personagens, um começo meio e fim etc., diversos gêneros como drama, comédia, terror, dentre outros; estúdios, produtores, diretores, estrelas de cinema e filmes que estão no museu como instalações artísticas, informativas ou documentais. Além da ideia de narrar uma jornada que remete a um 'filme', o que mais sobre cinema podemos entender para seu uso na investigação?

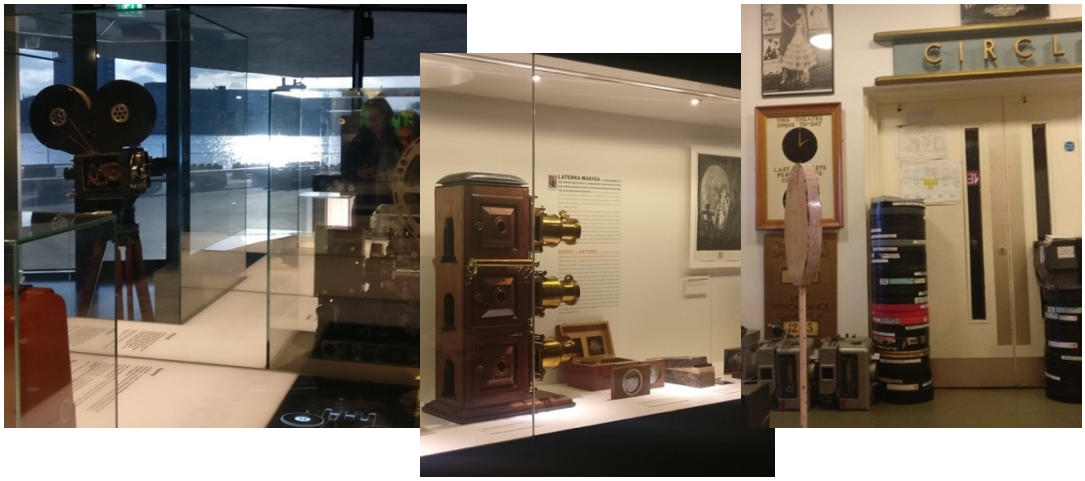
A definição do cinema é demasiada ampla, mas para a tese será feito um recorte a partir de trabalhos de Andrew (2002), Rosenfeld (2009), Stam (2000), Aumont & Marie (2003), Mascarello *et al.* (2006), Gomes (2001), Wasson (2005), entre outros. Além disso, considerou-se as 'deambulações' doutorais da pesquisadora e sua compreensão do cinema por meio de visitas a museus que abordam o tema, como é o caso do *Eye Filmmuseum* ('Museu do Filme Eye') em Amsterdam, do *Deutsches Filmmuseum* ('Instituto e Museu do Filme Alemão') em Frankfurt, o *Musée du Cinéma* ('Museu do Cinema') em Paris e o *Cinema Museum* ('Museu do Cinema') em Londres, por exemplo. Foi possível visualizar traços materiais do passado cinematográfico em objetos que passaram por processos de musealização contemporâneos e hoje habitam museus dedicados à chamada sétima arte. Esses objetos também podem cumprir determinadas funções relacionadas à cidadania, como defendido por Mendonça (2012) em seus

[258] A questão do surgimento de tecnologias de telecomunicação – ou seja, que transmite imagens, sons ou informações de todo o tipo por meio de fios, ondas de rádio, eletricidade, óptica, eletromagnéticas ou qualquer outra, tais como o rádio, televisão e a Internet enquanto tecnologias de difusão, apesar de terem relevância na difusão do cinema – não constitui objeto da pesquisa. Para fins de delimitação, também foi excluída de uma reflexão mais profunda a questão de como outros formatos de captura – como em fita magnética e outros meios digitais, bem como suas formas de difusão tais quais fitas magnéticas VHS (*Vídeo Home System* ou Sistema Doméstico de Vídeo em português), CDs, discos rígidos etc. – fizeram evoluir as tecnologias ligadas ao cinema e sua difusão televisual e propiciaram também seu uso doméstico.

[259] Mesmo que no fim da segunda década do século XXI a maior parte das pessoas já esteja habituada com a prática e utilize o conceito de *streaming*, parece necessário esclarecer a forma mais recente de distribuir conteúdos audiovisuais. Pode-se considerar como tradicionais formas de exibição audiovisual: a sala de cinema, incluindo salas comerciais, cineclubes e festivais, que envolvam a projeção de obras – digitais ou em película – cuja distribuição é previamente negociada entre empresas do setor como produtoras e distribuidoras; a televisão, cuja transmissão se dá por sinal aberto ou fechado, e que a programação audiovisual é definida pela própria emissora, assim como os direitos de exibir os filmes que também são negociados com produtoras e distribuidoras; o *home video*, caracterizado pelo aluguel direto de obras, sob a forma de vídeo, DVD ou *Blue-Ray*, em locais especializados, as videolocadoras, hoje quase extintas. Atualmente tem-se uma nova forma de exibição, caraterizada pelo ato de assistir em casa pela Internet. Com a intensificação das tecnologias e aprimoramento da velocidade de transmissão, é possível visualizar obras sem realizar a transferência dos arquivos. Essa atividade é denominada de *streaming* e pode ser realizada em *sites* com visualização aberta, sem pagamento, com ou sem a vinculação de publicidade, como o caso do Youtube ou Vimeo ou com planos pagos em plataformas como Netflix, Amazon Prime e Mubi, em que as últimas negociam direitos com produtoras ou distribuidoras, ou como ocorre cada vez mais, as plataformas produzindo seus próprios conteúdos originais.

estudos sobre os MISes (Museu da Imagem e do Som) brasileiros. Nesse sentido, considerou-se necessário discutir o cinema no trabalho em um breve panorama.

Imagem 38 - Registros de algumas visitas a museus do cinema. À esquerda, uma vista da exposição do *Eye Filmmuseum* em Amsterdam, contendo alguns de seus objetos como câmeras e projetores dentro vitrines. No centro, lanternas mágicas no *Deutsches Filminstitut & Filmmuseum* em Frankfurt. E à direita, no *Cinema Museum* em Londres, tem-se alguns itens da coleção ligada ao passado do cinema no local, onde se pode ver latas com rolos de filmes, pôsteres e letreiros antigos.



Fonte: Arquivo pessoal. Fotos de autoria própria, à esquerda de 2018, as duas mais à direita de 2019.

### 4.1.1. Um breve panorama espaço-temporal do cinema

Na passagem do século XIX ao século XX, que caracterizou o estabelecimento do museu como instituição e de uma sociedade pautada pela visualidade, surge o cinema. Como colocou Malraux (1996), este se consagraria na última fronteira da representação de imagens ao possibilitar, por fim, a captura e reprodução do movimento. E, para ele, o cinema poderia também constituir um 'museu imaginário'. No livro de 1947 que possui exatamente esse título, o autor apresentou que a instituição museal teria sido perpassada por metamorfoses e, com o advento da fotografia e seu prolongamento representado pelo cinema, adquiriu um caráter imaginário. Possuiria a característica de ser um 'álbum' onde se podem colocar 'fotos' de objetos diversos distanciados no tempo e no espaço, os quais poderiam adquirir um significado inteligível, apesar de suas distâncias.

Antes de ser considerado como um 'museu imaginário', o cinema e o museu apresentaram determinadas ligações intrínsecas, especialmente conectadas à necessidade humana de expressão. As tentativas de representar o movimento, como indicadas por Malraux, se manifestaram desde as pinturas rupestres na Pré-História, chegando às telas e esculturas no

Renascimento, com técnicas cada vez mais aperfeiçoadas que buscavam demonstrar veracidade nas muitas cenas criadas com base em aparições divinas ou realidades cotidianas, relacionadas às elites de sua época. Encontrariam somente no cinema uma possibilidade mais fiel de representação. E, por fim, todas essas pinturas, estátuas, tapeçarias, vitrais e outras diversas formas artísticas de representação passariam a habitar museus constituindo elementos da arte consagrada como conhecemos. O cinema entraria no museu no século XX, e por meio do respaldo que encontrou ali adquiriria o status de arte dignificada, como afirmou Wasson (2005).

Porém, em uma forma anterior do museu como o conhecemos – nos gabinetes de curiosidade – foi que o cinema encontrou meios de se materializar. Foi nessas câmaras que se espalharam pela Europa a partir do século XVI que certos objetos colecionados e expostos, certas curiosidades conhecidas como 'magias naturais' se tornaram fundamentais para a invenção do cinema. Alguns desses objetos remontam às teorias e ao desenvolvimento de tecnologias ópticas como câmeras escuras, lanternas mágicas, *flip books*[260] etc., que, sob a forma de objetos de um pré-museu, fizeram parte das coleções de novidades antes de sua institucionalização no século XIX. Em outras palavras, como trouxe Laurent Mannoni (2006)[261], esses instrumentos considerados à época técnicos e também mágicos, eram curiosidades dignas de visitas em gabinetes que inspiraram determinados indivíduos[262] a desenvolver equipamentos para representar o movimento, sua captura em câmaras escuras, impressão em película sensível – o que foi possibilitado pelo o surgimento da fotografia –, e posterior exibição, primeiro com projetores e mais tarde com televisores e diversas telas, como vemos hoje.

[260] O princípio óptico da câmara escura, descoberto por volta do século X e desenvolvido ao longo dos séculos seguintes, tornou-se um tipo de entretenimento no século XVII e dispositivo essencial para o nascimento do cinema. Trata-se de uma caixa preta munida de um pequeno orifício que recebe a luz solar e que projeta uma imagem em seu interior. A partir desse instrumento surgiu a lanterna mágica que, com novos aperfeiçoamentos como um sistema de lentes, permitiu a projeção em uma tela de lâminas imóveis e possibilitando animações simples. Já o *Flipbook*, em português 'livros de folhear', consiste em livretos que, quando folheados com imagens coordenadas, produzem imagens em movimento.

[261] Em sua obra *Le grand art de la lumière et de l'ombre* ('A Grande Arte da Luz e Sombra: A Arqueologia do Cinema', em tradução livre), Mannoni (2006) aprofundou-se nos diversos fatos que ocorreram, principalmente no continente europeu para a transformação de princípios óticos em espetáculos e que originariam o cinema.

[262] Constantin Huygens, por exemplo, visitou o laboratório e câmara de maravilhas (ou gabinete de curiosidades) do alquimista, especialista em magia e óptica Cornelius Jacobsz Drebbel, em Londres, e repassou a seu filho, o cientista de origem neerlandesa Christiaan Huygens. Ele foi um dos principais responsáveis por desenvolver a lanterna mágica, um dos pioneiros instrumentos capazes de projetar imagens e precursor essencial do cinema (Mannoni, 2006).

E isso se consolidou com o desenvolvimento dos primeiros equipamentos que assinalaram o surgimento do cinema no fim do século XIX. Os marcos oficiais do seu nascimento, segundo a maioria das convenções, se deu em 1893 quando Thomas Edison patenteou seu 'cinetoscópio'[263] e quando, em 28 de dezembro de 1895, os Irmãos Lumière realizaram a histórica exibição pública no Grand Café de Paris de um programa de 'documentários' utilizando o 'cinematógrafo'[264] desenvolvido pela dupla, incluindo o que foi considerado o primeiro filme a ser exibido: *La Sortie de l'usine Lumière à Lyon* ('A saída da fábrica Lumière em Lyon', em tradução livre). A película havia sido registrada em agosto do mesmo ano na França e teve como público 33 pessoas, dentre elas George Méliès (1861-1938), que seria precursor de técnicas como filmagem em estúdio e primeiros efeitos especiais, com sua obra *Voyage à la Lune* (Viagem à Lua), de 1902. Vale também mencionar que nesse mesmo momento surgia o 'bioscópio'[265] dos irmãos Skladanowsky na Alemanha, com o qual eles realizaram projeções de seus filmes pela primeira vez no início de novembro de 1895 na sala de música *Wintergarten* em Berlim.

Após os primeiros desenvolvimentos citados, ocorreu a expansão de equipamentos de captura e projeção para diversas regiões, inclusive para o Brasil no fim do século XIX[266]. Houve uma incipiente utilização em pesquisas etnográficas que inspiraram instalações para-

[263] O cinetoscópio consistia em uma caixa de madeira, por vezes decorada, com dimensões aproximadas de 123 de altura por 68,5 e 45,5 centímetros para os lados e pesando cerca de 75 quilos. Ao abrir a caixa, era possível ver as bobinas com filmes por volta de quinze metros e 700 imagens que passam em alta velocidade por uma série de rolos em um arranjo intricado. A fita perfurada iluminada por uma lâmpada com um refletor é interrompida ao passar por um disco com obturador de alta rotação de 25 centímetros de diâmetro e a imagem em movimento quase perfeita pode ser vista por uma pessoa que se inclina sobre o aparelho através de lentes de aumento em um visor de 5 milímetros de largura. Em 1892, o cinetoscópio já começava a ser explorado de maneira comercial, inclusive operado por moedas.

[264] Com base em diversos outros precedentes como a fotografia, a decomposição do movimento e sua animação pela sucessão de quadros, como em 'teatros ópticos', entre outros, os irmãos Lumière, à época trabalhando na empresa da família em Lyon que produzia placas fotográficas, construíram o seu cinematógrafo. Do grego "*kinema",* movimentos *e "grafo",* registro, se apropriaram do nome em razão de da patente anterior de um outro inventor ter vencido. Este usava filme de 35 mm em um mecanismo de alimentação intermitente, baseado nas máquinas de costura, onde se captavam as imagens numa velocidade de dezesseis quadros por segundo e teve sua distribuição facilitada devido à sua portabilidade, diferente de outros aparelhos muito mais pesados e que necessitavam de energia elétrica como o 'vitascópio', inventado nos Estados Unidos.

[265] Max Skladanowsky (1863–1939), com a assistência de seu irmão Emil, havia pensado na projeção de 'imagens vivas'. Tendo trabalhado em lanternas mágicas, eles já tinham alguma noção de projeção de slides. Construíram sua própria câmera a '*Kurbelkasten'* (caixa de manivela) e seu próprio projetor, o 'Bioscópio'.

[266] No Brasil, os primeiros aparelhos começaram a se disseminar nas primeiras semanas de 1897 na capital Rio de Janeiro, na cidade de Petrópolis, e depois em outras cidades brasileiras como São Paulo.

cinemáticas em exposições museais[267]. E o cinema logo se transformou em uma mídia de massa altamente comercializada por ser um entretenimento barato. Porém, começou, a se transformar com o estabelecimento de uma linguagem cinematográfica caracterizada por cortes, aproximações e movimentos de câmera, adicionando ao aparelho uma capacidade poética narrativa, distanciando-se de práticas ligadas a uma perspectiva documental, jornalística ou de filmar outras artes como o teatro e a dança, como se desenvolvera em suas primeiras décadas.

Com a constituição de cinematecas em meados dos anos 1930, como a *Cinemathèque Française* (Cinemateca Francesa), algumas delas dentro de museus como a *Film Library* (Filmoteca) do MOMA (Museu de Arte Moderna) em Nova Iorque, se deu o processo de transformação do cinema em uma arte dignificada como a conhecemos hoje. O processo contribuiu para a preservação do patrimônio audiovisual e cinematográfico que já havia começado com a formação de arquivos fílmicos alguns anos logo após a sua invenção.[268]

Ao longo do século XX, foi percebido o potencial político do cinema. David Wark Griffith, por exemplo, foi o autor de *The Birth of a Nation* ('O Nascimento de uma Nação', em tradução livre), filme de 1915 com cunho racista e nacionalista e considerado um dos primeiros a utilizar a linguagem cinematográfica. Esses tipos de narrativas favoreceram a expansão econômica e cultural dos Estados Unidos, tanto dentro do país como fora dele. Os filmes se beneficiaram da crescente disseminação da luz elétrica nos EUA e do progressivo uso do

[267] Exemplos de 'experiências cinemáticas' no curso da história dos museus após o surgimento do cinema e ao longo do século XX são inúmeros. Bullot *et al.,* (2011), por exemplo, trouxeram que em 1902 identificou-se a presença de instalações para-cinemáticas, ou seja, que designam fenômenos ligados à experiência cinematográfica, mas que não pertencem ao dispositivo técnico do cinema. Tratava-se de instalações do antropólogo teuto-estadunidense Franz Boas, produzidas para o *American Museum of Natural History* (Museu Americano de História Natural - AMNH) em Nova Iorque, que se constituíram de um percurso pelas vitrines, com estas pensadas enquanto "telas iluminadas de maneira cinematográfica, com um plano de fundo pintado, com manequins colocados em frente em que uma profundidade é cavada entre plano frontal e plano de fundo". A utilização das vitrines expressou a visão de Boas de situar os objetos em seu contexto, além de revelar no dispositivo uma "ideologia do cinema que estava em curso de se estabelecer em tal época" (Bullot *et al.*, 2011, pp.527-528, tradução livre: "[…] écrans éclairés de manière cinématographique, avec un arrière-fond peint, devant lequel des mannequins sont placés de sorte qu'une profondeur se creuse entre l'avant-plan et l'arrière-plan. […] idéologie du cinéma qui est en train de se mettre en place à la même époque.")

[268] Segundo Mendonça (2012), o início da formação de arquivos audiovisuais remete a 1898 quando o cinegrafista polonês Boleslav Matuszewski, no livro *Uma Nova Fonte Histórica*, sugeriu a criação de locais de preservação que denominou como 'Depósito de Cinematografia Histórica'. No século XX, a Biblioteca do Congresso dos Estados Unidos passou a realizar o depósito legal de filmes visando resguardar direitos de comerciais. No *Imperial War Museu* (Museu Imperial da Guerra), a coleção inglesa começou a ser depositada em 1914 após o início da Primeira Guerra Mundial. A primeira experiência similar no Brasil foi no ano de 1910, em que o antropólogo Edgar Roquette Pinto idealizou a uma Filmoteca do Museu Nacional que, mesmo sem efetivar ações de conservação (ainda não eram conhecidas), guardou filmes durante muitos anos, sobretudo registros de culturas indígenas e costumes urbanos brasileiros.

cinema como instrumento educativo, o que acabava por servir à manipulação das massas. Ademais, foi muito utilizado em propósitos estatais soviéticos[269] por figuras ligadas às organizações políticas como o cineasta Dziga Vertov[270], um dos precursores do cinema documental com sua 'câmera-olho' e 'cinema-verdade'.

Nesse sentido, é possível compreender o potencial político da sétima arte, principalmente em razão de seu 'valor de exposição' e pela possibilidade de sua 'reprodutibilidade técnica' identificada por Benjamin (1955), ainda que até 1927 o cinema fosse mudo.[271] "A reprodutibilidade técnica da obra de arte emancipa-a, pela primeira vez na história do mundo, da sua existência parasitária no ritual" (Benjamin, 1955, p.6). No excerto, Benjamin comenta como antes da reprodutibilidade havia o valor de culto ou de religião das imagens. Assim, com o surgimento de registros sonoros, fotográficos e do cinema, a perspectiva ligada ao culto das imagens se modifica e é substituída pelo valor de exposição, uma vez que uma obra de arte passa a ser reproduzida e consumida em larga escala. A difusão possibilitada pela reprodutibilidade tornou-se tão poderosa que alterou a natureza das obras de arte e criou funções totalmente novas.

Em outras palavras, filmes, fotografias e gravações de som possuem valor na sua capacidade de exposição e não mais valor de culto do religioso, do belo, e na autenticidade. A

---

[269] Após a Revolução Russa, conhecida como Revolução de Outubro de 1917, o papel da arte na revolução e em movimentos começou a ser debatido no país, culminando na criação do LEF (Frente Esquerdista de Arte) pelo poeta Vladimir Maiakovski. Fazia parte de um movimento maior que compreendia várias vanguardas artísticas russas que incluíam artistas como Alexander Rodchenko, Serguei Eisenstein e o próprio Vertov no que ficou conhecido como Construtivismo Russo (Coelho, 2012).

[270] O soviético Dziga Vertov, com seu realismo absoluto, produzia declarações e manifestos 'incendiários' e propôs uma exploração sensorial por meio do que chamou de 'cine-olho' ou 'câmera-olho'. Ele 'antropomorfizou' a câmera: "Eu sou cine-olho. Sou um olho mecânico. Eu, uma máquina, mostro a você o mundo como apenas eu posso vê-lo" (Vertov, 1923). Tendo se unido a LEF em 1923, Vertov começou sua carreira editando um cinejornal de atualidades do Estado Soviético chamado de *Kinonedelia* (Cinema Semana). Logo após, começou a publicar manifestos com teorias em que abordou a questão do 'cine-olho', exaltando a *Kinopravda* (Cinema verdade) e refutando o uso de qualquer tipo de ficção. Em suas reflexões sobre cinema, elaborou uma teoria da montagem que chamou de 'teoria dos intervalos'. Ficou conhecido por seus filmes, como *O homem com a câmera* de 1929. De acordo com Rouch (1975), junto ao estadunidense Robert Flaherty, Vertov estaria na origem do filme antropológico. Segundo Bill Nichols (2005), ele também teria contribuído com o desenvolvimento do filme documentário junto com o inglês John Grierson.

[271] Nas primeiras décadas em que os cinemas narrativo e documental se desenvolviam, não havia falas sincronizadas dos indivíduos nem sons ambientes ou trilhas integradas aos aspectos narrativos. Por vezes orquestras e musicistas tocavam junto a projeções, inclusive para abafar o barulho produzido por projetores. Nem sempre nos lembramos de que até o ano de 1927 os registros cinematográficos não captavam e reproduziam o som. Foi somente nesse ano que surge o cinema sonoro com a obra *The Jazz Singer* ('O cantor de Jazz', tradução livre), que conta a história de um judeu que desafia seu pai religioso na busca de uma carreira de cantor de Jazz. Esse foi considerado o primeiro filme falado.

capacidade de difusão pelo cinema, mesmo que tenha revolucionado o uso das artes e, de certa forma, contribuído para democratizar o acesso, possibilitou a manipulação e propaganda que foram empregadas de maneira perversa em diversos contextos. O exemplo mais claro foi a sua apropriação por regimes autoritários como Fascismo e Nazismo nos anos que antecederam e durante a Segunda Guerra Mundial. Eram realizadas peças jornalísticas, ficcionais documentais para direcionar a opinião pública e a sua instigação para determinadas ações concretas.

Após o término do conflito, novas correntes de cinema apareceram e se propuseram a refletir e transformar os usos políticos do cinema. Foi o caso do Neorrealismo na Itália, por exemplo, que buscou novas representações da sociedade italiana, apesar de enfrentar a difusão de produções estrangeiras e pressões religiosas. Nesse sentido, incursões no campo intelectual também se propuseram a entender a capacidade comunicativa e seus impactos históricos e sociais. Na França, o campo de 'estudos cinematográficos' se constituiu dentro de universidades com forte atuação de figuras como Jean Mitry (1907-1988) e Christian Metz (1931-1993).

Nesse momento, sobretudo nas décadas 1950 e 1960, surgiu na França a *Nouvelle Vague*, que introduziu elementos que começaram a 'perturbar' a questão da narrativa do cinema e sua relação entre realidade e ficção. O movimento cinematográfico teve ecos de forma significativa na cultura material e imaterial e nos museus, como na importante *Cinemathèque Française* e na figura do programador Henri Langlois (1914-1977). Ele não foi cineasta, mas permitiu o acesso às obras e promoveu diversas reflexões e atividades com o *corpus* de filmes de todos os gêneros e períodos abrigados na instituição, influenciando a crítica e a produção de cineastas da nova onda francesa.

Surgiu na época também a noção de cinema de *Auteur* (Autor). Inspirada na tradição literária, a corrente passou a considerar cineasta como 'autor', sendo responsável pela estética de suas obras. Isso fortaleceu as discussões sobre a necessidade que apresentava o cinema de buscar maior validação artística. Com a expressão *caméra-stylo* (câmera-caneta), indivíduos responsáveis pela direção não estariam mais submetidos a textos e técnicas preexistentes vindas de outras artes, consolidando-se como artistas de criatividade independente.

Nesse período, surge na França uma inspiração essencial para a compreensão da ideia aqui trabalhada e utilizada do cinema. Jean Rouch[272] (1917-2004) foi responsável pela transformação do meio de expressão e comunicação em uma verdadeira ferramenta reflexiva. Nos anos de 1940, ele havia começado a realizar seus experimentos com documentário. Medeiros (2010) colocou que "sua admiração pelo cinema de Robert Flaherty e Dziga Vertov o leva a escolher a câmera como instrumento de observação do mundo" (p.83). Seu pioneirismo reside em grande parte na reivindicação do "direito à subjetividade em seus filmes". O autor pontuou ainda que a marca de Rouch foi "forjada por seu humanismo, sua simpatia pelos temas filmados e, sobretudo, seu respeito pelas identidades étnicas e culturais" e em "uma 'câmera participante' fundada sobre a interação entre o fotógrafo e o fotografado" (pp.84-85).

Rouch inovou com procedimentos que caracterizariam sua produção documental, as 'etnoficções', como o tipo de cinema que extrapola as fronteiras entre etnografia e ficção. Por exemplo, na obra *Moi, un Noir* ('Eu, um Negro', em tradução livre) de 1957, filmou jovens nigerianos que iriam tentar a vida na Costa do Marfim. No filme, eles representam papéis escolhidos pelos próprios jovens e desenvolvidos com base em imaginários ocidentais, 'fazendo de conta' que seriam atores estadunidenses famosos. Nesse "documentário com traços ficcionais que descreve os problemas decorrentes da descolonização africana", o filme lança um olhar sobre os protagonistas: "pela forma de apresentar esses mitos tomamos conhecimento de seus sonhos, sua visão de mundo e sua cultura"[273]. Evidencia-se, assim, o uso do cinema por Rouch enquanto instrumento científico, mas sem abandonar seu aspecto poético.

Rouch e Edgar Morin filmaram uma etnografia de Paris em *Chronique d'un été* ('Crônica de Um Verão', em tradução livre) de 1960, em que buscaram fazer uma 'pesquisa de campo' utilizando as novas tecnologias da época. Com câmeras mais leves e facilidade na

[272] Filho de cientistas e exploradores, nascido e crescido em Paris, Rouch viveu a efervescência dos anos de 1930 na cidade, onde teve contato com vanguardas como o surrealismo e começou a desenvolver uma conexão com o *Musée de l'Homme* ('Museu do homem'). Iniciou sua vida profissional como engenheiro civil e depois de formado em 1937, foi destacado para o trabalho com obras públicas em países da África, como o Níger. Chegando ao país em 1941, construiu pontes e rodovias. Após assistir a morte de trabalhadores em razão de uma faísca e de se deparar com os mistérios da magia e da religião, interessou-se pelo local e suas sociedades tribais, decidindo-se por estudar etnografia. Realizou seus primeiros documentários etnográficos no continente africano na década de 1940. Durante a Segunda Guerra mundial, seguiu em Paris seus estudos onde, no Museu do Homem, fez cursos de Marcel Mauss e Michel Griaule. O último foi pioneiro no filme etnográfico, exercendo influência decisiva sobre Rouch, e orientando sua tese de doutorado em etnologia. Em 1953, junto a Henri Langlois, Enrico Fulchignoni, André Leroi-Gourhan e Claude Lévi-Strauss, Rouch viria a criar o Comité do Filme Etnográfico ligado ao Museu do Homem. Ele foi também presidente da Cinemateca Francesa entre 1987 e 1991 (Medeiros, 2010).

[273] *Ibidem*, p.88.

captura de som, saíram às ruas de Paris fazendo a pergunta 'você é feliz?'. O questionamento queria trazer veracidade nas respostas de protagonistas. O filme aborda temas como "o racismo, a imigração, as dificuldades de emprego, os choques culturais, as transformações morais, tudo isso vem à tona ao vivo"[274]. Paris passa a não mais fazer somente cenografia, mas vira o palco de um verdadeiro 'cinema de rua'. O filme também inovou ao resgatar a antropologia partilhada de um dos pais do documentário, Robert Flaherty (1884-1951), que já havia utilizado a técnica no primeiro documentário antropológico realizado em 1922, *Nanook of the North*, ou *Nanook, o Esquimó*, seu título em português. Nesse sentido, o filme de Rouch e Morin contou com a projeção das cenas e de um debate que foi registrado e inserido no filme. Seu trabalho questionou as fronteiras entre ficção e realidade ao mostrar a metodologia de realização da obra, que incluiu depoimentos dos próprios diretores e participantes, contendo reflexões, críticas e sugestões.

A breve abordagem do cinema de Rouch evidencia a capacidade poética e reflexiva da câmera e a insere em um contexto de pesquisa. O cinema rouchiano possui capacidade documental e ficcional, abarcando disciplinas como Antropologia e Etnografia, além de aludir a aspectos participativos. O trabalho do francês, seu cinema-verdade, influenciou o cinema brasileiro, especialmente o Cinema Novo nos anos 1950 e 1960, buscando mostrar um Brasil 'real', voltado para suas condições sócio-históricas e a própria precariedade no fazer cinematográfico. O movimento apresentou-se como uma alegoria das condições de penúria, autoritarismo, mas também resistência no país.

O 'novo' da corrente brasileira deveria trabalhar tanto o conteúdo como a técnica, uma vez que o cinema nacional não teria como competir com as produções *hollywoodianas* às quais o público já estava acostumado. Ainda que os filmes do Cinema Novo não primassem pela qualidade, revelaram-se estimulantes ao demonstrar as precariedades estéticas e técnicas análogas à realidade social do país. Retratando as diversas regiões como grandes cidades, do interior, litorâneas e o sertão nordestino, os temas dos filmes também abordaram questões como a fome, pobreza e injustiças. O Cinema Novo ainda denunciava o impacto sofrido pela jovem geração de artistas com o golpe militar de 1964 e da instituição de um governo ditatorial, autoritário e que fazia uso da censura, o que gerou represálias à atividade de cinemanovistas, obrigados a se rearticularem para voltar a produzir. Por vezes trazendo a política para o centro

[274] *Ibidem*, p.90.

do debate e sem deixar de levar em conta as raízes históricas como colonização, escravidão, violência, religiosidade e a dependência econômica do país, as obras mostraram uma outra realidade do Brasil ao exterior (Festival de Cannes, por exemplo), diferente de representações estereotipadas, pois não exploravam o exotismo associado à cultura brasileira. O movimento inspiraria as novas 'ondas' de cineastas, bem como as próximas gerações, permanecendo como uma "inestimável referência histórica" do cinema no Brasil (Carvalho, 2006).

O panorama apresentado mostrou o nascimento de uma tecnologia em uma época em que a visualidade se estabelecia como paradigma visual nas sociedades ocidentais. Em função de seu sucesso comercial, o cinema ascendeu ao patamar de mídia de massa. Nesse contexto, o campo desenvolveu suas próprias técnicas expressivas que tomaram direções distintas, tais como entretenimento, pesquisa, educação e propaganda. A linguagem cinematográfica estabeleceu-se como arte em correntes vanguardistas, meios cineclubistas e educativos, com especial atenção às cinematecas como templo de conservação de películas e culto da sétima arte. Atravessando duas guerras mundiais eminentemente europeias, o cinema começou a se transformar com o auxílio de estruturas teórico-críticas em uma arte complexa e variada. Outra alteração sentida foi sua transformação em instrumento de pesquisa, arte e comunicação com potencial à massificação, mas que na tese se usa como uma ferramenta criativa que tem o potencial de ajudar os indivíduos a refletir e intervir sobre a realidade.

### 4.1.2. Inspirações de um cinema participativo

Foram abordados na seção anterior aspectos essenciais sobre o cinema e seu desenvolvimento ligado ao entretenimento, arte, documentário e pesquisa. Ainda que citado brevemente o Cinema Novo brasileiro, notou-se a predominância europeia e estadunidense.[275]

A pesquisadora tentou ir além das suas concepções iniciais de cinema ligadas ao senso comum e sobre o que sabia sobre a sétima arte. No âmbito do processo doutoral, após perceber a necessidade de utilizar o cinema como ferramenta de participação para o museu, não poderia continuar seu caminho sem refletir mais uma vez sobre o questionamento de uma colega: 'de

[275] Vale mencionar que a relevância da trajetória do cinema dos Estados Unidos acabou por exercer forte poder na percepção cinematográfica de muitos dos indivíduos no Brasil uma vez que a influência estadunidense no pós-guerra, sobretudo em razão da televisão analógica, acabou por substituir uma presença cultural mais forte que a Europa exercera até então.

que cinema se está falando?'. Dessa forma, para tentar sair da perspectiva hegemônica de um cinema europeu e estadunidense com caráter colonizador e imperialista, duas outras experiências notórias realizadas no Brasil complementaram a ideia de cinema com conotações artísticas, estéticas, sociais e políticas, principalmente participativas.

Remetendo a uma das artes ancestrais ligadas ao surgimento do cinema, o Teatro do Oprimido é uma abordagem brasileira que provoca a ação concreta das pessoas sobre seus corpos e sobre a realidade e é uma das referências a ser utilizada. A outra referência é o projeto *Vídeo nas Aldeias*, que segue a trilha do cinema etnográfico de Flaherty e a capacidade mediadora explícita da câmera de Rouch. O projeto utilizou o desenvolvimento de uma tecnologia que tornou o cinema ainda mais acessível devido à sua portabilidade para se consolidar como uma experiência inovadora em diversos sentidos práticos e teóricos. Ambas as experiências constituíram uma perspectiva essencial para compreender que a arte acaba por extrapolar as barreiras da criação autoral de cineastas e, nas mãos das próprias pessoas, pode se transformar uma poderosa ferramenta poética e política.

Sobre o Teatro do Oprimido, ele surgiu a partir da busca de identidade nacional nos anos 1950, em contato com ares de desenvolvimentismo econômico, uma nova capital, a chegada da televisão, de vanguardas artística estrangeiras e de experiências de cunho revolucionário, como o Teatro Oficina. O Teatro do Oprimido teve por base as diversas vivências e experiências de Augusto Boal ao longo das décadas que sucederam seus primeiros estudos de teatro nos Estados Unidos. Após sua volta ao Brasil em 1955, onde permaneceu até seu posterior exílio em 1971 para países como Argentina, Chile e na Europa, ele desenvolveu sucessivos projetos com metodologias de trabalho e de pesquisa. Boal volta a atuar novamente no Brasil em 1986, quando regressa ao país.

O Teatro Oficina, por sua vez, originou-se com um grupo pequeno-burguês que buscou investigar questões individuais e sociais em fins dos anos 1950 e começou a produzir peças de teatro revolucionárias. Ambos os grupos tiveram que lidar com as limitações impostas pelo regime ditatorial iniciado em 1964, mas estabeleceram contatos e trocas mútuas. As iniciativas ainda se inspiraram no teatro de Bertold Brecht, que possuía influências marxistas e propunha que a arte teatral deveria libertar as classes oprimidas com a ajuda do palco, buscando que o público obtivesse uma postura crítica. Os dois grupos buscavam romper com a passividade espectatorial (Lima, 2001; Dall'Orto, 2008; Silva, 2014).

O Teatro do Oprimido (TO) aparece como uma inspiração participativa em potencial por suscitar o engajamento do público na ação teatral. O nome foi uma homenagem à Pedagogia do Oprimido de Freire, apesar de não ter diretamente se originado do trabalho do pedagogo (Silva, 2014). Porém, nota-se relações entre as duas metodologias. O TO se constitui de diversas técnicas participativas que servem aos indivíduos para

> trabalhar suas opressões e colocarem seus problemas cotidianos em discussão pública. [...] O Teatro do Oprimido funciona como um mediador entre o espectador e o mundo, colocado a favor de uma verdadeira inclusão social. Um método de descoberta do desejo e do ensaio da realização deste, onde o indivíduo possa utilizar sua própria emoção e razão para lutar contra qualquer forma de opressão. Transformando-se diante das contradições de uma realidade que a cena não mais oferece como natural, mas sujeita a mudanças, quando o ator-social ou o espectador preparam-se para melhor dominar essa realidade e agir sobre ela com o intuito de modificá-la. (Dall'Orto, 2008, p.2)

Diversas técnicas foram trabalhadas ao longo da trajetória de Boal de acordo com o contexto em que ele vivia. O Teatro Jornal, Teatro Invisível, Teatro Imagem, Teatro Fórum, Arco-íris do Desejo, Teatro Legislativo e Estética do Oprimido forneceram diversas práticas reflexivas ou participativas para as pessoas e constituíram a metodologia do Teatro do Oprimido e serão apresentadas a seguir com base nos artigos de Dall'Orto (2008) e Silva (2014).

Ainda antes do exílio, com a impossibilitado de realizar espetáculos de cunho político por causa da ditadura, Boal inspirou-se na técnica do Teatro Jornal, existente em países como Rússia e Estados Unidos. O princípio da iniciativa era recriar notícias proibidas de se divulgar no jornal por conter informações contrárias ao regime militar. Em razão de tais atividades consideradas subversivas, já no exílio na Argentina, após ser preso e torturado por militares, e com base no espetáculo 'invisível' do irlandês Sean Wellesley-Miller, desenvolveu a ideia do Teatro Invisível, que consistia na apresentação de uma peça teatral com um elenco próprio, mas em meio a pessoas na rua, suscitando a sua participação, sem que estas se apercebessem. De espectadores, os indivíduos passavam a ser protagonistas. Com o início da ditadura na Argentina em 1966, foi obrigado a se exilar no Chile. Boal desenvolveu então o Teatro Imagem por não conseguir se comunicar na língua dos povos indígenas com os quais trabalhou no México, Colômbia, Venezuela e Peru, procurando trabalhar a linguagem corporal. Por meio de imagens, utilizando o próprio corpo e objetos em posições, expressões, distâncias e proximidades, a intenção era fazer refletir sobre as "imagens repressoras do cotidiano apreendidas no corpo e buscar a reversão destas" (Silva, 2014, p.29) para criar imagens de libertação.

O Teatro Fórum buscou a 'radicalização do fazer teatral' e é onde mais se pode notar os princípios do Teatro do Oprimido, pois queria questionar a posição de protagonistas no palco. O método consistia em representar uma peça no palco até seu momento de crise e chamar o público para solucionar os conflitos – geralmente ligados a situações de opressão – primeiro ao dar sugestões e depois no engajamento ativo para encontrarem respostas. Lembrando que o teatro pregava sempre o uso da não-violência, verbal ou física, e sim do diálogo, somente os indivíduos que se dispusessem participariam com sugestões ou na intervenção em cenas específicas na resolução de conflitos. E seria na igualdade de condições entre atores e atrizes e '*espect-atores*' e '*espect-atrizes*' que as pessoas teriam a capacidade de restituir a sua humanidade em toda sua plenitude.

> Quando subverte a ordem opressora no espetáculo, há uma possibilidade de insurreição frente ao opressor real, aquele que se utiliza de pressão psicológica, agressão física, humilhação etc. como maneira de impedir que o desejo do oprimido seja realizado. É um ensaio para protagonizar o seu próprio espetáculo na vida real.[276]

Com o estabelecimento da ditadura no Chile em 1973, Boal teve que se exilar na Europa. Lá passou a presenciar diferentes tipos de problemas sociais sobre os quais também propôs formas de agir. Não mais tratando de opressões que levam à desigualdade, à fome, à falta de moradia e outras penúrias mais correntes e visíveis em vários lugares, eram os traumas internos, o medo do vazio e a solidão que levavam ao fim da vida das pessoas, sobretudo em razão de suicídios. Nesse sentido, criou uma técnica, o *Arco-Íris do Desejo*, para instigar o trabalho interno por meio de psicodramas, percebendo a importância do desejo para a libertação de opressões internalizadas.

Com sua volta ao Brasil no final da década de 1980, trabalhou para 'multiplicar' as técnicas do Teatro do Oprimido por meio de políticas públicas no Rio de Janeiro, onde foi eleito vereador, desenvolvendo mais uma técnica, a do Teatro Legislativo. Essa modalidade pretendia criar uma verdadeira ferramenta de participação popular na esfera pública, estabelecendo o diálogo com a população e utilizando suas vozes para o exercício parlamentar na criação de leis. Após todos esses trabalhos, com a Estética do Oprimido, procurou questionar como atividades com base em imagens, sons e palavras incitavam o consumo. Verificou que seria necessário rever as opções do teatro no papel de produção e consumo de arte, sendo "urgente

[276] *Ibidem*, pp.30-31.

criar alternativas libertadoras das opressões estéticas impostas por um sistema que privilegia um modelo dominante vindo das classes médias altas da Europa e dos Estados Unidos"[277].

Jogos e exercícios complementaram as técnicas desenvolvidas por Boal que ajudam no conhecimento do próprio corpo a partir dos sentidos, usando a percepção e a expressividade, estimulando a memória e as inter-relações. O TO se multiplicou, formou diversos grupos de trabalho e inspirou várias experiências que atuam até hoje para suscitar a libertação e conscientização, "que buscam a valorização do indivíduo perante a sociedade, o fortalecimento da cidadania através de projetos que estimulem a participação ativa e protagônica das camadas menos privilegiadas da sociedade e visem à transformação da realidade a partir do diálogo" (Dall'Orto, 2008, p.13).

Vale ainda comentar a capacidade da metodologia de empoderar 'atores-sociais', pessoas que não são artistas profissionais ou amadoras, mas que interpretam o povo. É o povo que se revela artista e escreve, atua, improvisa e encena, mas com uma ajuda técnica e práticas de facilitação. Nesse sentido, podem criar representações de sua própria realidade para construir seu discurso e memórias, com base em acontecimentos, personagens, lugares e fatos. Além disso, apesar da efemeridade da arte teatral, a prática tem consequências transformadoras a longo prazo e, quando implantada em dimensão coletiva, permite um efeito multiplicador, pois evidencia a importância da interação, da coesão e da cooperação, que incidem na coragem de fazer algo antes impensável de maneira solitária. "Os atores sociais se humanizam na medida em que trabalham juntos para construir consciências que coexistam em liberdade"[278].

Uma segunda experiência brasileira de relevo trata-se do *Vídeo Nas Aldeias*. O projeto tem possibilitado a povos indígenas criarem suas próprias autorrepresentações, em contraposição ao olhar muitas vezes predador do cinema documental etnográfico. Faz também referências à antropologia partilhada de Flaherty e formas de documentário mais participativas como vistas na atuação de Jean Rouch.

No ano de 1966, nos Estados Unidos, o antropólogo John Adair e o professor de comunicação Sol Worth iniciaram um projeto em que estimulavam indígenas Navajos do país a fazerem filmes sobre sua própria cultura para "dar aos nativos uma voz e olhar próprios", no sentido de fortalecer práticas de autonomia dessas pessoas, uma vez que indígenas já tenham

[277] *Ibidem*, p.34.

[278] *Ibidem*.

voz e olhar. Seguindo essa trilha, o antropólogo Terence Turner começou a fornecer equipamentos de vídeo nos anos 1980 a indígenas no Brasil, como os Caiapó. A experiência influenciou integrantes da organização não-governamental Centro de Trabalho Indigenista (CTI) fundada em 1979 e formada por indivíduos da área da Educação e Antropologia que pretendiam "estender sua experiência de pesquisa etnológica na forma de programas de intervenção autossustentáveis e adequados às comunidades indígenas com as quais se relacionavam" (Coelho, 2012, p.761).

Assim surgiu em 1987 o projeto *Vídeo nas Aldeias*, coordenado por Vincent Carelli e pelas antropólogas Dominique Gallois e Virgínia Valadão. Foram realizados oficinas e cursos de capacitação para as populações indígenas e facilitado o acesso a equipamentos para diversos grupos que passaram a se apropriar e manipular sua imagem de acordo com seus próprios projetos políticos e culturais. Com sede em São Paulo, o projeto contava com um centro de edição, duplicação e redistribuição do material produzido pela equipe e por indígenas. Além disso, foi possível implantar uma rede de videotecas e centros de produção em diversas aldeias de estados como Amapá, Pará, Maranhão, Mato Grosso e Mato Grosso do Sul e apoiar outros projetos como o *Kayapó Video Project* com mais oito aldeias e pessoas que já trabalhavam com vídeo por iniciativa própria (Coelho, 2012).

Segundo Carelli & Gallois (1995), o projeto se inseriu em um contexto posterior à reafirmação étnica dos povos indígenas no Brasil. Uma vez que suas identidades se mostravam disseminadas e fragmentadas, foi essencial para os diversos grupos se identificarem e se delimitarem em suas próprias coletividades. Os próprios indivíduos indígenas eram munidos de equipamentos de vídeo para utilizar o método audiovisual, considerado melhor adaptado para transpor as distâncias geográficas e diferenças linguísticas. Um outro objetivo inicial do projeto era de propor formas de comunicação e intercâmbio. A metodologia pretendia ser utilizada não somente entre alguns dos inúmeros grupos indígenas dispersos e isolados entre si, com suas tradições culturais diversas, mas também na mediação de sua adaptação ao contato com os povos não-indígenas.

Os resultados do projeto mostraram a apropriação do vídeo como um instrumento que ampliou suas comunicações internas e externas. O ato demonstrou colaborar na preservação das culturas e transmiti-las às futuras gerações, difundindo o material em outras aldeias e povos e servindo como um testemunho para divulgação da luta em conflitos envolvendo territórios e outras reivindicações. O projeto extrapolou a capacidade de comunicação esperada. A

ferramenta de 'resgate cultural' inovou ao usar a imagem que, para além da linguagem falada, capta e transmite elementos não verbais como gestuais, ritos, danças, adornos e adereços. Proporcionou a exibição coletiva, o que facilitou a compreensão e visualização, possibilitando que as culturas fossem reiteradas e realimentadas de maneira gradual, elemento essencial para aquelas tradicionalmente orais. Nesse sentido, o vídeo funciona como uma estratégia para a 'afirmação étnica', pois promove o encontro de culturas diferentes, possibilitando uma tomada de consciência autorreflexiva. O instrumento auxilia no convívio inter-étnico por meio do diálogo, fornecendo novas formas de ação coletiva para povos indígenas.

Ainda na perspectiva de Carelli & Gallois (1995) que idealizaram, pesquisaram e apresentaram o projeto, este também trouxe contribuições para a pesquisa antropológica, incluindo o retorno dos resultados do trabalho para as comunidades indígenas pesquisadas. Em forma de *feedback*, interação ou compartilhamento, o retorno da pesquisa raras vezes é concretizado. Com o projeto, criou-se um arquivo em São Paulo com acesso facilitado, adaptando-se às mais diversas demandas dos povos abrangidos pela pesquisa. E considerou-se que o conhecimento era criado de ambos os lados, tanto da equipe como de indígenas. Além disso, sobre como os 'saberes' dos diversos povos podem ser transmitidos para público especializado, próprios povos estudados e o grande público, a ideia era direcionar o foco nos dois extremos dessa cadeia, enfatizando a comunicação com a sociedade em geral e com os próprios povos indígenas. A equipe do projeto usou seu trabalho antropológico como um instrumento para captação e transmissão do ponto de vista dos povos estudados, mas tentando – mesmo com a impossibilidade de apagar por inteiro sua presença na sua construção – atenuar sua voz, distanciando-se da perspectiva de investigação ligada à antropologia visual que, de maneira geral, funciona por meio de *insights* feitos com interpretações teóricas de eventos retratados e descritos pela perspectiva visual, neste caso audiovisual. Ao colocar ênfase na autorrepresentação, proporciona um canal para as vozes indígenas e não somente na fala que compõe o filme (geralmente captada por meio de entrevistas ou diálogos) mas em todos os aspectos do documento audiovisual desenvolvido, abrangendo o discurso das representações como um todo e valorizando "as versões do grupo sobre sua história, suas opções para o futuro e não as interpretações que o antropólogo faz dessa história, ou desse futuro" (p.70). Percebe-se que o projeto pretendeu sair da ótica que vê de fora e tenta entender, mas acaba caindo no 'exotismo' para compreender suas questões por meio de suas próprias vozes e perspectivas.

A ideia do cinema apresentada aliou referências, teorias, cineastas, pesquisas, vanguardas e experiências que moldaram esse símbolo da modernidade que precisou se renovar. O cinema que nasce do teatro nunca o abandona e pode encontrar nele respostas para sua renovação enquanto ferramentas "bizarras do Terceiro mundo" (Freire, 1986). Nasce também das curiosidades europeias, faz-se linguagem, arte e propaganda nas terras que alcança e se apresenta como renovada forma de expressão nas mãos de indígenas, um dos povos mais oprimidos, colonizados e assassinados.

Portanto, o cinema deixa uma perspectiva colonial e opressora e se transforma em uma nova ferramenta ética que proporciona a essencial autorreflexão para que os indivíduos possam se compreender e aceitar suas diferenças, no sentido político e pedagógico da participação e antropológico da aceitação da diversidade. A linguagem cinematográfica constitui-se numa tecnologia para que os humanos descubram a si mesmos, se representem, se compreendam, se comuniquem, exprimam seus desejos, necessidades e entrem em contato direto e virtual uns com os outros. Apesar de problemáticas (olhar exótico, simplificação e perversidade da manipulação) como as cometidas pelos regimes totalitários na Segunda Guerra Mundial, os benefícios podem ser muito maiores quando alinhados ao diálogo, ao debate, à crítica e a pesquisa acadêmica ética.

### 4.1.3. Uma imaginação cinemuseológica

O cinema junta-se ao arcabouço teórico desenvolvido na tese, que trabalhou nos capítulos anteriores com Nova Museologia, Sociomuseologia, Participação, Empoderamento, relatando as experiências no Museu Histórico de Frankfurt e da Museologia Social no Brasil. O objetivo é pensar ferramentas criativas para processos museais ligados à prática e como constituir um instrumento útil à função social do museu.

Desde o início da investigação, ao avaliar sobre o cinema e sua imaterialidade, colocava-se em questão como seria possível ampliar o entendimento do 'objeto' e do 'museu' por meio da sétima arte. Buscava-se uma 'linguagem comum'[279] entre museu e cinema para ser apropriada pelas pessoas e que as levasse a refletir e agir. Assim, no decorrer da investigação,

[279] Ao longo do processo, a ideia foi abandonada por não se enquadrar na epistemologia museológica e aproximar-se mais de outros campos, como a linguística.

surgiram questões: a imaterialidade que se manifesta em determinados museus sem coleções tradicionais a partir do cinema poderia questionar seu caráter opressor e sua autoridade? Qual seria o papel de museálias tangíveis ou intangíveis ligadas à criação cinematográfica? Como se constituem processos de musealização utilizando o cinema e o que se deve preservar e exibir? Existem processos ligados ao cinema que possibilitam a participação? Como ampliar a participação democrática nesses processos? Como realizar uma comunicação pautada pela consciência crítica? Como promover a representatividade? Como incitar a mobilização?

As concepções básicas da Museologia analisam as relações que seres humanos possuem com objetos. De como indivíduos e grupos usam de suas intencionalidades para coletar, preservar, atribuir valores em atos que contribuem para a construção da realidade histórica. Uma vez que a percepção da realidade é também papel do museu e da musealização em âmbitos institucionalizados, questionou-se como a imaterialidade presente no cinema e quais de seus atributos podem contribuir para a compreensão e aprimoramento do processos ligados à participação e ao empoderamento que se propõe nesse trabalho.

Notou-se que a relação de cinema e museu pode remeter à sua atribuição tradicional preservacionista e de templo das artes e alta cultura, ainda que o armazenamento e o acesso a arquivos audiovisuais viabilizem ferramentas de democratização do conhecimento e o fortalecimento de identidades, como a capacidade de preservação de culturas orais, por exemplo. A evolução do consumo de cinema para o âmbito doméstico, a facilidade ao acesso a equipamentos de captura e reprodução, junto com a possibilidade de manipulação de imagens denotam certa democratização, mas que revelam também perigos de massificação, homogeneização e desconexão, uma vez que a individualidade pode levar à desmobilização.

Após compreender alguns aspectos sobre cinema e museu separadamente, analisar seus limites e potenciais e colocar questões que suscitam novas conexões, considerou-se válido esboçar uma interlocução entre cinema, museu e museologia. Para isso, delineou-se a noção de uma ‘imaginação cinemuseológica’, com a qual se pretende caracterizar e simplificar todos os elementos tratados na pesquisa e expandir a atuação e a compressão do museu e da museologia.

A noção de ‘imaginação cinemuseológica’ recorreu ao conceito de ‘Imaginação’, com base no ‘museu imaginário’ e na ‘imaginação museal’; o ‘cine’ remete ao uso do cinema como ferramenta; e ‘museológica’ por considerá-la dentro da prática museal nas pesquisas museológicas. Duarte Cândido (2019, p.158) pontuou que, na instituição, “mediar é também produzir um conhecimento novo, não apenas reproduzir ou ‘traduzir’ o conhecimento de outra

área". Dessa forma, tem-se que os processos pautados na Sociomuseologia e no cinema promovidos no Museu Histórico de Frankfurt servirão para compreender essas dinâmicas aplicadas, contribuindo para a Museologia.

Considera-se, a princípio, que o museu – o qual abraçou desafios externos ao fazer a interlocução com o território e 'acervo de problemas' (Chagas, 2000) – pode ser expandido pelo 'museu imaginário' (Malraux, 1947/1996) e pela 'imaginação museal' (Chagas, 2003), como será mostrado a seguir. Vale começar pontuando como o museu imaginário remete inicialmente a Benjamin (1955), que identificou a possibilidade das artes reprodutíveis em geral (fotografia e cinema) terem um 'valor de exposição' em contraposição ao valor de culto[280] presente nos museus. Pode, assim, extrapolar os limites físicos da presença, da aura e da autenticidade da obra de arte[281], que "fez explodir este mundo de prisões com a dinamite do décimo de segundo, de forma tal que agora viajamos calma e aventurosamente por entre os seus destroços espalhados" (p.22), tanto em termos de acesso como na capacidade de manipulação e usos políticos.

O 'museu imaginário' de Malraux (1947/1996) pontua que, por meio da fotografia e do cinema, é possível capturar aspectos de objetos e criar álbuns imaginários com as mais variadas referências, mesmo que não se encontrem em um local ou museu específico. Já 'a imaginação museal', comentada por Chagas (2003), refere-se à capacidade de indivíduos de articular a 'poética das coisas', compreendendo-a e relacionando-a com valores representativos

[280] Como já mencionado, isso se deu nas obras de arte que antecederam a revolução ocasionada pela reprodutibilidade. Havia o valor de culto ligado ao ritual e à religião e, posteriormente, à beleza com a sua secularização. "A reprodutibilidade técnica da obra de arte emancipa-a, pela primeira vez na história do mundo, da sua existência parasitária no ritual" (Benjamin, 1955, p.6). Com o surgimento de registros sonoros, fotográficos e seu prolongamento, o cinema, saiu-se da perspectiva ligada ao culto e começa-se a valorizar a exposição, uma vez que diz respeito, à capacidade de uma obra ser reproduzida e consumida em larga escala. A difusão possibilitada pela reprodutibilidade tornou-se tão poderosa que alterou a natureza das obras de arte e criou funções totalmente novas. As imagens cinematográficas teriam, por exemplo, o destino específico de ser visualizadas e compreendidas, e não mais cultuadas. Em outras palavras, filmes, fotografias e gravações de som possuem o valor na sua capacidade de exposição e não mais em um valor de culto do religioso, nem do belo, e também não mais na autenticidade.

[281] A autenticidade e a aura, trazidas por Benjamin (1955), fazem refletir sobre a presença do cinema na instituição museal. Segundo ele, a autenticidade é "a soma de tudo o que desde a origem nela é transmissível, desde a sua duração material ao seu testemunho histórico". A aura, por sua vez, é definida "como manifestação única de uma lonjura, por muito próxima que esteja" (pp.4-6). A autenticidade está, assim, ligada à 'aura', essa 'lonjura' que remonta a origem de uma obra ou objeto e todos os processos que vivera, e que se atesta na sua presença concreta. A autenticidade de um filme, por outro lado, se manifesta somente quando é exibido e mostra ao indivíduo o "núcleo tão sensível do objeto de arte" (p.4), que não existiria em um objeto natural. Sua autenticidade está presente na sua imaterialidade ao ser reproduzida.

da realidade. É derivada também de uma outra faculdade humana essencial, a 'atitude museal', identificada por Gregorová (1981) no século VI a.C.[282], ligada ao impulso humano de "perceber e apreciar o valor da realidade (a cultural ou natural), assumir uma atitude museológica, resultando na coleta e preservação destes valores"[283] (Gregorová, 1980, p.19, tradução livre). Trata-se da capacidade que todas as pessoas têm de identificar objetos ou "indicadores culturais, materiais e imateriais (referências, fragmentos, expressões, vestígios, objetos, coleções, acervos" (Bruno, 2006, p.9), coletá-los, preservá-los, comunicá-los sem a necessidade de um âmbito institucionalizado como o museu.

Nesse sentido, considera-se que as atitudes que fomentaram o surgimento dos 'cenários institucionalizados de trocas museológicas' (Rússio, 1981) são os museus que não podem ficar restritos às suas autoridades atribuídas. O museu pode ser um prédio, mas pode ser um território, um bar, uma floresta ou mesmo um filme. Apesar dos debates existentes em torno do 'universo de musealização', considera-se aqui que pode ser expandido para compreender qualquer domínio em que haja relações museológicas. Dessa forma, qualquer instância em que se colete, preserve, estude e comunique artefatos, ideias, referências e indicadores culturais é considerada museológica, ainda que esteja fora do que com frequência define-se como museu. É o domínio não-autoritário da realidade que tem o potencial de ser 'objetivada e admirada' e modificada por seres humanos, como colocou Freire (1979, p.15):

> Objetivando ou admirando – admirar se toma aqui no sentido filosófico – os homens são capazes de agir conscientemente sobre a realidade objetivada. É precisamente isto, a 'práxis humana', a unidade indissolúvel entre minha ação e minha reflexão sobre o mundo.

Assim, o próprio museu pode ser um domínio abstrato, um local onde se expande o número de objetos e referências sobre um determinado tema que, ao trabalhar a 'poética das coisas', pode ser reunida com o auxílio da inventividade e criatividade humanas em atos de subversão da coleção tradicional, além de organizar aquilo que é percebido, por meio da imaginação museal. Pode-se unir figuras em um álbum e constituir uma compreensão sobre um determinado objeto em um museu imaginário próprio.

---

[282] A autora cita que a 'atitude museal' estaria documentada pela descoberta do arqueólogo britânico Leonard Wooley (1880-1960). Segundo Wooley, a princesa Bel-Shalti-Nannar, filha de Nabonid, o último rei da Babilônia, teria construído uma coleção no século VI a.C. que fomentou o primeiro catálogo de objetos de museu e o primeiro livro guia de museus conhecidos.

[283] "[…] realize and appreciate the value of reality (the cultural or natural one), and to assume a museum attitude, resulting in collecting and preserving these values" (Gregorová, 1980, p.19).

Com as possibilidades do cinema, é possível sair ainda mais das paredes que restringem o museu, se libertar das 'amarras das coleções' (Moutinho, 1994). Com a ferramenta poética e subjetiva da câmera, agora muito acessível por meio de telefones celulares, por exemplo, é possível que a participação museal seja ampliada. Pode-se incentivar indivíduos e coletividades a contribuírem com a construção do conhecimento, a tomarem decisões, a interpretarem os objetos da realidade junto com museus por meio da capacidade interpretativa e de elaboração do mundo que possui o cinema.

> A memória e o esquecimento não estão nas coisas, mas nas relações entre os seres, entre os seres e as coisas e as palavras e os gestos etc. É preciso a existência de uma imaginação criadora para que as coisas sejam investidas de memória ou sejam lançadas no limbo do esquecimento. (Chagas, 2003, p.1)

A criação e a imaginação também permitem a preservação e a comunicação. O cinema é caracterizado por conter o passado. Compreende algo que foi capturado e é agenciado, organizado e manipulado pela edição. As suas ferramentas poéticas no espaço do museu, bem como seu entendimento, podem viabilizar a criação de novas formas e plataformas para a instituição museal fortalecer seu impacto social ao estabelecer vias de empoderamento psicológico utilizando a museologia como forma de expressão e representatividade. A relação cinema-museu – quando tomamos ambos como reflexos da realidade e se exercermos uma certa distância que é normalmente ligada a percepção – pode contribuir para a compreensão de temas relativos à realidade e que de outras formas nos passariam imperceptíveis, sob forma de empoderamento cognitivo.

Considera-se, assim, que aspectos do cinema expandem o museu, quando vistos na tríade museália, musealidade e musealização, assim como dentro das relações que constituem o fato museal ou museológico voltado à transformação social com o cuidado ético possibilitado pela reflexividade. Percebe-se que a instituição pode não somente agir como preservação e administração de referências, mas também ser expandida como ferramenta criativa ancorada na realidade, em processos colaborativos e participativos.

Fazendo o caminho contrário, o papel de instituições com fins museológicos se revela também na medida que retorna de sua perspectiva imaginária para a concretude e proporciona uma dimensão material para o valor de exposição. Em outras palavras, em tempos de profusão de telas, com a criação e consumo doméstico de imagens de cinema, tem-se o risco da manipulação política das mídias de massa. O papel social do museu também deve residir ativamente no empoderamento cognitivo e na visão crítica sobre criações audiovisuais e

cinematográficas. Uma 'alfabetização crítica' como trazido por Primo & Moutinho (2021), que suscite uma 'alfabetização cinemática', aqui pontuada como uma consciência para que sujeitos possam fazer a distinção entre a realidade e a ilusão presentes em imagens audiovisuais.

Mesmo assim, ainda há o risco da intencionalidade do museu instrumentalizar o uso audiovisual para fins diversos – ou perversos – que reforcem as situações de opressões mencionadas, ou como predador ou opressor, ainda que de maneira não deliberada. A implicação de profissionais e de processos museológicos, com criação, adaptação ou desenvolvimento de ferramentas e metodologias que permitam às instituições atuarem na direção da 'alfabetização crítica', pode transformar museus que são espaços de culto dos "mitos que enganam e que ajudam a manter a realidade da estrutura dominante" (Freire, 1979, p.17) em espaços de leitura e compreensão, ou de criação artística democrática e representativa.

O 'museu imaginário' seria a possibilidade de artes reprodutíveis como o cinema serem análogas ao museu e cumprirem suas mais diversas funções, bem como inspirar novas ferramentas e reimaginações. Já a 'imaginação museal' permite ao museu recorrer ao cinema para identificar esta capacidade humana de atribuição de valor a objetos materiais e imateriais, em que as pessoas pudessem refletir e transformar suas próprias realidades. Para delinear uma 'cinemuseologia participativa', com base no que foi visto sobre participação e empoderamento, considera-se necessário elaborar plataformas e ferramentas poéticas que rompam as barreiras entre sujeito, espectador e autor para fornecer possibilidades criativas que questionem o museu fazendo uso de seus atributos e recursos, trazendo vida para aquelas vozes abafadas, silenciadas ou apagadas historicamente.

A profusão de telas permite uma janela para a realidade e a possibilidade mais ampla de intervenção com ferramentas formativas que propiciem que pessoas também levem para fora do museu suas capacidades, inclusive a de se mobilizar em coletividades para transformações. Nesse sentido, se propõe a criação cinematográfica em 'imaginações cinemuseológicas' como uma ferramenta criativa para a musealização em processos participativos museais de curadoria colaborativa.

E com a perspectiva da imaginação, da poética e da política, ou seja, da atuação humana, da conscientização, da 'alfabetização crítica' e do empoderamento, considera-se que o cinema deixe de ser relacionado no museu apenas às ideias tradicionais como patrimônio, arte, mídia. Com o conhecimento das suas ferramentas teóricas, críticas, estéticas e técnicas, em círculos coletivos, a criação cinematográfica com base na 'imaginação cinemuseológica'

pode ser uma forma e uma plataforma de participação efetiva dentro dos museus, para enriquecer coleções que retratem as perspectivas subjetivas das pessoas, que as façam refletir e, quem sabe, agir sobre suas realidades. E sendo o museu a instituição central na contemporaneidade que, como colocou Manuel Antunes [284] "recolhe os vestígios desenvolvimento humano", também pode recolher os estilhaços deixados pela completa revolução ocasionada pela fotografia, pela reprodução técnica e, por fim, o cinema.

### 4.2. Provação: *Stadtlabor Film* e um novo formato de participação e criação

> *O dia de gravação foi muito legal. Experimentar com a câmera, atuar, pensar como é possível gravar da melhor maneira.* (Jannis Plastargias, 2020, tradução livre)

Após a 'Aproximação da caverna secreta', a jornada heroica chega a um segundo limiar em que a personagem principal deve passar pela 'provação'. A 'caverna secreta' de que se aproximou é o local onde está escondido o 'tesouro' a ser buscado, onde se dá o maior conflito. Ao entrar nesse local, a aventura maior se inicia. Em uma história que segue as indicações do 'monomito' de Campbell e a adaptação de Vogler (2015), o estágio da provação é quando o herói ou heroína enfrenta a possibilidade da 'morte', momento de máxima tensão em que enfrenta "seus maiores medos, o fracasso de um empreendimento, o final de um relacionamento, a morte de uma antiga personalidade" (pp.426-427). E é comum que sobreviva a essa morte e renasça, literal ou simbolicamente. Trata-se do 'teste principal', da crise e do acontecimento principal do segundo ato, que representa uma piora na situação, mas que depois tende a melhorar. Já a etapa da "Recompensa (empunhando a espada)", é o momento que sucede à provação para apresentar os resultados obtidos após o grande desafio. Para quem acompanha a narrativa, representa também um momento de respirar antes que a personagem principal retome seu 'caminho de casa' levando consigo os louros que recebe após a 'provação'.

Neste momento, a pesquisadora é confrontada com a chegada de seu maior desafio, o processo de maior envergadura ao qual havia sido incumbida. Já sabia que desenvolveria projetos que deveriam utilizar o audiovisual e com base na Sociomuseologia. Assim, em sua

[284] Comunicação proferida em sala de aula no âmbito do Doutoramento em Museologia, no seminário *Estudos aprofundados em museologia* no ano de 2015.

primeira experiência prática como coordenadora no campo museal, teria que lutar mais uma vez contra suas próprias limitações, mas contaria com a ajuda e a colaboração de uma equipe dedicada, de profissionais competentes e da motivação de participantes. E o projeto *Stadtlabor Film – Stadt filmen* ('Filme *Stadtlabor* – filmando a cidade', em tradução livre), com base nos métodos já utilizados pela equipe *Frankfurt Jetzt!* do museu, pitadas de uma 'invenção bizarra do Terceiro mundo' e com todas as referências vistas, seria concebido e apresentado como um novo formato para a participação no Museu Histórico de Frankfurt.

### 4.2.1. Bastidores: Concepção da ideia e arquitetura do projeto

O principal projeto, que teria o maior orçamento e as maiores implicações, estava por se iniciar. O desafio de montar os 'andaimes' do processo participativo, de integrar o cinema no museu sempre tendo em vista a Sociomuseologia, suscitou um intenso trabalho de compreensão das intenções do museu, que almejava um projeto de filme a ser agregado em uma exposição de longa duração. Este subcapítulo trata da concepção do projeto cinematográfico que acabou por desenvolver uma faceta participante. Apresenta-se as características do trabalho com essa abordagem já realizado no Museu Histórico de Frankfurt, como a ideia de um projeto de processo participativo se desenvolve e quais são os seus primeiros passos.

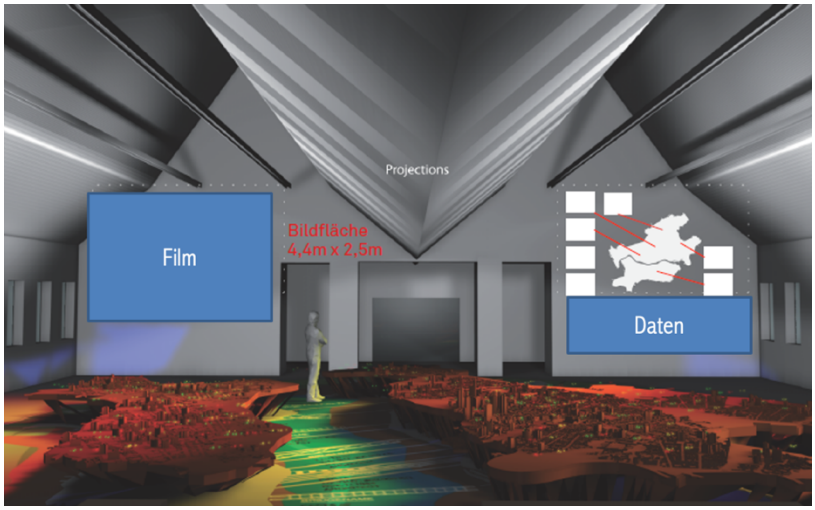
Antes mesmo da chegada no HMF, havia sido previsto que o projeto principal envolveria o cinema. Na candidatura da instituição para obter recursos externos e trazer uma bolsista internacional, sublinhou-se uma instalação audiovisual como resultado esperado A ideia pré-concebida era o desenvolvimento museográfico do novo espaço de exposições sobre o presente da cidade – *Frankfurt Jetzt*!, então em construção – que necessitaria de um filme sobre os habitantes da cidade para ser exibido.

Com a chegada no museu da pesquisadora, iniciou-se o processo de desenvolvimento do projeto. Logo no início, no mês de junho de 2016, a equipe solicitou ideias, que poderiam ser aprofundadas ou descartadas. Conversas prévias sobre as referências existentes passariam pela concepção, incremento e execução, e estariam presentes em inúmeras reflexões, planejamentos, discussões e contatos. Com base em noções sobre a relação cinema-museu, princípios básicos da Sociomuseologia, ferramentas ligadas ao questionamento do museu, conscientização, empoderamento e práticas de Museologia Social brasileira, buscou-se ao longo dos meses desenhar um projeto que tentasse suprir as demandas colocadas pelo museu

alemão de trazer a perspectivas das pessoas, ser relevante à cidade e realizar um filme que pudesse fazer parte da exposição de longa duração.

A ideia do filme fora pensada antes pelo museu junto ao escritório de *design* expositivo para ser combinado com infográficos dinâmicos contendo estatísticas da cidade. Ambos estariam destinados a serem projetados junto ao *Stadtmodell*[285] (maquete da cidade) – uma instalação artística participativa, principal objeto designado para ocupar uma parte considerável do último andar do novo prédio do museu.

Figura 4 - Prévia do conceito museográfico de um dos elementos do espaço expositivo *Frankfurt Jetzt*! com o *Stadtmodell* (maquete da cidade) e projeções de um *Film* (filme) e *Daten* (dados) de estatísticas sobre a cidade.




Fonte: Museu Histórico de Frankfurt, licença CC BY-SA 4.0, 2016.

Foi informado, porém, que as projeções não poderiam ter som para não entrar em conflito com os elementos sonoros da maquete. E esse aspecto seria um fator de relevância para o projeto. Logo seria possível perceber que a equipe *Frankfurt Jetzt!* possuía noções de como imaginava o filme, pois havia intencionalidades e limitações prévias, ainda que no decorrer do processo muitas outras ideias e decisões fossem tomadas.

Contudo, não era claro qual entendimento se tinha da questão do cinema no museu. De modo geral, com o surgimento do cinema ao longo do século XX, instituições museais passaram a integrar seus aspectos como a preservação da imaterialidade ou aspectos

[285] Instalação artística que foi concebida com a principal característica de levar em consideração o material recolhido sobre as perspectivas dos habitantes de Frankfurt durante o *Sommertour* realizado no ano de 2015. A maquete encontrava-se em desenvolvimento pelo grupo de teatro Hotel Modern, que cria projetos artísticos que combinam teatro, artes visuais, animações e música em performances e instalações.

documentais ou informativos à exibição de filmes em seus espaços. Essa passou a ser uma prática corrente devido a todos os seus predicados, especialmente a capacidade de capturar com fidelidade imagens em movimento. Dessa forma, realizar tais projeções como técnica museográfica foi incorporada às intenções expressadas pelo Museu Histórico de Frankfurt. E isso se reflete na fala de Angela Jannelli, em sua entrevista de 2020. Ela relatou não possuir envolvimento direto com cinema e audiovisual, mas expressou sua opinião sobre o uso de filmes em museus:

> Sou uma ignorante sobre filmes. Acho que o cinema é um instrumento muito poderoso e acho que os museus são uma espécie de mídia multimídia. Você tem a possibilidade de integrar muitas mídias em uma exposição e filme é muito bom para contar histórias. Hoje com a tecnologia e com o conhecimento disponível, muito mais pessoas podem fazer filmes do que antes. [286]

O uso de filmes como ferramenta museográfica é uma ideia comum até para profissionais de curadoria que não possuam uma relação próxima com a sétima arte. E o cinema, mais especificamente a ferramenta audiovisual, constitui uma mídia a ser apropriada pelo museu. A sua evidente capacidade narrativa, bem como a facilidade atual de capturar e reproduzir imagens em movimento, aponta para uma abertura cada vez maior ao seu uso em instituições museais.

Para o público de museus, a integração de filmes em exposições também é encarada como uma realidade corrente, mas que pode possuir diferentes interpretações. No depoimento de Juta Dahm, participante que será apresentada posteriormente, nota-se uma das percepções de como visitantes encaram filmes em museus. Ela relata como percebe o papel de filmes em exposições:

> Ou você tem uma ideia porque quer ir ao museu, quer buscar algo específico ou você só quer deambular e ver o que acontece, onde se pode parar. E o filme concentra algo que o museu quer veicular. Onde quer pôr um certo foco. É mais fácil conquistar. Ou se interessar. E é minha decisão de ficar ou perambular e buscar mais. Acho que por si só é bom.[287]

---

[286] "I'm an ignorant in movies. I think movies are a very powerful instruments and I think that museums is kind of a multimedia media. You have the possibility to integrate many media in an exhibition and film is very good to tell stories and today with the technology and also the knowledge available, many more people can do movies as they could before."

[287] "Either you have an idea why you want to go to the museum, you look up something or you browse around and you see what happens, where do I stop. And the film is the concentrating of something the museum wants to, as a message of the museum. Where it puts the focus on. It makes it a bit easier to conquer. Or to get into it. And it's my decision if I stay with it or take it as an inspiration to browse around and look for more. I think it in itself is a good thing."

Essencial é a questão de como seria possível integrar a ferramenta de forma participativa e, ainda mais, como fugir das armadilhas de uma participação passiva e anestesiada e de uma atuação predadora por parte de museus. Outros questionamentos vêm à tona: como realmente abranger as pessoas e como seria possível incorrer em impactos na instituição que, a princípio, não tem a incumbência de realizar uma evidente função social; como combinar cinema e Sociomuseologia no HMF, museu com caráter tradicional, mas que ao mesmo tempo se reinventa sempre tentando se questionar e se tornar cada vez mais relevante para sua população.

Ao rever as notas de campo sobre ideias e indicações fornecidas pela equipe, pode-se ver a evolução da concepção do processo. Nota-se como foi trabalhada a diferença de obras cinematográficas utilizadas em filmes destinados à distribuição tradicional (salas de cinema, televisão, *streaming* etc.), pensando o espaço museal como espaço de projeção, de visibilidade e de mobilidade, ou seja, em que visitantes podem se deslocar livremente e escolher o que absorver. Com base nas inúmeras possibilidades que ligam museus e filmes, pensou-se no início em usar técnicas de instalações de vídeo que fariam parte de uma grande narrativa junto à maquete da cidade, aliadas ao potencial de interação e reflexão do cinema. Ao mesmo tempo, eram levadas em conta as condições de projeção no museu que apresentam percalços como a atenção dispersa e uma disposição desconfortável que faz com que vídeos em museus passem muitas vezes desapercebidos, como pontuou Aboudrar (2013), que analisou a presença do vídeo no museu de arte contemporânea. Nas anotações, percebe-se ainda ideias como '*Split screen'* (tela dividida) para aproveitar o potencial projetivo e veicular imagens utilizando truques de edição; projeções de indivíduos em tamanho real para proporcionar um senso de identificação com o público e visitantes; soluções para talvez transmitir mensagens usando estética de celulares como se fossem enviadas mensagens de texto para conectar-se com públicos mais jovens, já habituados com tal linguagem e para acomodar as tendências de profusão de telas e gerar algum tipo de interesse adicional ao conteúdo e à forma do que seria criado.

Tentou-se, de modo geral, levar em conta o desenvolvimento da capacidade técnica, estética e sobretudo reflexiva que a sétima arte adquiriu ao longo do século XX. Para definir conceito, formato e métodos para apresentá-los à equipe, uma vez que aspectos de etnografia artística haviam sido considerados já no processo de seleção, pensou-se em como poderiam ser incluídos e desenvolvidos. Inspirou-se em métodos de pesquisa como vídeos etnográficos tradicionais e participativos, como no projeto *Vídeo nas Aldeias*. Ao refletir sobre como a

realidade poderia ser capturada, como seriam registrados os objetos, as ações, os lugares e as pessoas, considerou-se a infinidade de ferramentas como auto-documentação, *reality-shows,* dramatizações, montagem, iluminação. Vislumbrou-se que o papel de um profissional da área cinematográfica seria essencial na produção de tais filmes. Inúmeras questões também surgiam, ainda sem respostas: que tipo de filme esperava a equipe do museu? Qual o impacto desejado em visitantes? Quais os limites técnicos e orçamentários para a produção? Qual o tipo de estética o museu estaria interessado em explorar?

Pensou-se primeiro em propor ideias de formatos de apresentação dos filmes considerados interessantes na ótica museológica, ou seja, na maneira como se relacionam com as pessoas, sendo que o conteúdo poderia ser definido em um outro momento. Após contato com uma colega, e ao expor algumas ideias, ela gentilmente colocou que mais do que formatos museográficos era necessário pensar como *engajar as pessoas* para criarem os conteúdos que trouxessem suas perspectivas ao museu. Ainda que no momento a pesquisadora tenha sentido um tom limitador, logo compreendeu a dica importante da colega, momento chave de compreensão. Ela percebeu ali a característica principal do papel que deveria ser realizado no museu em consonância com o trabalho de curadoria voltado à participação.

Já que seria mais importante pensar o processo, a pesquisadora entendeu as limitações existentes e que direcionavam o trabalho à necessidade de especialização em aspectos participativos, mais do que nos próprios aspectos técnicos do museu como a museografia. Notou que sua inserção no campo do cinema havia fomentado muitas ideias criativas, porém seu papel ali não era de cineasta, ainda que fosse responsável, a princípio, pela concepção a produção. Entendeu também que o processo de curadoria, tradicionalmente relacionado a objetos, agora sob um olhar participativo, necessitaria ter uma perspectiva que visasse incluir as pessoas em todo o processo de musealização. Com a percepção de que estava demasiado focada no *museu como meio* e não no seu próprio papel mais voltado à *facilitação*, notou indícios de como o percurso continuaria a ser marcado por desafios que permitiriam uma evolução na prática profissional e compreensão de aspectos museológicos.

Inúmeros questionamentos próprios estiveram relacionados à tentativa de encontrar maneiras de utilizar o cinema, com foco nas orientações essenciais da Sociomuseologia, para questionar o trabalho tradicional de museu – mesmo que o HMF apresentasse uma abertura, práticas participativas e intenções para se tornar cada vez mais relevante para a sociedade. Percebeu-se como há uma diferença e inúmeras contradições entre expectativas do museu,

ideias propostas por profissionais e limites diversos de recursos técnicos e financeiros, e conflitos de interesse que, apesar de retardarem o processo, acabam enriquecendo-o e gerando novos conhecimentos e soluções.

Mesmo com indicações prévias, os rumos do projeto ainda estavam indefinidos. A pedido da mentoria, as ideias iniciais eram desenvolvidas durante *brainstorms* individuais. A pesquisadora buscava conectar aspectos museológicos e cinematográficos para criar estratégias que se adequassem às demandas colocadas. As propostas eram apresentadas primeiro à mentora e depois à equipe *Frankfurt Jetzt!*. Muitas foram apresentadas e descartadas, mas em uma das primeiras anotações, pode-se ler "*workshop*, linguagem cinematográfica aplicada ao museu como forma participativa de língua compartilhada". A proposta era uma das intenções iniciais do doutoramento ao conectar linguagem museal e cinematográfica, mas que foi abandonada por não poder ser abordado no escopo do trabalho. A questão da participação e da utilização de *workshops*, bem como processos cinematográficos seriam, por outro lado, desenvolvidos e constituiriam o cerne do projeto.

As ideias se enriqueciam nas discussões com a equipe, com novas informações. Foi informado, por exemplo, que o local de projeção, com muitos elementos, seria um 'espaço confuso', em que a maquete da cidade transmitiria a ideia de um organismo vivo, uma criatura, sendo visualizado em um laboratório. A projeções seriam números e estatísticas sobre a cidade, que transmitiriam a objetividade e os filmes sobre pessoas – projeto solicitado à pesquisadora – representariam a subjetividade.

Ouviu-se em uma das reuniões que 'Frankfurt era muitas cidades' e se pretendia saber em qual delas as pessoas vivem. Havia uma ideia inicial da equipe de realizar nove filmes diferentes mostrando 24 horas vividas na cidade, exibindo, por exemplo, profissionais de bancos, ligados à intensa atividade financeira na cidade e 'da noite', uma vez que também é conhecida pela questão da tolerância à prostituição e ao uso de drogas. Outra abordagem seria a de trabalhar a questão 'em que você é *expert* em Frankfurt?' com a intenção de identificar especialistas sobre temas diversos e expor suas perspectivas sobre a cidade. Também foi mencionada a vontade de mostrar os espaços caracterizados pelas pessoas que o compõem, como mercado municipal, o metrô, o centro da cidade, a estação central de trem, ou mesmo pequenas fazendas que se situam dentro dos limites territoriais de Frankfurt.

Ficou claro o desejo de abordar esta diversidade, com a noção de que 'tudo está conectado' ao trazer a cidade representada pelo filme junto à maquete artística central e às

projeções estatísticas. Segundo a equipe, a frase remete a um dos principais envolvidos com a questão museográfica do espaço *Frankfurt Jetzt!*, um dos dois fundadores e diretor criativo do escritório e de *design* Kossmann.Dejong situado em Amsterdam. Com sua equipe, era responsável por conceber as definições básicas do espaço dedicado ao presente da cidade no último andar, equivalente ao sótão do novo prédio.

Além dos dois elementos maiores e fixos – a maquete da cidade e a Biblioteca das Gerações, já mencionadas – o local seria complementado com estruturas capazes de ocupar o espaço de forma variada e dispersa. O referido escritório já havia trabalhado enquanto especialista em *design* em algumas das exposições participativas *Stadtlabor* ocorridas desde 2010, quando os projetos começaram a ser realizados e ficou responsável pelo restante do conceito museográfico do novo espaço. E incluiria o enquadramento das projeções de filmes e estatísticas que seriam associadas à maquete e dos itens móveis como as chamadas '*Crazy Machines'* ('máquinas loucas', em tradução livre) – instalações volantes que permitiriam visualizar conteúdo de vídeo, áudio, texto etc. no espaço –; além de painéis e demais itens de mobiliário que serviriam para exposições temporárias e eventos futuros. O escritório, segundo Katharina Böttger, ainda estabeleceu o contato com o artista e sua equipe que seriam responsáveis pelo desenvolvimento do *Stadtmodell*.

Apesar de se tratar de um museu que busca permanentemente se renovar, nota-se que ainda existiam no HMF certas amarras de um certo tradicionalismo elitista comum em grandes museus europeus. Por exemplo, a necessidade de um padrão estético afinado e o trabalho com prestigiosos escritórios de *design*, que acabam por impor certas limitações à participação das pessoas. Por outro lado, a busca de qualidade também se revelaria essencial para o conceito do método participativo do museu. Além disso, o que é visto como limitação pode não se tratar somente de restrições, mas sim de oportunidades de estabelecer impulsos criativos que favorecem a participação, como visto em Simon (2010).

Voltando ao processo de concepção da ideia do filme que seria integrado à exposição sob forma de projeção, com base na proposta inicial de que o museu produziria o filme sem recorrer à participação, além de um conceito para o projeto, foi solicitado um pequeno roteiro com ideias de situações, locais e pessoas que se conectariam de alguma forma para criar o filme sobre as diversas 'Frankfurts', sobre *experts* da cidade e sobre os diversos espaços e as pessoas que as compõem. Um número de propostas foram trabalhadas em reuniões semanais ou em dias especiais como no *Konzeptionstag* ('Dia de concepção') – desenhado para a equipe se reunir

em um local diferente, novo, para refletir de maneira criativa e estruturada sobre diversos aspectos relativos a decisões, exposições e demais projetos em curso.

Por exemplo, foi pensada a ideia de mostrar 24 horas na cidade de Frankfurt, passando por diferentes partes da cidade, com múltiplos protagonistas realizando ações variadas, somando 24 cenas diversas, cada uma com 30 segundos, totalizando um filme de doze minutos. Com a importância da câmera, como trazido pela 'câmera-olho' de Vertov, ela representaria 'um visitante de museu curioso sobre a vida na cidade' como escrito em um dos *slides* da apresentação da ideia (Apêndice 5) realizada pela pesquisadora. Outra noção presente era a de que as pessoas estariam conscientes da presença da câmera e se sentiriam valorizadas de alguma forma. Mesmo sem um aspecto participativo ativo, o fato de estarem sob a captura da câmera e poder, mais tarde, se verem no museu, fora considerada uma forma de valorizar as pessoas e suas subjetividades, uma maneira de empoderamento psicológico.

Considerou-se que seria uma produção fílmica bastante desafiadora ao organizar 24 cenas com inúmeras locações, deslocamentos, protagonistas etc. A justificativa da ideia proposta alicerçou-se, porém, no fato de ser algo controlável, cujo produto estaria de acordo com as expectativas do museu, ao contrário de um projeto participativo que talvez não obtivesse resultados satisfatórios ao que era desejado. Foi sugerido também utilizar uma grande área de projeção para amplificar a capacidade comunicativa do filme, uma vez que seria mudo. Uma considerável área de projeção com foco em detalhes e possibilidades técnicas da câmera poderia dar expressividade ao material final, mesmo sem aspectos de áudio.

Apesar do entusiasmo da equipe, houve a preocupação com o fato de não ser um projeto participativo e de não estar em consonância com todo o conceito do *Stadtlabor* e *Frankfurt Jetzt!*. Além disso, envolveria um ambicioso processo de produção e que ao fim poderia se tornar mais um filme sem nenhum elemento inovador, mostrando apenas situações aleatórias na cidade. Ademais, sem um profissional adequado com sensibilidade artística e estética para dirigir a produção, os resultados poderiam não estar à altura do esperado.

Segundo notas registradas do dia, a discussão elencou alguns aspectos para o desenvolvimento da ideia. Foi levantada a necessidade de se trabalhar com cineastas e para isso havia a possiblidade de se fazer uma chamada pública; havia a forte intenção de mostrar alguns aspectos simbólicos e marcantes da cidade como o aeroporto e os bancos; a necessidade de se mostrar o máximo de diversidade possível, como os contrastes entre canteiros de obras, fazendas, religiões; não deveria ser uma peça de *marketing* da cidade de Frankfurt, e deveria

apresentar aspectos menos atraentes como pessoas em situação de rua, drogas, prostituição, assim como a forte gentrificação em curso; a dimensão participativa poderia se materializar em chamadas para participação e *workshops*. A coordenação apresentou, por fim, aspectos como o orçamento disponível para o projeto estipulou que a duração da peça final deveria variar entre doze e quinze minutos.

Focando no aspecto cinematográfico, a incipiente concepção do processo poderia abranger diversas formas de produção, inclusive participativas, ainda que não fosse claro como seria na prática. Frisou-se a importância, e com a ratificação da equipe, de que o projeto necessitaria de fato ter um aspecto participativo, dada a sua relevância para o conceito do museu que visa integrar as perspectivas de habitantes. Entretanto, diversas questões surgiram: dado seu ineditismo, uma vez que somente haviam sido realizadas exposições participativas e não filmes participativos, de que forma seria realizado esse processo? Seriam integrados conteúdos produzidos por participantes realizados de maneira caseira? Como se daria a participação? Por meio de ideias, atuação, entrevistas? Quais temas, locais e períodos do dia seriam utilizados? Como representar a cidade, as pessoas e demais aspectos sem cair em estereótipos? Quais meios poderiam ser disponibilizados para que participantes integrassem o processo?

Foram pensadas algumas soluções. Por exemplo, a integração de conteúdos gerados diretamente pelos usuários, os UGCs, ou *user generated content* (‘conteúdos criados por usuários’, em tradução livre), que poderiam ser renovados de maneira fácil e periódica. Mas o plano foi questionado pela incapacidade de controlar a qualidade das contribuições. Mencionou-se a possibilidade de *crowdfunding* (financiamento coletivo), que poderia angariar recursos ao mesmo tempo que captar participantes com interesse em realizar seus próprios filmes. Porém, ao final, essas duas ideias foram abandonadas. E o processo de desenvolvimento do projeto recorreria à formação e experiências em produção de cinema e Sociomuseologia da bolsista em combinação e com os métodos já utilizados pelo museu, como o *Stadtlabor*.

Como visto anteriormente, o HMF tem como orientação essencial a relevância que o museu deve ter para Frankfurt e para habitantes que nela residem. Ao iniciar o desenvolvimento de um projeto participativo, foi possível compreender mais aspectos sobre o método do museu, bem como perceber como a participação se manifesta por meio da ação da equipe, os limites e as potencialidades ligados ao trabalho direto com pessoas e o nível de participação e de autonomia de participantes. E isso pode fornecer uma ideia de como o museu alemão se

posiciona para que a participação não se torne uma atividade predatória, anestesiada ou autoritária.

Para ilustrar como o HMF vê a participação, o depoimento de Angela Jannelli sobre o que a orienta nesse tipo de trabalho é revelador:

> Devo dizer que minha abordagem ao trabalho participativo do museu é deixar as pessoas participarem do museu. Isso significa que não só quero que elas consumam somente o que o museu oferece, mas também que realmente as faça compreender que tipo de instituição de memória é um museu. E oferecer-lhes possibilidades de realmente, como se diz, moldar esta instituição, ou contribuir para fazer parte dela. […] E acho que a participação é muito importante para dar a participantes o sentimento de pertencer à sociedade. E o museu, neste caso, é o representante da sociedade porque nos preocupamos com a memória da sociedade e isso é realmente poderoso. E eu tento fazer um trabalho participativo desta maneira.[288]

Nas palavras de Jannelli, percebe-se a intenção social por trás da participação, sobretudo por estimular o pertencimento e a memória. Nesse sentido, observa-se a intenção de criar 'espelhos' da sociedade onde ela possa se ver, maneiras para que possa se expressar, criar oportunidades de empoderamento psicológico por ensejar a representatividade ampla no museu.

Além dessa perspectiva, contudo, estaria o museu disposto a atuar em outras demandas sociais? Em um dos exemplos relacionados a possíveis 'necessidades não atendidas' da população local, deveria fazer o papel de 'serviço social' e atender às pessoas sem teto da cidade que enfrentam muitas dificuldades em sair de tal condição? Ou seria possível mobilizar recursos para auxiliar em burocracias diversas que permitiriam às pessoas conseguir auxílios? Em outra direção, seria possível sensibilizar de maneira crítica a influência de poderes opressores sobre a situação? Ou mobilizar coletivos a encontrarem soluções para ao déficit habitacional ou aos preços exorbitantes de aluguéis que empurram para as periferias as classes mais pobres, geralmente de imigrantes? Certamente é difícil pensar em atribuições tão específicas que o museu não é habituado a executar. Busca-se entender como o museu procura cumprir seu 'mandato social' em que alguns limites e diferenças do 'serviço social' sobressaem.

---

[288] "I would have to say that my approach to participative museum work is to let people participate in the museum. That means that I do not only want them to consume the offers of the museum but really also to make them understand what kind of memory institution a museum is. And offer them possibilities to really, how do you say, shape this institution, or to contribute to get part of it. […] And I think participation is very much about giving the participants the feeling to belong to the society. And the museum, in this case, is the representative of the society because we care for the society's memory and that's really powerful. And I try to do participative work in this way."

O contorno que separa o papel social do museu do serviço social foi abordado no capítulo anterior. Em um museu como o HMF, a separação entre as duas áreas vem muitas vezes carregada de conflitos e limitações. O museu se pretende relevante socialmente, mas há certos limites de sua atuação, dependendo do contexto. A sobrecarga de trabalho, ou mesmo a falta de formação adequada, não permite muitas vezes ir nessa direção. Em certos casos, o trabalho também acaba se tornando carregado emocionalmente devido ao envolvimento com participantes, o que acaba por demandar muita atenção e trabalho relacional. Jannelli, por exemplo, pontuou necessário o estabelecimento de limites e "como é importante ter *Grenzen* (fronteiras). Que você tenha uma clara distinção entre o que oferece e o que não oferece. E onde termina minha personalidade profissional e começa minha personalidade privada."[289]

Há ainda outras limitações. Jannelli revelou sentir, por vezes, a necessidade de se dedicar a produção de conhecimento nos processos de curadoria participativa que desenvolve, mas que acaba por ser impossibilitada pelo excessivo aspecto pedagógico e carga emocional, em contraposição à curadoria tradicional. De qualquer maneira, colocou ainda se sentir muito grata e entusiasmada com a possibilidade de trabalhar com a participação e com a relativa liberdade que possui:

> Eu vim para cá com um contrato temporário por quatro anos e acho que depois de três anos ele se transformou em uma posição permanente. Então agora eu realmente tenho uma posição permanente no museu, o que é muito gratificante. […] E é realmente, eu realmente gosto e acho muito satisfatório ter um trabalho como este e poder perceber um museu assim. E é fantástico também ter esta oportunidade em um museu, sabe, Sr. Gerchow [diretor do HMF] e Susanne [coordenadora do *Frankfurt Jetzt!*], eles dão a liberdade de fazê-lo. É fantástico fazer isso. [290]

A liberdade oferecida pelas instâncias hierárquicas superiores desde 2010 tem incentivado o desenvolvimento dos inúmeros processos participativos. Entretanto, Jannelli indicou que há diferentes esferas onde se dá a participação. "A co-curadoria é uma forma de participação, uma forma muito intensa. Também é participação se você colar um adesivo na parede ou escrever em um *post-it*. Isso também é participação, mas uma participação em escala

[289] "[…] how important is to have *Grenzen* (borders), that you have a clear distinction between what you give and what you don't give and where my professional personality ends and my private personality begins."

[290] "I came here on a temporary contract for four years and I think after three years it got transformed in a permanent position. So now I really have a permanent position in the museum, which feels quite nice. […] And it's really, I really like and I think it's highly satisfying to have a job like this and to be able to perceive a museum like I do. And it's fantastic to also have this opportunity in a museum, you know, Mr. Gerchow and Susanne, they give the freedom to do it. It's fantastic to do that."

muito reduzida."[291] Ela atualmente trabalha com dedicação de 100% a atividades de curadoria participativa e especifica que, junto à equipe, é comum realizarem projetos com diferentes níveis de envolvimento de pessoas participantes. Ela citou, por exemplo, um projeto em que o museu, junto a parceiros externos, trabalhou mais como mediador entre participantes e objetos, nesse caso ligados a pilhagens no período nazista, no âmbito do *Stadtlabor Schwierige Dinge* ('*Stadtlabor* Coisas difíceis', em tradução livre) que originou uma exposição em 2018 – *Geerbt. Gekauft. Geraubt? Alltagsdinge und ihre NS-Vergangenheit* ('Herdado. Comprado. Roubado? As coisas do dia a dia e seu passado nazista', em tradução livre) e como ofereceu um enquadramento para a reflexão sobre o tema, em vez de criar exposições em conjunto.

As perspectivas de Jannelli demonstram, alguns aspectos da atuação de profissionais que trabalham com participação e como esta pode ser ampla. O museu desenvolveu um formato participativo próprio estabelecido com diretrizes claras, no *Stadtlabor Unterwegs*, em que o aspecto participativo de co-curadoria e co-criação é evidente. A iniciativa faz eventos como *workshops*, consultorias e o trabalho com profissionais de fora do museu para desenvolver desde as ideias iniciais até a sua concretização, geralmente em exposições. E foi ele que passou a guiar o desenvolvimento das ações relacionadas ao processo de filme participativo que se encontrava em fase de elaboração.

Nesse sentido, uma questão essencial era perceber como as pessoas seriam representadas pelo museu e qual seu nível de autonomia em tais projetos. Uma vez que o filme estaria destinado à exposição de longa duração, foi enfatizado que, segundo um dos princípios do método *Stadtlabor* inúmeras vezes mencionado por Jannelli, as pessoas precisam ser representadas de uma maneira 'boa' e profissional. Ou seja, não seria todo e qualquer material que poderia ser integrado ao espaço de projeções próximo à maquete artística da cidade, tanto para não destoar de questões estéticas colocadas pela museografia e do prédio de alto padrão nem se afastar da representação profissional e ética de participantes. Por essa razão, a presença de profissionais de cinema foi ratificada como essencial para garantir a qualidade final dos filmes.

Ainda houve uma reflexão sobre qual seria o papel dos participantes, uma vez que a presença de um cineasta poderia apresentar a possibilidade de tratar com paternalismo pessoas

[291] "Co-curation is one form of participation, a very intense one. And you know it's also participation if you put a sticker on the wall or if you write a post-it. That's also participation but a very low scale participation."

que não tinham os mesmos conhecimentos e habilidades em relação à produção fílmica. Dessa maneira, a questão da responsabilidade pelo processo e pelo produto teria de ser partilhada sem prejudicar a participação ativa dos indivíduos frente a toda estrutura fornecida pelo museu. Ficou definido que o trabalho com as pessoas consistiria em um apoio do museu e da equipe de cinema, mas a responsabilidade pelos processos de produção, filmagem e edição teriam a participação ativa dos *Stadtlaborant/innen*, e que tais indivíduos ou grupos também teriam responsabilidade pelo filme, sendo que a qualidade estética seria assegurada por cineasta ainda a contratar.

Nesse sentido, a questão sobre quem teria a palavra final sobre os processos participativos orientou, por vezes, a definição de certos aspectos do processo e acabou por ser percebida ao longo de sua realização. Não parecia existir um consenso estabelecido no HMF em relação à autoridade final sobre as co-realizações, mas sim uma complementaridade coerente de visões, percebidas nas posições de duas colaboradoras que ainda hoje fazem parte da equipe. Ao ser perguntada se participantes tinham autonomia suficiente nos processos, a curadora Katharina Böttger apresentou sua visão:

> Podem decidir o que querem mostrar e o que não querem. E nós estamos sempre realizando a '*kuratorische Beratung*' (consultoria curatorial). Mas no final, participantes que decidem. E lhes damos dicas, também junto com *designers*, de como apresentar sua contribuição, mas se me dizem: 'não, eu quero mostrar de outra forma', têm a última palavra. [292]

Angela Jannelli acabou por apresentar uma visão um pouco diferente da colega, complementando-a, ao responder sobre quem teria a última palavra:

> É o museu. Acho que isso é muito bom e é também importante dizer isto claramente porque somos detentores desta plataforma e temos nossas regras, nossa identidade e acho que também seria meio, digamos assim, não seria honesto fingir que não existe essa hierarquia. Eu acho que só é honesto afirmar: é essa hierarquia, nós somos o museu, nós vamos decidir no final. Você tem muita liberdade. Acho que está bom dessa forma, já que somos o provedor da plataforma e, como administrador, preocupamo-nos com o espaço e temos que advogar pelas pessoas que nos visitam. Portanto, não se pode fazer tudo o que se quer, também é preciso estar em conformidade com o museu. É possível, porém, conversar abertamente sobre isso e essa é também, talvez, a diferença. Há a autoridade, mas não é autoritário. Nós tentamos realmente co-curar o espaço e é um espaço precioso. E nós temos que cuidar desse espaço. Mas no final, somos nós que possuímos o espaço e, portanto, acho que também temos que assumir esta responsabilidade. Não é apenas autoridade, é também responsabilidade. Para a

[292] "They can decide, what they want to show and what not. And we are always having the "*kuratorische Beratung*" (Curatorial consulting). But in the end, they decide. And we are giving them tips, also with the designers, how to present their contribution but if they tell me: 'no, I want to show it in another way', they have the last world."

> instituição, para o público, para as outras pessoas que colaboram. [293]

Por mais que o museu forneça uma plataforma que dispõe de liberdade de criação, sempre haverá seus limites, em especial para um corpo amplo de possíveis participantes que engloba os mais de 700.000 habitantes da cidade. Apesar da decisão ser de participantes, há o que parece ser um poder de veto de ambos, pois necessita-se sempre que o processo chegue a um consenso, que seja aprovado por participantes e pelo museu. Nesse sentido, Böttger complementou ao explicitar como age e comentou se seriam participantes a ter a última palavra:

> Eu diria que sim. Bem, quando considero que a contribuição seja homofóbica, sexista, racista, eu lhes digo: 'não podemos mostrá-la'. Porque também temos visitantes e somos uma instituição de apoio à '*Bildungseinrichtung'* (formação educacional). Somos responsáveis porque as pessoas que vêm ao nosso espaço aprendem alguma coisa. Mas quanto à contribuição delas, elas têm a última palavra e quando me dizem 'não, eu não vou mostrar assim' ou então me dizem: 'eu quero esta imagem desta maneira', nesse caso está tudo bem. Mas nós decidimos. Nós temos a última… bem, o grupo tem a última palavra para o grande projeto ou o projeto da exposição e, em alguns casos, eu tenho a última palavra. Mas pela sua contribuição, participantes têm a última palavra.[294]

O museu possui a autoridade e a responsabilidade. E quando a instituição se posiciona de maneira não-neutra contra opressões, acaba questionando seu papel. Jannelli enfatizou que o museu fornece *experts* em curadoria, ao passo que participantes o são em determinados assuntos, unindo nos projetos ambas funções: "Na primeira sessão, mencionamos frequentemente que é necessário ser uma colaboração respeitosa. Entendemos o *Stadtlabor*

[293] "It's the museum. I think that's really good and also important to say this clearly because we own this platform and we have also our rules, our identity and I think it would also be kind of, how do you say, it wouldn't be honest to pretend that there isn't this hierarchy. I think it's only honest if you say that: is this hierarchy, we are the museum, we will decide in the end. You have very much freedom. I think it's ok, because you are the host of the platform and as host you care for the space and we also have to be the advocates of the visitors. So you can't do what you like, it has to also conform to the museum. But we can talk about it and that's also the, maybe the difference. There is the authority, but it's not authoritative. We try to really, to co-curate the space and it's a precious space. And we all have to care for this space. But in the end, we own the space and so I think we also have to take on this responsibility. It's not only authority it's also responsibility. Towards the institution, towards the public, towards the other people collaborating."

[294] "I would say yes. Well, when I think the contribution is homophobe, sexist, racist, I tell them: 'we cannot show it'. Because we also have visitors, and we are an institution for leaning for "*Bildungseinrichtung*" (educational institution). We are responsible that people that come to our place that they learn something. But about their contribution they have the last word and when they say to me "no, I won't show it this way" I go, then they go. Then they tell me, I want this picture in this way, then that's ok. But we decide. We have the last. Well, the group has the last word for the big design or the exhibition design and some cases I have the last word. But for their contribution they have the last word."

como uma plataforma, e ajudamos a perceber que eles são especialistas no assunto, e nós somos especialistas na curadoria. E reunimos essas expertises."[295]

Nesse sentido, instituições do porte do HMF assumem por vezes responsabilidades altas que impõem mais limites a projetos participativos. Além da impossibilidade de se realizar ações sociais diretas sobre 'necessidades não atendidas' e da importância de bem representar participantes e assegurar o teor dos conteúdos, a capacidade e as definições técnicas da instituição e de elementos das iniciativas também produzem delimitações do processo.

Sobre o conteúdo e o formato de contribuições participativas, em exposições ou em outros projetos, como a turnê de verão ou a produção de filmes, mesmo com a autonomia dada à equipe e a participantes e com restrições colocadas e conhecidas de antemão, há a necessidade permanente de avaliar a sua exequibilidade no museu. A atribuição é geralmente da equipe de curadoria. E por ser uma "mídia mais lenta", segundo Jannelli, todas as decisões impactam em exposições que possuem uma duração temporária longa, mesmo quando não são 'permanentes'. O efeito de certas definições se mostra sensível, dada a pouca flexibilidade de alteração.

O museu possui especificações técnicas especiais. Mesmo em exposições participativas, a disposição de certos objetos depende das condições técnicas que levam em conta a sua preservação, não podendo, em certos casos, ficar expostos por um tempo muito longo. Jannelli trouxe um exemplo de como o trabalho clássico de museu também suscita reflexões nos projetos participativos de exposições que realiza: "Objetos às vezes não podem ser expostos por mais de quatro meses, por exemplo. Principalmente papel. Depois tem que voltar ao escuro. Então são os objetos que nos dizem o ritmo, que nos dão o ritmo."[296] Em outro exemplo, na exposição que estava ao fundo na entrevista, apontou para uma instalação artística que só seria viável com um esforço técnico adicional – o de ser ligada e desligada manualmente todo dia. Apesar dessa dificuldade, a instalação foi mantida por ser considerada importante no conjunto. O papel da curadoria também acaba sendo o de analisar a viabilidade da participação de acordo com as possibilidades técnicas da instituição.

[295] "In the first session we often mention it has to be a respectful collaboration and how we understand the *Stadtlabor* as a platform and that we help to realize something that they are the experts for the subject and we are the experts for curating and we bring together those expertise."

[296] "Objects sometimes you can't expose them for more than four months, for example. Mainly paper. Then it has to go back in darkness. So it's objects who tell us the rhythm, who give us the rhythm."

A partir dos exemplos citados, é possível perceber que a questão dos recursos e dos espaços também incide sobre a participação. Jannelli relatou que com a finalização do novo prédio do HMF, a equipe *Frankfurt Jetzt!* se viu confrontada com um dilema. Um prédio muito moderno e de alta tecnologia pediria sofisticação para não destoar esteticamente. As exposições participativas poderiam reforçar o sentimento das pessoas estarem 'mal representadas'. O trabalho, segundo ela, passou a exigir ainda mais recursos humanos e financeiros, não suficientes no momento, especialmente por ela ser a única curadora com dedicação exclusiva, já que a coordenadora da equipe Susanne Gesser dispunha de pouco tempo devido a seus compromissos administrativos, uma vez que também é diretora de um outro um braço do HMF – o *Junges Museum*. Em função dessa necessidade, o museu contrata curadorias externas que parecem não dar conta do volume do trabalho, como é o caso de Katharina Böttger. Jannelli comentou sobre a falta de recursos humanos no depoimento abaixo:

> Houve então o momento em que tudo ficou realmente difícil. E eu acho que tem a ver com este novo edifício, sabe, depois de quantos anos, sete anos, nós finalmente abrimos o prédio, finalmente houve esta abertura. E houve todas aquelas decisões que nos levaram ao chão, sabe, todas as limitações. [...] Esta é uma construção de alto nível e você não pode realmente fazer projetos de baixo orçamento em edifícios de alto nível. Desse jeito, tudo parece realmente malfeito. Tudo tem que ser mais profissional, melhor projetado. [...] No início, não havia limitações. Portanto, tudo podia ser pensado, mas nem tudo podia ser realizado. Então, mesmo com a falta de dinheiro, falta de tempo, falta de recursos humanos e eu acho que acabava sendo um processo bastante simples. [...] E perceber que você tem este fantástico edifício, que você tem este fantástico método *Stadtlabor*, a fantástica *Bibliothek der Generationen*. Todas as coisas que realmente funcionam e são instrumentos realmente bons e poderosos, mas agora somos uma pessoa e meia para fazer isso. Foi realmente um despertar difícil, que você tem esta ideia fantástica, temos esta ferramenta fantástica, temos esta rede fantástica, uma comunidade realmente grande e interessada, mas não podemos realizá-lo. Simplesmente não é possível. Não temos recursos para isso.[297]

Nesse caso, percebem-se os diversos e variados limites que afetam os projetos participativos, sejam eles técnicos, de recursos humanos, materiais e financeiros (como já

[297] "Then there was the moment when everything got really difficult. And I think it has to do with this new building so, you know, after how many years, seven years, we finally opened the building, there was finally this openings. And there were all those decisions that took you down to earth, you know, all the limitations. […] This is a high-end build and you can't really do low budget projects in high end buildings. So it looks like, it looks crappy. Everything has to be more professional, more designed. […] In the beginning there were no limitations. So everything could be thought but not everything could be realized. So, lack of money, lack of time, lack of personal resources and I think this was a quite down to earth process. […] To realize that you have this fantastic building, that you have this fantastic *Stadtlabor* method, the fantastic *Bibliothek der Generation*. All things that really work out and are really, really good and powerful instruments but now we are one and a half persons to do it. So this was really kind of a hard awakening, that you have this fantastic idea, we have this fantastic tool, we have this fantastic network, a really great and interested community but we can't do it. We just can't do it. We don't have the resources."

mencionado no capítulo II). E isso se revela nos mais diversos tipos de museus, inclusive aqueles de aparência vultosa e com a impressão de disporem de recursos abundantes como o HMF. Percebe-se que não importa o quão modernas e tecnológicas sejam as condições de um museu; sem pessoas, acaba por se transformar somente numa construção, um apanhado de objetos, um museu sem vida e que acaba não servindo a ela. Contudo, por vezes, as limitações como a falta de recursos financeiros e materiais podem ser um importante motor da criatividade.

Voltando à concepção do *Stadtlabor Film*, duas últimas definições para a sua concepção viriam em uma vídeo conferência de alguns membros da equipe *Frankfurt Jetzt!* com o escritório Kossman.DeJong. A conversa trataria de como os filmes e as estatísticas da cidade seriam projetadas nas duas paredes à quais estavam destinadas.

O *designer* responsável imaginou as projeções em uma relação metafórica com a cidade envolvendo medidores que remetem a relógios, termômetros ou velocímetros. Os objetos fariam parte de um tipo de ambientação para a maquete principal. Além disso, enfatizou a necessidade de mostrar os aspectos da cidade e combinar as duas projeções – filmes e estatísticas – ao invés de separá-las uma em cada lado. Outro ponto levantado foi que filmes normalmente não retém muito a atenção de visitantes e que seria necessária uma apresentação dinâmica e com mudanças rápidas, e que as projeções deveriam ser coloridas, com diversidade e energia. Após trocas entre a coordenadora Susanne Gesser, Katharina Böttger (responsável pela projeção de estatísticas) e a bolsista internacional (responsável pelos filmes), o grupo de *designers* sugeriu que as projeções fossem exibidas sob a forma de círculos. Por fim, a equipe do museu também decidiu que os filmes deveriam ter no máximo por volta de um minuto e estariam diretamente ligados com cada uma das categorias utilizadas para separar os dados coletados sobre a cidade: sociedade, economia, ecologia, mobilidade, moradia e construções.

A diversidade seria um aspecto fundamental em suas inúmeras facetas: étnica, etária, de gênero, de modos de vida etc., mas havia limitações. Os filmes teriam que abordar um tema específico, teriam a duração de um minuto e, como previamente colocado, as obras não teriam som e deviam se ‘enquadrar’ em um formato circular. As limitações impostas ao processo estavam assim definidas e auxiliariam na ‘construção dos andaimes’ para a participação.

Além dos aspectos relativos ao método e tendo em mente as restrições, era necessário delinear a participação. Como integrar a perspectiva das pessoas em termos de conteúdo e quais estratégias para o seu engajamento. Pensou-se em usar o formato de entrevista, devido à importância da história oral e inspirando-se em exemplos como os ‘depoimentos para a

posteridade' desenvolvidos no MIS do Rio de Janeiro, relatados por Mendonça (2012). Com base em entrevistas, poderiam ser desenvolvidos outros formatos de modo a abordar a subjetividade dos depoimentos pessoais, tocando a questão da identidade. Pensou-se em trabalhar com memórias e interpretações poéticas individuais de locais da cidade, com as rotinas dos indivíduos, explorando seus percursos diários e suas tarefas cotidianas, e com as interações e os diálogos entre habitantes e dentro de grupos. Tudo isso visando permear a diversidade da cidade.

A questão da produção de cinema e de como envolve etapas definidas, divididas em setores e equipes, possuindo um esquema com o qual a pesquisadora já tinha familiaridade, teve um papel decisivo na definição dos rumos do projeto. Durante o fluxo constante de ideias, o processo, pensado de forma individual e sempre discutido com a equipe, foi sendo questionado e transformado. Os 'andaimes', conforme colocado por Simon (2010) e que, segundo Angela Jannelli eram essenciais para o desenrolar de processos participativos, eram pouco a pouco montados para o conduzirem. As 'armações' devem propor claramente os passos e os objetivos, proporcionando pontos de encontros pessoais para o engajamento e trazendo determinados desafios a serem superados e, assim, concretizar a participação.

Para auxiliar a compreensão do processo participativo, em determinado momento durante o trabalho no HMF, Angela Jannelli fez uma analogia para explicar um aspecto cultural alemão que ajuda a compreender a participação. Ela citou um tipo de produto que fora lançado no país: uma massa pronta para bolo. Por se tratar de uma massa completamente preparada, cabendo apenas ao usuário levar ao forno, o produto encontrou dificuldade de comercialização. A mudança viria quando, em um segundo momento, a preparação passou a requerer a adição de ingredientes adicionais e trabalhar a massa. Somente após a modificação no preparo é que o produto encontrou mais espaço junto ao público e melhores números de venda. Uma explicação possível seria que as pessoas precisam se sentir investidas no processo e não receber algo totalmente pronto.

Com as ferramentas ligadas à Sociomuseologia como o empoderamento, com o processo do *Stadtlabor*, aspectos ligados à participação em mente e com um entendimento do instrumento poético que o cinema poderia trazer, decidiu-se 'fazer filmes junto com as pessoas'. E para isso, seria necessário desenvolver o projeto de modo que participantes também contribuíssem de forma ativa na sua criação. Foi definido que o processo se constituiria como em uma produção cinematográfica participativa. Similar aos projetos *Stadtlabor* que utilizava

a contratação de escritórios de *design* para constituir exposições, o projeto envolveria um profissional do cinema para assegurar a qualidade do resultado final, junto ao museu e participantes.

O conceito estruturou-se em torno de desenvolver uma atividade museal para, junto com participantes, produzir um filme em todo seu processo, desde a ideia inicial até a sua finalização. Recorreu-se a técnicas de produção cinematográfica para delimitação dos passos, agentes e resultados esperados. Questionou-se como transpor para atividades participativas as diversas etapas de uma produção cinematográfica, como roteiro, *storyboard*[298], pré-produção, filmagem, direção, edição etc. E como seriam divididas as tarefas entre participantes, equipe do museu e profissionais de cinema, bem como a necessidade e viabilidade de estabelecer ou não outras possíveis parcerias (indivíduos e organizações).

A compreensão da participação e de métodos como o *Stadtlabor* auxiliou o delineamento do processo com *workshops*, consultorias individuais e demais contatos próximos. Considera-se igualmente importante o aprendizado e a prática nas pequenas experiências de projetos anteriores *Strangers in the House* e os primeiros momentos do *Subjetividade Brasileira*, apresentados no capítulo III, em experimentações, métodos e técnicas, bem como um certo nível de confiança para engajar e conduzir pessoas a utilizarem os andaimes estabelecidos para realizarem suas contribuições.

Sobre o emprego de *workshops* ou oficinas estruturadas, tem-se variadas referências. Por exemplo, o já mencionado *World Café* (pessoas separadas em – grupos representando continentes para discutir sobre temas diversos e com finalidades específicas). Outras referências foram Paulo Freire e a Sociomuseologia, como nas aulas do professor Pedro Leite[299]. Em uma oficina do riso, ele demonstrou o grande impacto que a moderação em encontros podem ter em dinâmicas envolvendo pessoas, mesmo que se se tratasse, nesse episódio, de uma autorreflexão junto à interação com colegas munidos de narizes de palhaço durante crises de riso coletivas.

Esse foi um exemplo das teorias e práticas ligadas à Sociomuseologia, que atravessam tanto aspectos da Nova Museologia, inspirações de experiências portuguesas, a Museologia

[298] Em português pode ser traduzido como esboço sequencial, trata-se de imagens ou ilustrações dispostas de forma sequencial para auxiliar na pré-visualização de filmes, animações, gráficos ou mídias interativas. Normalmente apresenta-se sob a forma de quadros sequenciais em que se podem ver os desenhos ou fotografias.

[299] Dinâmica realizada em sala de aula no âmbito do Doutoramento em Museologia, no seminário *Estudos aprofundados em museologia* no ano de 2015.

Social brasileira, o fato museal revolucionário de Rússio, a conscientização de Freire o empoderamento do Feminismo Negro, que constituíram o arcabouço teórico apresentado nos capítulos I, II e III. Vale mencionar o recurso à 'imaginação cinemuseológica', apresentada no subcapítulo 4.1.3, pautada na capacidade cinemática de transportar, reproduzir, intelectualizar, contextualizar e expandir a atuação museal, inclusive permitindo a autovisualização, autorreflexão e criatividade de participantes para estimular sua transformação pessoal e, possivelmente, coletiva. Esses aspectos constituíram as bases do que viria a ser o conceito principal do projeto, mas que, por mais que tivesse seguido o plano estabelecido, precisou se adaptar.

Após todas as ideias da pesquisadora e das discussões da equipe que avaliaram a necessidade de um forte aspecto participativo para o projeto, foi tomada em conjunto a decisão de que a iniciativa iria se inspirar nos processos participativos *Stadtlabor* realizados antes, combinando-os com aspectos relativos à produção cinematográfica e estaria a cargo da organização e condução da bolsista internacional. Esse seria seu principal projeto no museu.

Uma vez que nenhuma exposição participativa *Stadtlabor* estava prevista – dado excesso de carga de trabalho ligada a inauguração do novo prédio – ficou definido que em 2017 seriam experimentados novos métodos que poderiam vir a complementar a gama de possibilidades para o Museu Histórico de Frankfurt realizar processos participativos na cidade. Confirmou-se a realização do primeiro *Stadtlabor Film* e foi adicionado depois o subtítulo, *Stadt filmen* ('Filmando a cidade', em tradução livre), como seria denominado o projeto.

Nesse sentido, o projeto seria outro prolongamento do método *Stadtlabor Unterwegs*, símbolo da abordagem participativa realizada pelo museu e pela equipe, que mais tarde originaria outras ramificações como *Stadtlabor Digital* e o *Stadtlabor Club*[300]. Notou-se que ao mesmo tempo em que se desenvolvia o prolongamento do formato adicionando-lhe o aspecto do cinema, mesmo durante o curto período de trabalho no HMF, foi possível presenciar o afloramento de outras novas iniciativas.[301] Pareceu emergir naquele momento a noção essencial

[300] Como o nome sugere, trata-se de um clube para aqueles que se tornarem participantes dos projetos do museu, com regras definidas para a adesão, assim como vantagens tais quais gratuidade na entrada, participação em eventos fechados etc. O *Stadtlabor Club* viria a se tornar realidade nos anos seguintes após a saída da pesquisadora.

[301] Em uma viagem conjunta da equipe à Rotterdam para averiguar o processo de desenvolvimento do *Stadtmodell* pelo grupo de artistas Hotel Modern, em que, sentadas em conjunto em um café após um dia de trabalho, sob a

de que o *Stadtlabor* seria não somente um método, mas também uma marca desenvolvida pelo museu nos últimos anos com suas próprias características e que poderia ter inúmeros braços complementares que agregariam ferramentas à gama de opções, como na concepção do *Stadtlabor Film.* A própria curadora Angela Jannelli relatou um desejo de sistematizar os métodos: "algo que queremos fazer há muito tempo é escrever um tipo de *kit* de ferramentas ou um livro sobre os diferentes métodos que utilizamos"[302].

Mesmo com tal definição e com a concepção básica do projeto definida, de acordo com o que define o formato *Stadtlabor*, era necessário estruturar o processo e fazer seu planejamento. As indicações vindas das curadoras mais experientes da equipe *Frankfurt Jetzt!* que exerciam a função de coordenadoras, – mesmo que a divisão hierárquica entre ambas ainda separasse a capacidade de tomada de decisão final – tiveram um papel fundamental na definição dos parâmetros do projeto. Muitas das indicações encontram-se registradas nos cadernos de campo e serviram para orientar o trabalho museal, revelando aspectos essenciais de como, de fato, foi possível desenvolver estratégias para realizar o projeto e que contemplassem as intenções do HMF. A pesquisadora buscou seguir as orientações básicas da equipe *Frankfurt Jetzt!*, orientando-se pelas diretrizes da Escola de Pensamento da Sociomuseologia.

Na estruturação do processo, não se tinha uma visão clara do que se esperar dos resultados, mas era sabido que se tratava de um projeto participativo que deveria contar com a forte presença e atuação de um indivíduo profissional ligado ao cinema, familiar e capaz de instruir e direcionar a produção e direção. Com sua cooperação, museu e participantes poderiam criar filmes representando perspectivas subjetivas sobre a cidade. O conceito inicial a ser apresentado à equipe passaria ainda mais por modificações e adaptações. Foi apresentado um documento contendo conceito, objetivos, resultados e impacto, assim como descrevendo o processo e suas fases, apresentando ao final um cronograma (Apêndice 6).

O *Stadtlabor Film* 2017 constituiria um projeto de filme participativo que buscaria *musealizar* e *exibir* a perspectiva dos habitantes de Frankfurt. Seria focado no processo, no

condução de Susanne Gesser, o time *Frankfurt Jetzt!* concebeu o nascimento da ideia do *Stadtlabor Club*, inspiradas pela escolha do nome *Stadtlabor Digital* para a plataforma colaborativa *online* do museu. Ambos os projetos não fazem parte do espectro de análise da pesquisa. Similarmente, o nome *Stadtlabor Film* seria posteriormente escolhido para o projeto de filme participativo no museu.

302 "And something we want to do since a very long time is to write kind of toolkit or a book about the different methods we use."

método e na participação visando gerar, de certa forma, algum impacto nas pessoas. O intuito era criar uma ferramenta para participantes fazerem seus filmes, desde a ideia inicial, desenvolver o roteiro, decidir locações, protagonistas, participar das filmagens e do processo de edição, sendo que a qualidade estética do produto seria profissional. Almejou-se que as pessoas fossem vistas e ouvidas pelo museu, comunidade e poderes públicos, apresentando suas próprias perspectivas sobre a cidade.

Considera-se, em retrospecto, que as perspectivas das pessoas estariam em sintonia com os processos de construção de uma 'imaginação cinemuseológica'. Tendo por base a relevância que mídias audiovisuais possuem na atualidade, com inspiração nas Metodologias de Educação e Participação Democrática de Freire, o objetivo era criar espaços dialógicos para aprender o processo de produção, questões técnicas e estéticas do cinema e refletir sobre temas que permeiam a vida na cidade, possibilitando um processo de empoderamento. Como já mencionado, trata-se de uma imaginação por conceber a ampliação do museu por meio do museu imaginário e da imaginação museal; cine fazendo alusão às capacidades políticas e poéticas do cinema e museológica por fazer parte de um processo de musealização participativo, que se supõe transformativo ao favorecer o empoderamento de sujeitos e que contribui à própria Museologia.

Os objetivos apresentados no documento eram bastante genéricos, mas serviram para direcionar o processo. Tiveram por base algumas premissas relevantes à prática sociomuseológica, como enfatizar a função social do museu ao torná-lo um lugar de aprendizado, expressão e encontro de pessoas, que possam trabalhar e 'traduzir as demandas sociais'; que pudesse contemplar o 'acervo de problemas' (Chagas, 2000) encontrados em um território para fomentar o seu desenvolvimento, onde se expande o conceito de patrimônio e, em uma perspectiva interdisciplinar, envolver a questão do cinema, explorando também uma 'museologia criativa' e 'museologia como meio de expressão', na forma de trabalhar (Moutinho, 1996).

Aliado a isso, as características participativas prévias do museu como sua intenção de colaborar e criar em conjunto com habitantes da cidade, estreitando e fortalecendo seus laços, seriam contempladas pelo desenvolvimento de ferramentas que pudessem ser reaproveitadas e aprimoradas depois pelo museu. Tratava-se de uma nova experimentação de método para enriquecer a coleção de perspectivas, abordar os problemas da cidade e dinamizar a relação entre museu e comunidade.

Sobre o desenvolvimento dos 'andaimes para participação' (Simon, 2010), foi pensado no início em propor quatro categorias de participação para que os indivíduos pudessem realizar tarefas que mais se adequassem a seu perfil. O primeiro tipo estaria ligado ao desenvolvimento do projeto, *script* e produção; o segundo, a questões de atuação, possivelmente participando com conteúdos de algum aspecto da cidade; o terceiro se envolveria com a edição e trabalharia junto com profissionais de cinema na seleção das cenas e montagem e o quarto tipo constituiria um aprendiz, sem necessitar se envolver de modo concreto em nenhuma ação, mas presenciaria todo o processo do cinema. Pensou-se em criar divisões em que as pessoas pudessem se integrar, constituindo diferentes níveis de participação, dependendo de seus interesses, personalidades e experiências com a produção de filmes.

No trabalho participativo, é necessário que os indivíduos tenham a noção clara sobre como devem agir para que se sintam confortáveis e participem de forma ativa dos processos propostos nos 'andaimes'. A ideia de separar participantes em 'tipos' foi desenvolvida com esse intuito. Porém, ela seria abandonada mais tarde. Apesar de bem recebida no começo, tendo por base a especialização de funções que se manifesta na produção de cinema, foi considerada demasiado fechada e podendo 'engessar' as pessoas, minando sua criatividade. Foi considerado que a própria fluidez dos encontros seria suficiente para a integração. A necessidade de estruturar demais o processo e o enquadramento rígido de participantes mostraram-se desnecessários nesse caso. Por outro lado, o rigor seria necessário na programação de diversas atividades que comporiam os *workshops*, mesmo que alterações não planejadas precisassem ser feitas.

De maneira geral, a estruturação das fases e programação dos *workshops* foi desenhada a partir da produção cinematográfica, contando com aspectos referentes ao método *Stadtlabor.* Com a aceitação da equipe e sua direção, o projeto começou a ser executado e, apesar de estruturado, adaptações foram feitas ao longo do caminho, muitas delas sugeridas pelo cineasta que viria a ser selecionado e que teria um papel fundamental para todo processo. Dessa forma, o projeto passa à sua fase seguinte: encontrar protagonistas.

### 4.2.2. *Casting*: Protagonistas que fazem o museu e a cidade

Com o processo do *Stadtlabor Film* em marcha, após definição de conceito, objetivos e fases do projeto, assim como das estratégias iniciais de comunicação, passou-se à etapa de

seleção da equipe externa e participantes. A começar pela equipe de cinema. Durante reuniões do time *Frankfurt Jetzt!*, especificou-se que as principais características desejadas eram a participação ativa nos *workshops* e consultorias, prática técnica do uso da câmera durante as filmagens e conhecimentos e prática da edição. Dessa maneira, seria necessário que a equipe possuísse ferramentas essenciais para garantir a qualidade estética final dos filmes. Alguns contatos conhecidos ligados ao cinema foram considerados, levando em conta que já possuíam alguma experiência com os métodos do museu e sensibilidade para projetos participativos.

Assim, dois profissionais da área do cinema, fruto de indicação de colegas de equipe, foram contactados. Duas conversas semi-informais foram realizadas para apresentar os aspectos definidos do processo, buscando conhecer seus contextos de trabalho, formação e projetos anteriores. Um dos cineastas já vinha trabalhando com o museu em documentações e pequenos projetos audiovisuais. O segundo realizara um percurso mais orientado para o setor do cinema tradicional com um viés artístico, tendo dirigido curtas, média e longas-metragens, além de ser originário de Frankfurt, ponto também relevante ao projeto. Ambos se mostraram muito abertos e interessados, inclusive dando ideias e sugestões desde o primeiro encontro e aceitaram enviar orçamentos.

Após a troca de alguns *e-mails*, por uma questão de disponibilidade, foi selecionado o cineasta Julian Vogel[303], originário de Frankfurt e que já havia realizado projetos com *workshops* envolvendo cinema e jovens. Vale ressaltar que, quando entrou no projeto, ele foi também contratado para trabalhar no projeto em que documentaria a caminhada referente ao projeto *Subjetividade Brasileira*.

[303] Nascido em Frankfurt am Main, estudou de 2009 a 2016 na academia de cinema Baden-Württemberg, tendo completado seu diploma com o longa-metragem documentário '*Bilder von Flo'* ('Imagens de Flo', em tradução livre), um retrato íntimo do falecimento do pai de seu melhor amigo. Em 2011, estudou um semestre em Paris na Escola Nacional Superior de Imagem e Som, *La Fémis* ('*École Nationale Supérieure des Métiers de l'Image et du Son'*) onde produziu o curta documentário 'Dalila'. No mesmo ano, realizou o documentário '*Tilman in Paradise*' ('Tilman no Paraíso', em tradução livre), indicado ao prêmio de melhor documentário de estudante no IDFA (*International Documentary Filmfestival Amsterdam*). De 2012 a 2016 recebeu bolsa de estudos da *Studienstiftung des Deutschen Volkes* ('Fundação de Estudos do Povo Alemão', em tradução livre). Em 2013, começou a trabalhar como autor/diretor autônomo com a realização de dois filmes que foram veiculados na televisão alemã: *Palast e 16xDeutschland: Rheinland-Pfalz*. Em 2015, realizou trabalhos premiados para a companhia aérea Swiss. No ano seguinte, começou a trabalhar como jornalista para a revista televisiva "*Jäger & Sammler*". Após o trabalho em 2017 junto ao HMF, continuou em parceria com o museu no trabalho *Unser Gallus, Unser Leben, Unsere Bilder* ('Nossa Gallus, Nossa Vida, Nossas Imagens', em tradução livre) em que jovens refugiados/as e não-refugiados/as produziram curtas com seus próprios telefones celulares. Em 2020, produziu uma peça de rádio München-Nordwest, sobre pessoas afetadas por ataques terroristas racistas praticados em Munique em 2016. Para mais informações: http://www.julianvogel.net. Acesso em 08/2022.

Além disso, juntou-se à equipe Stephan Bernardes[304], conhecido da pesquisadora, tendo trabalhado e estudado cinema. Ele exerceria diversas funções de assistência a questões de produção cinematográfica e ao projeto participativo. A seleção da equipe externa ligada ao cinema que faria parte do projeto se deu de uma maneira informal, sem realizar um processo seletivo estruturado com critérios de formação estabelecidos e entrevistas formais. Desde o início, os dois cineastas mostraram um senso de proximidade e entrosamento, tanto com a equipe e com o museu e seus valores e orientações, quanto com os princípios colocados para reger o processo, inspirados na Sociomuseologia.

Bernardes foi selecionado principalmente em razão de ligações pessoais, pois a pesquisadora poderia lidar com alguém familiar, e também por suas raízes brasileiras o que facilitaria traduções linguísticas e culturais. Mas ele possuía um histórico ligado à produção e criação artística, sobretudo no cinema e no Brasil, onde cresceu e viveu, tendo estudado audiovisual durante 3 anos. Em entrevista concedida em 2019, Bernardes auxiliou a compreender alguns aspectos sobre o projeto, relatando sua participação e perspectivas.

Em 2011, Bernardes mudou-se para a Alemanha, país de origem de sua mãe. Buscou então aprender e aperfeiçoar a língua alemã e integrar-se ao país e ao mercado de trabalho. Ele iniciou estudos de História da Arte, sempre direcionando seu foco ao cinema. Realizou, por exemplo, um trabalho de conclusão de curso sobre o documentarista brasileiro Eduardo Coutinho. Começou o trabalho de assistente de produção em uma produtora de cinema na região de Düsseldorf, local onde morava quando foi contactado para trabalhar como assistente no projeto. Perguntado sobre quando entrou em contato com o museu, respondeu de maneira bem-humorada:

> Bom, eu me mudei muitas vezes na minha vida. Só que a minha infância foi em Florianópolis e eu tenho uma amiga ainda ativa dessa época, que é a Betina, que era casada com uma mulher que trabalhava no Museu Histórico de Frankfurt. A gente se conheceu não lembro mais quando, ficamos amigos e veio o convite.

Bernardes revelou ainda que, antes do projeto, não conhecia o HMF e nem havia sequer ido a Frankfurt, mas imaginava que, como uma grande cidade, provavelmente haveria

[304] Estudou História da Arte e Sociologia na Universidade de Düsseldorf e trabalhava na produtora Busse & Halberschmidt quando foi chamado para o projeto. Após o trabalho junto ao HMF, realizou a assistência de produção na coprodução teuto-canadense *The Whale and the Raven* ('A baleia e o Corvo', em tradução livre), entrou para a academia de cinema *Filmuniversität Babelsberg Konrad Wolf*, e produziu outros filmes como diretor e como produtor o recente *Stollen* (2021) o qual foi indicado e recebeu alguns prêmios, como o de melhor documentário no Filmfestival Max Ophüls Preis.

um museu com a cidade como tema. Sobre participação, relatou não fazer ideia de que se realizavam tais projetos em museus. Mas recordou do artista brasileiro Hélio Oiticica que havia feito trabalhos com a participação do público, como uma instalação que visitara em São Paulo em que as pessoas eram incitadas a quebrar uma parede com uma marreta.

Ao ser perguntado a respeito de filmes etnográficos, o cineasta revelou conhecer o trabalho de Jean Rouch e filmes como *Chroniques d'été* e *Moi, un noir*, mencionados como referências de cinema participativo. Em relação às suas influências na condução do projeto, Bernardes apontou que, mesmo de maneira inconsciente, sua ligação com cinema de Rouch o ajudou a refletir. Observou, por exemplo, como a participação do que chamou de 'leigos' contribuiu para uma certa 'beleza' na perspectiva do cinema:

> Não sei se tomei decisões diferentes baseadas na experiência que tive com Jean Rouch, mas eu estava muito interessado no trabalho do Jean Rouch na época e acho que pelo menos, de uma forma inconsciente, isso influenciou também meu interesse de participar. Acho que tem muito disso, assim. Nesses projetos, e com certeza pra mim, você começa a ver a beleza do leigo que participa. Tipo, eu e o Julian tínhamos a experiência acadêmica de cinema. Ele também estudou e nós dois tínhamos experiência de mercado. A gente não vê mais cinema desse jeito. Pra boa parte dos participantes lá, não sei se eles viam 'cinema' ou se eles simplesmente sabem o que é um filme, meio que viam filmes na TV, e não tem aquele pensamento de dramaturgia, ou de uma história que você conta, começo, meio, fim. Coisa bem crua mesmo, que não é 'bom', mas que tem a sua beleza. Acho que essa experiência de assistir coisas do Jean Rouch, documentários desse estilo, me ajudam a gostar dessas coisas também, dessas perspectivas.

Durante a entrevista, ao refletir sobre participação, por meio das perguntas e pensando sobre sua implicação no projeto, Bernardes se deu conta de que, mesmo sem saber, já havia trabalhado com participação. Ainda no Brasil, fez parte de um grupo que desenvolveu uma instalação artística interativa, em que se tratava de um labirinto, ao final do qual as pessoas eram solicitadas a escrever a estória que tinham entendido. Já na Alemanha, revelou ter tido a sua "experiência mais direta com leigos". Foi no que descreveu como tipos de '*docu soaps*' (novelas documentais), uma espécie de programas de realidade com intérpretes que não eram atores ou atrizes, mas pessoas do público que se candidatavam para participar. E seria, segundo ele, a razão do sucesso do programa a falta de experiência, que acabou criando uma linguagem própria considerada ruim ou '*trash*'. Ele colocou como percebeu que, mesmo com um determinado sucesso, realizar tais produções acabava sendo muito frustrante para quem dirigia ou produzia. Porém, de acordo com o cineasta, o *Stadtlabor Film* seria algo completamente diferente:

> No *Stadtlabor* o fato das pessoas serem leigas é meio que a base do conceito. E a nossa perspectiva não era: 'eu preciso que eles me ajudem a fazer minha coisa', mas a gente os

> ajudava a fazerem o trabalho delas. O que aí fica interessante. […] um processo inteiro em que a pessoa de Frankfurt vai ser co-criadora de um espaço desse museu. […] Eu acho importante de um ponto de vista de que a pessoa normal tem, todo mundo tem o que expressar, e expressar sobre o local que ela mora, ou sobre qualquer tema na verdade. E isso tem valor e acho legar ser representado no museu. Se é um museu sobre a cidade, como foi em Frankfurt, mais importante ainda né, que as pessoas que vivem nessa cidade hoje tenham uma expressão dentro do museu**.**

Bernardes mostrou compreender que é válido apresentar as perspectivas das pessoas no museu e que isso deve ser valorizado, especialmente sobre a cidade onde moram. O outro cineasta, Vogel, como pode ser visto na documentação em vídeo do *Stadtlabor Film*[305], relatou que seu interesse no projeto era voltado para as perspectivas de vida de pessoas que não trabalham com cinema, mas que poderiam expressar por meio da sétima arte.

A compreensão e o investimento no projeto participativo de Vogel e Bernardes se revelariam essenciais. E do último não somente enquanto assistente de projeto, de produção e de direção, mas também como tradutor, parceiro de discussões e de criação de ideias e conhecimento. Vale lembrar igualmente que o trabalho da equipe *Frankfurt Jetzt!* foi essencial, sendo que as integrantes se disponibilizaram a apoiar em todas as etapas do processo, caracterizando o estilo de trabalho em que, apesar de cada qual ser responsável por projetos específicos, estes às vezes se cruzam e todas as integrantes se auxiliam quando necessário.

A etapa seguinte seria a de captar participantes para realizarem seus próprios filmes junto com a pesquisadora, equipe *Frankfurt Jetzt!* e com Julian Vogel e Stephan Bernardes. Cativar a participação engajada revelou-se um constante desafio, assim como desenvolver a relação ao longo do processo, algo identificado como relevante para o fazer museal no HMF.

A adesão ao projeto, por exemplo, poderia estar muito relacionada a questões prévias de cada integrante. Apesar do interesse em participar ser bastante diverso, após uma década à frente de projetos do tipo, Angela Jannelli passou sua ideia geral do que considera ser o corpo de participantes de projetos do Museu Histórico de Frankfurt e que poderiam compor o grupo de participantes do *Stadtlabor Film*:

> Teoricamente todos que vivem em Frankfurt, ou que lidam com Frankfurt. Praticamente. Cada projeto é diferente. Há o tipo de pessoas que trabalham com o *Stadtlabor* regularmente, os aficionados do *Stadtlabor*, mas em cada projeto, grupos e pessoas diferentes são

[305] A Documentação em vídeo do projeto em língua alemã pode ser acessada em: https://vimeo.com/234285575. Ela foi acompanhada de um livreto contendo informações, também em alemão, disponível em: https://historisches-museum-frankfurt.de/sites/default/files/uploads/booklet_stadt_filmen_hmf_0.pdf. Acesso em: 30/08/2022. As falas originais presentes no vídeo que serão citadas no decorrer da tese não foram transcritas e podem ser acessadas no vídeo.

> relevantes. Desta forma, ou tentamos convidá-los a colaborar ou recebem o convite por outras pessoas, ou solicitam fazer sua própria colaboração. Portanto, eu diria que isso difere de projeto para projeto.[306]

Katharina Böttger complementou respondendo que a instituição se envolve com diversos tipos de sujeitos: "Temos participantes muito diferentes. Temos artistas, temos instituições, habitantes. Como tomo mundo é diferente, a relação ou o projeto, a contribuição para a exposição é diferente para todas as pessoas, também o conteúdo […]"[307] e a relação a ser estabelecida com cada tipo de participante também acaba se fazendo diversa.

Na fase de preparação, enquanto se definiam os aspectos essenciais do processo, começou-se a realizar o contato inicial com potenciais participantes. Como já identificado em Delarge *et al*. (2018), a mobilização para participação costuma ser um obstáculo. O museu já contava com uma forte e estabelecida rede de participantes, de *Stadtlaborant/innen*. Assim, foi realizada uma chamada aberta para participantes veiculada junto ao programa impresso do museu (Anexo 2), além de serem enviados convites para as listas de contatos do museu.

O projeto seria apresentado durante eventos ligados a outras ações do museu e convites diretos feitos a indivíduos interessados, inclusive junto à rede pessoal da equipe curatorial. Também houve a abordagem de outras instituições, revelando algum interesse. Esses contatos ficaram a cargo das colegas, especialmente da mentora Angela Jannelli, pois ocorriam em alemão (língua com a qual a pesquisadora não estava habituada), além de já se conhecerem de ações passadas do *Stadtlabor*. De um total de 29 pessoas que havia demonstrado interesse inicial, o corpo total de quatorze participantes que acabou se formando, foi de uma maioria (dez pessoas) que já havia participado de algum projeto ligado ao museu, inclusive *Stadtlaborant/innen*. Similar ao projeto anterior, *Strangers in the House*, em que poucas visitas foram realizadas, nesse projeto apenas um pouco mais da metade que havia demonstrado interesse efetivou sua presença. Por outro lado, no primeiro *workshop* do projeto 'Subjetividade Brasileira', todas as doze pessoas originárias do Brasil que confirmaram presença compareceram ao primeiro encontro. O projeto com pessoas brasileiras apresentou um melhor

---

[306] "Theoretically, everyone living in Frankfurt, or dealing with Frankfurt. Practically. From project to project that's different. There are the kind of people that work with the SL on a regular basis, SL aficionados, but in each project, different groups and people are relevant. So either we try to ask them to collaborate or they are invited by others or they ask themselves to collaborate. So, I would say that differs from project to project."

[307] "We have so different participants. We have artists, we have institutions, inhabitants. Because everybody is different, the relation or the project, the contribution for the exhibition is different with all the people, the content […]."

índice de participação, se comparado aos esforços de captação. As razões para isso foram abordadas na descrição do projeto no subcapítulo 3.1.4 no capítulo III.

E para compreender o que levou alguns dos indivíduos a aderirem a esse projeto específico, recorre-se às suas próprias perspectivas. Após três anos da finalização do projeto em 2017, com a possibilidade de retornar a Frankfurt em fevereiro de 2020, depois de contactar a totalidade de participantes, apenas três aceitaram conceder uma entrevista sobre sua atuação no projeto e quais impactos perceberam em suas vidas. Além disso, outras informações sobre demais participantes foram complementadas por memórias e anotações da pesquisadora, além de consultadas em entrevistas concedidas ao fim do processo que estão presentes no filme.[308]

Com as entrevistas, buscou-se compreender um pouco mais as motivações e o que levou indivíduos a conhecer melhor a proposta, se engajar e dedicar horas de seu tempo livre para tais processos. Um dos participantes foi Jannis Plastargias, de 44 anos de idade, nascido em Kehl am Rhein, cidade no sul da Alemanha, na fronteira com a França, sendo filho de gregos que migraram na condição *Gastarbeiter*, ou seja, que vieram a convite de trabalho. Tendo estudado para se tornar professor de língua alemã, religião e biologia, acabou não lecionando, mas se envolvendo com questões sociais, especialmente ligadas a pessoas de origem estrangeira, passando a exercer uma função ligada ao serviço social em escolas. No momento da entrevista, ele relatou trabalhar com jovens, com destaque para a área criativa por meio de filmes, fotografia, exposições, livros, e esportes, como luta livre. Mora em Frankfurt há aproximadamente quinze anos, tendo se deslocado à região em razão de seu trabalho e, à época, do namorado que morava na cidade vizinha de Wiesbaden.

Plastargias teve seu primeiro contato com Museu Histórico de Frankfurt ao visitar uma exposição montada ainda no prédio antigo sobre o ano de 1968 e a Revolução Estudantil. Ele passou a se envolver mais quando soube do projeto *Stadtlabor* realizado no bairro Gallus no ano de 2015, mas acabou não integrando por falta de tempo. À época trabalhava em um outro projeto em uma instituição parceira do HMF, a *Polytechnische Gesellschaft* (Sociedade

[308] Como já mencionado na introdução, todo o grupo de participantes foi informado do âmbito acadêmico dos projetos. O museu recolheu consentimentos e autorização de imagem junto a todos os indivíduos. A identidade das pessoas será resguardada e somente aqueles que participaram da entrevista em 2020 e forneceram o consentimento escrito para identificação pessoal serão mencionados por nome. Suas autorizações encontram-se no apêndice 2. Uma das pessoas entrevistadas forneceu o consentimento de participação, mas não de identificação. Seu termo de consentimento é apresentado com uma tarja sobre sua assinatura para preservar seu nome e serão utilizadas somente suas iniciais. Demais participantes cujos depoimentos também foram retirados da documentação terão também sua identificação por meio de suas iniciais.

Politécnica) e relatou que teve o auxílio de Angela Jannelli sobre o tópico do Movimento Gay nos anos 1970, já que um dos autores da *Bibliothek der Generationen,* Martin Dannecker, possuía materiais relevantes para sua pesquisa. Com a ajuda da curadora pôde acessá-los e, depois, realizar uma palestra no museu, autorizado inclusive pelo diretor Jan Gerchow.

Desde então, passou a receber o boletim informativo do museu e, ao deparar-se com o programa do *Stadtlabor Film*, interessou-se pela ideia do projeto. Identificou também que conhecia o cineasta que participaria do projeto, pois a foto constante no programa que recebera veiculava o outro cineasta consultado, presente na base do museu por ser um colaborador regular para trabalhos audiovisuais. Para a surpresa de Plastargias, no dia do primeiro *workshop* encontrou com Julian Vogel, mas ele decidiu permanecer na primeira oficina. Além de ter a intenção clara de encontrar e surpreender o cineasta conhecido, ele revelou outras motivações ligadas ao cinema:

> Sim, eu estava interessado, por causa das filmagens. Eu estava interessado em filmar. […] Eu gosto de filmes. Quando eu era criança, sempre quis fazer filmes, mais do que escrever livros, o que eu tenho feito nos últimos anos. Eu sempre estive mais na televisão assistindo filmes e séries televisivas, pois sempre me fascinou muito contar histórias desta maneira, com imagens.[309]

A sua colocação demonstra como o interesse no aprendizado de uma forma de expressão, nesse caso do cinema, pode ser um motor de participação no museu. Também transmite como seus interesses pessoais e profissionais, percebidos no seu contexto individual, moldam e influenciam sua motivação. Sendo filho de imigrantes, trabalhando com projetos sociais relacionados a gênero e com indivíduos de origem estrangeira, se sentiu mais confortável em fazer parte de um grupo em que houvesse uma imigrante. Plastargias mencionou: "Comecei em um outro grupo e depois mudei para o da Betina porque a achei muito simpática e eu pensei, assim… ela era do Brasil e isso poderia ser interessante"[310]. Isso evidencia suas perspectivas individuais que poderiam fazer da sua participação mais efetiva para aprender algo que lhe interessava, no caso 'filmar', e trabalhar sobre e com o tema da

[309] "I was interested, because of filming. I was interested in film. […] I like movies. When I was a kid, I always wanted to make films, more than writing books, which I did in the last years. I was always more at the tv watching movies and tv series because I was very fascinated of telling stories in this way, with pictures."

[310] "I began in another group in the first time and then I changed to Betina's because I find her very nice and I was, like…she was from Brazil, and that could be interesting."

imigração junto com uma imigrante, algo que contemplaria ao mesmo tempo sua vida pessoal e profissional.

Já tendo contato anterior com a equipe e especialmente Jannelli, e conhecendo o projeto pelo programa impresso, Plastargias confirmou por *e-mail* e compareceu ao primeiro *workshop*, e decidiu continuar a participação após se sentir confortável e motivado no primeiro encontro. Alguns dos demais indivíduos abordados por Jannelli, informados pelo boletim do *Stadtlabor* ou pelo programa impresso, ainda necessitariam de um pouco mais de convencimento.

Uma das maneiras usadas para expor o projeto e tentar cativar participantes foi durante o evento de fechamento do *Sommertour* 2016 e apresentação de sua documentação em formato de publicação no dia 20 de janeiro de 2017. Naquela noite festiva, as organizadoras também apresentaram os projetos futuros que a equipe *Frankfurt Jetzt*! desenvolvia, o *Stadtlabor Digital* e o *Sammlungscheck* ('Checagem de coleções', em tradução livre), além do *Stadtlabor Film*. Foi nesse momento que se buscou ratificar a participação de alguns indivíduos conhecidos do museu e presentes no evento e que, contactados por Angela Jannelli, estariam de antemão interessados pelo projeto. Além disso, seria feita uma nova tentativa de sensibilizar outras pessoas. Em um ambiente de celebração, tanto com o HMF quanto com a equipe *Frankfurt Jetzt*!, imaginou-se haver condições favoráveis para apresentar o projeto às pessoas já sensibilizadas com o trabalho participativo realizado pelo museu, bem como potenciais novos e novas *Stadtlaborant/innen*.

A pesquisadora elaborou uma 'exposição *pop-up*' com um painel explicativo para apresentar as intenções do projeto: realizar um filme com os habitantes sob supervisão e auxílio de um profissional, Julian Vogel, em um processo participativo. Este se viabilizaria por meio de quatro *workshops* e duas consultorias sobre temas propostos ligados aos diversos aspectos da cidade. O material foi elaborado para mostrar os pontos principais do projeto e coletar possíveis ideias para filmes, instigando a participação. Foi disponibilizada uma lista às pessoas que quisessem se inscrever. Folhetos sobre o projeto ficaram disponíveis com o contato para o registro por *e-mail* ao primeiro evento que aconteceria cinco dias depois.

Imagem 39 – Noite celebrativa de apresentação do projeto no HMF. À esquerda, a pesquisadora busca participantes, à direita o painel confeccionado para o evento (em inglês).

Fonte: Arquivo pessoal. Foto de autoria própria e à esquerda, desconhecida, 2017

Nessa noite ocorreu o contato com mais uma pessoa que se tornaria participante. I.K. era conhecida pela equipe e pode ser designada no que Jannelli colocou como *Stadtlabor* aficionado/a, uma vez que, mesmo não participando em todas as edições, demonstrava-se sempre fascinada com as possibilidades que o museu oferece. Em sua entrevista, a senhora de 73 anos revelou sua longa trajetória profissional que começou com uma formação em venda de livros, seguida de intenso trabalho na área. Viajando por todo o país e pelo fato de sua família ter se mudado diversas vezes, relatou considerar não ter criado raízes.

Em um certo momento I.K. veio para Frankfurt a trabalho, onde se estabeleceu. A cidade se tornou sua base, onde praticamente só dormia em razão de seus prolongados períodos de viagem de "Colônia à Viena", como colocou. De trem, avião ou carro, chegou a fazer 90000 km em um ano. Atingiu o posto de chefe, coordenando cerca de 20 pessoas. Porém, colocou se tratar de um trabalho muito cansativo. Acabou por sair do ramo e fundou sua própria companhia de desenvolvimento de *softwares*, que não obteve muito sucesso. Em seguida começou a trabalhar no arquivo da cidade de Frankfurt, onde ficou por doze anos, desenvolvendo um interesse específico pela cidade:

> Lá, aprendi a história da cidade. A história desta cidade é muito fascinante. E este foi o início dos olhares sobre este museu. E então eu me aposentei. Terminei meu tempo de trabalho e depois, talvez pareça curioso, tornei-me uma *frei Frau*, uma mulher livre, como se fosse um título honorífico após meu tempo de trabalho. E agora eu tenho tempo suficiente, mais tempo,

> para fazer o que eu gostaria.[311]

Agora com tempo disponível, relatou que já havia se engajado em uma primeira participação no HMF após ter lido no jornal impresso, mídia em que o HMF se faz bastante presente, segundo ela. Tratou-se de uma pequena intervenção em um *Stadtlabor* passado. Em sua entrevista não mencionou, mas antes do *Stadtlabor Film* contribuiu na chamada para projetos participativos ligada ao *Sommertour* 2016. Enquanto aposentada, I.K. agora tinha tempo para se dedicar a seus interesses e, ao ser perguntada das motivações que a levaram ao projeto, revelou ter ficado curiosa ao ler a possibilidade de fazer um filme:

> Fiquei curiosa quando li a notícia. O que eu poderia fazer? E meu pensamento foi: 'Não devo ir. Eu não consigo fazer um filme. Como será possível fazer? Eu não sei nada sobre isso'. E na primeira reunião, eu ouvi o que se queria fazer. *Sagt man in Deutsch: Blut geleckt. Das hat mir fasziniert* ('Como se diz em alemão, provei do sangue. Fiquei fascinada', em tradução livre). Fascinada. Experimentei a primeira oficina e ficou claro. Lá encontrei três pessoas que iriam trabalhar comigo, iríamos trabalhar juntas.[312]

Motivada pela curiosidade e com tempo livre, I.K. também se convenceu do projeto no primeiro *workshop*. Encontraria ali um lugar de aprendizado e pessoas com quem poderia trabalhar, tanto colegas de grupo quanto a equipe do museu e de cineastas. E ela fora uma das pessoas sensibilizada para o projeto antes, na noite celebrativa do *Sommertour* 2016. A lembrança que a pesquisadora tem da interação, contudo, é a de ceticismo e desconfiança. Talvez seja uma impressão relacionada com diferenças culturais, mas a memória dessa noite de apresentações foi a de que todas as pessoas a quem se apresentava o projeto pareciam descrentes ou receosas. E o apelo de 'venha fazer um filme conosco', junto à tentativa de demonstrar que seria fornecida toda a estrutura necessária a tal propósito, pareceu não ser o suficiente.

Por outro lado, alguns contatos pessoais haviam sido feitos e alguns deles se dirigiram ao painel no referido evento, confirmando sua intenção em participar. Outras pessoas demonstraram pouco interesse no novo projeto, sem que a sua participação fosse efetivada.

---

311 "There I learned the city's story. The history of this town it's very fascinating. And this was the beginning of looking after this museum. And then I have been in the *Rente* [Retired]. I leave my job time and then maybe funny, I've been a *frei Frau*, a free woman, like an honorable title after my work time. And now I have time enough, more time to do what I would like."

312 "I've been curious when I read this. What I would do, and my thinking was: "I'm wrong there. I cannot do a film. How to do? I don't know anything about this." And in the first meeting, I heard what they wanted to do. And then *Sagt man in Deutsch: Blut geleckt. Das hat mir fasziniert* (How you say in German, tasted the blood. Fascinated me). Fascinated. And I tried the first workshop, and it was clear. I found three people who would work with me, work together."

Uma interação específica dessa noite fora frutífera: uma integrante de um grupo de artistas demonstrou curiosidade, abertura e até mesmo entusiasmo. Apesar de nenhuma das suas integrantes poderem comparecer ao primeiro *workshop*, já que souberam tardiamente, informaram sua disposição e acabaram por se engajar e formar um dos grupos que realizaria seu próprio filme.

Vale ressaltar que a apresentação foi feita em inglês, em uma cidade e evento onde a maioria das pessoas tinha o alemão como língua mãe. A desconfiança percebida pela investigadora passava a sensação de não se sentir confortável, o que acabou conectado com o fato de ser estrangeira. E as diferenças culturais seriam, em outros momentos, motivo de conflitos internos e externos na pesquisadora. Além disso, por mais que se considere que o cinema pode ser uma arte relativamente acessível, com sistemas de distribuição difusos e alto alcance, a possibilidade apresentada de se ter a estrutura necessária para a cocriação de filmes não foi suficiente para motivar muitos outros indivíduos. Por fim, apenas aqueles que já possuíam algum tipo de contato com membros da equipe mostraram-se abertos. De fato, ao averiguar a lista de participantes que aderiu ao processo, nota-se que a sensibilização de pessoas desconhecidas continua sendo um obstáculo.

A história mais curiosa de adesão ao projeto é da participante Jutta Dahm. Em sua entrevista realizada em 2020 começou dizendo que se encontra na segunda parte de sua vida. Em razão de sua idade e por ter viajado o mundo no posto de comissária de bordo da companhia aérea alemã Lufthansa, decidiu voltar a um desejo de infância: estudar psicologia. Após um bacharelado não muito desafiador e voltado a análises numéricas na Universidade Goethe de Frankfurt, decidiu estudar a fundo a psique humana. Havia recém terminado um mestrado em psicanálise em Berlim, e teve que coletar dados por meio de entrevistas para seu trabalho final de investigação. Foi por essa razão, segundo ela, que gentilmente acordou em conceder seu tempo e suas respostas, em retribuição simbólica às pessoas que contribuíram em sua própria pesquisa.

Originária da cidade de Mülheim an der Ruhr – parte da região diversa referida por ela como o '*melting pot*' ('caldeirão cultural', em tradução livre) nos arredores de Düsseldorf, Essen e Duisburg –, depois de morar em Berlim, acabou por se estabelecer em Frankfurt, onde fica a base da companhia aérea em que trabalha. Sobre seu envolvimento com o museu, relatou a nova chance que quis dar à cidade que escolhera para viver, mas com a qual mantinha uma relação complicada.

"Na verdade, foi uma coincidência. Eu sabia que [o HMF] existia e de vez em quando eu dava uma olhada por aqui, pois tenho sempre curiosidade. Mas eu odeio e amo Frankfurt, então tenho uma relação dúbia com este lugar". Revelou algumas razões de seu descontentamento com a cidade, como a de se sentir pouco adaptada ao ritmo e alguns costumes, após ter vivido em um lugar completamente diferente como Berlim, e de lidar com horários bastante desregulados, devido à sua profissão. Decidindo dar uma nova chance à cidade, refletiu: "Eu preciso de uma abordagem. Preciso participar um pouco mais. Seu projeto foi o convite certo."[313]

Com uma relação ambígua com a cidade e curiosa em relação ao Museu Histórico de Frankfurt, Dahm acabou acompanhando uma amiga em um evento na instituição. Depois de chegar de um voo, preferiu não ficar sozinha em casa e tentou agitar sua vida social. Ao chegar no HMF, instalou-se na sala onde o primeiro *workshop* do *Stadtlabor Film* se desenrolava. Decidiu ficar e presenciá-lo até o começo do evento para o qual realmente havia vindo. Com receio de se sentir culpada em sair antes do fim, mas também por curiosidade, permaneceu no pontapé inicial do projeto. E engajou-se até o fim. Desse modo, seu impulso principal para participar foi uma tentativa de se relacionar de outro jeito com a cidade.

Percebe-se que as motivações são diversas e variam de acordo com o tipo de participante e de projeto, sobressaindo o fator ligado a contatos prévios. Sete indivíduos, incluindo a participante I.K. e o grupo de artistas mencionado, haviam se envolvido com projetos *Stadtlabor* passados. Três outros, incluindo Jannis Plastargias, haviam tido algum contato com o museu. Por outro lado, eram quatro as novas pessoas que integravam o projeto, sendo duas convidadas por colegas no museu, Betina Maliska, recrutada mais uma vez em razão de laços pessoais com a pesquisadora e Jutta Dahm, pela fortuita coincidência relatada.

Esse foi o grupo de quatorze pessoas que acabou se engajando por completo no *Stadtlabor Film*. No primeiro *workshop* e logo após sua realização, haveria ainda um período de ajustes em que participantes se uniriam ou sairiam do projeto, mas logo começou a se perceber que, além da dificuldade de captação, o estabelecimento da relação também seria complexo. Porém, com a ajuda da equipe, bem como aspectos teóricos, como aqueles

[313] "Oh, that was a coincidence, actually. I mean I know it was here and once in a while I would look up here because I'm always curious but I hate and I love Frankfurt so I have a relationship to this place here. […] I need an approach. I need to have a bit into it. Your project was the right invitation."

encontrados em elementos de participação e empoderamento, dariam uma base para conduzir o processo.

As dinâmicas relacionais dos projetos possuem uma carga de envolvimento emocional. Com sua experiência na área, com destaque nos dois últimos anos, Angela Jannelli elucidou: "se trata de um trabalho emocional, e sou constantemente afetada como pessoa e não somente como curadora". Ela inclusive sugeriu que seriam úteis treinamentos especializados em formações específicas para o trabalho com participação:

> Talvez fosse bom ter algum tipo de treinamento psicológico, pois percebi claramente que se trata de trabalho emocional o que fazemos, e não puramente curadoria científica como antes. Assim, acho que um tipo de '*neues Berufsbild*' ('nova construção vocacional') como diríamos em alemão, é realmente um novo perfil que se tem enquanto profissional de curadoria, e é necessário haver novos recursos e talvez algo como técnicas psicológicas, não como um acompanhamento, mas como ferramentas que de fato que ajudem a lidar com as relações emocionais que se estabelecem, e o cuidado que se passa a ter com as pessoas. [314]

O comentário de Jannelli remete à questão do trabalho museal como trabalho social, tema de reflexão da museologia e também presente nos processos elaborados na tese. Nesse momento da entrevista, a pesquisadora respondeu à curadora, mencionando uma conhecida que trabalhava como assistente social e como esta relatou haver treinamento específico na formação que frequentara, como lidar com questões sociais difíceis e não se deixar afetar. Ao refletir sobre o tema, foi interessante perceber na fala de Jannelli como ela também acabou por mudar certas percepções. Como mencionado no capítulo III, recorda-se que em um determinado momento no início do período de trabalho no HMF, ao abordar o tema da função social do museu e ao discutir o papel de profissionais de museu, Jannelli enfatizou que não seriam '*social workers*', assistentes sociais. Com o passar do tempo, em que realizou determinadas exposições nas quais lidaria com aspectos de sua própria biografia, denotou a importância de perceber que há trabalho social e que acaba sendo emocional, e que reconhecer tal aspecto poderia auxiliá-la a lidar melhor com participantes e em seu próprio papel frente aos projetos, como apontou:

> Acho que é bom olhar como assistentes sociais o fazem, talvez. Eu sempre disse que nós não somos assistentes sociais, mas curadoras. E é verdade, então não temos que mudar a vida das pessoas, temos que produzir exposições, mas a maneira como fazemos nos afeta e a outras

[314] "It's emotional work and I'm always affected as a person and not only as a curator. […] Maybe it'd also be nice to have some psychological training, because I very much realized that it's emotional work that we do, and it's not purely scientific curating as it was before, so I think it's really a kind of *neues Berufsbild*, as you say in German, it's really a new profile that you have as a curator and you need new tools and maybe also something like also psychological, not maybe background but tools, that really help you to cope with those emotional relationships you establish and also you care for with people."

> pessoas também, então seria bom ter algumas ferramentas que assistentes sociais têm. Isso é algo que eu gostaria de ter em um treinamento também.[315]

Trabalhar com um grupo diverso exigiria uma grande carga emocional e se coloca como um desafio. No depoimento de Jannelli, tem-se a ideia de que o papel do museu não é, de fato, agir diretamente sobre problemas sociais. Pautando-se na Sociomuseologia (Primo & Moutinho, 2020; 2021), compreende-se que se trata de um museu com 'complexos conceitos estruturantes', com funções muito especializadas e, por vezes, cargas de trabalho extenuantes, falta de treinamento e falta de recursos humanos, financeiros. É possível que pelas mesmas razões, as 'necessidades não atendidas' das realidades das pessoas passem longe das ações concretas que a instituição se sente responsável. Adiciona-se a isso o fato de que, com frequência, há também outras estruturas, normalmente públicas, mas também da sociedade civil, que se responsabilizam por cobrir tais demandas. Entretanto, o museu pode se posicionar em outras áreas que, ainda que indiretamente, atuem sobre estas, por exemplo, ao agir de maneira não-neutra e promover uma 'alfabetização crítica', entre outras ações, sobretudo por meio de formatos, métodos e plataformas especializadas, participativas e democráticas.

Além da implicação emocional, outra dificuldade relatada e sentida pela pesquisadora seria a de lidar com o grande nível de incerteza sobre todo o processo. Antes mesmo de começar, há a incerteza sobre quem virá participar. Depois, por mais que o processo seja planejado com cuidado, as pessoas quando chegam têm ideias próprias e não se sabe o destino que tomarão, se as expectativas delas próprias e da instituição serão cumpridas. E para Jannelli, apesar de estar acostumada com a incerteza, isso constitui para ela o maior desafio tanto para o museu e talvez seja para participantes:

> Então para ambos o maior desafio consiste em não saber se haverá uma exposição no final, que tipo de exposição será. Para o museu também, que tipo de contribuições teremos? Teremos, de fato, alguma contribuição? O fracasso é sempre uma possibilidade real se você fizer um trabalho participativo no museu. E eu não sei, sobre os participantes. Talvez seja o mesmo: isto vai se tornar algo de fato? Quanto eu poderei me abrir ao museu? Até que ponto posso confiar no museu? Talvez seja também uma questão de confiança. Acho que é isso mesmo. Pois no início do processo, ninguém sabe o que será. No início só há participantes e ideias e não objetos ou instalações, e você terá que criar isso junto. Então é incerto, sabe? Será que as pessoas farão o trabalho a tempo? Elas vão cumprir o que disseram? A forma que trabalhamos é realmente suficiente? É um trabalho em construção. Durante muito tempo você planeja um projeto e não sabe como ele será. Portanto, é uma espécie de 'voo às cegas'. Ou

[315] "I think that is good is to look how social workers do it, so maybe. I always said we're not social workers but curators. And it's true, so we don't have to change people's lives we have to produce exhibitions, but the way we do it affects us and others, so it would be good maybe to have some tools that social workers have. This is something I would like to have a training too."

> um trem em alta velocidade e não é possível pará-lo. Você tem que confiar que ele chegará a uma estação e que isso será satisfatório.[316]

Fazendo ainda a analogia do trem, Jannelli continuou por descrever o trabalho museal como incerto e não somente a participação. E o ingrediente principal para poder lidar com o desafio, bem como o trabalho relacional e emocional que demandam, é a confiança mútua:

> Faz 20 anos que trabalho no setor museal e, mesmo quando não trabalhando de maneira participativa, é sempre preciso lidar com a incerteza. Há esse momento, sabe, em que o trem já está nos trilhos e não há como parar. Há somente que queimar o carvão. E é ainda mais difícil quando se tem que lidar com tantos co-curadores/as e cuidar deles/as. É ainda mais difícil lidar com a incerteza. Mas eu me acostumei um pouco. E não seria um bom projeto se não houvesse tais incertezas. É parte do processo. E é realmente sobre confiança mútua. Por isso que museu se trata de trabalho de relações, trabalho emocional.[317]

A incerteza sobre o processo faz com que ele seja flexível e aberto. Falando de sua experiência com exposições e do método *Stadtlabor*, Katharina Böttger descreveu como percebe a abordagem do museu em relação a isso:

> Mas é preciso ser flexível, pois o processo é aberto. Não se sabe como será a exposição, sobre o que será e quem participará dela, que contribuições você encontrará. Você não tem ideia no início. Assim, também está realmente em aberto para as pessoas que fazem o trabalho gráfico, a arquitetura, a curadoria, o museu e participantes. Ninguém sabe como será a exposição no final e se teremos contribuições suficientes para ter uma exposição com 600 metros quadrados. […] Para participantes, não têm ideia do trabalho que é construir uma exposição ou fazer uma contribuição. E que às vezes não têm nenhuma ideia do primeiro *workshop*, as primeiras ideias que saem no final. Acho que é um desafio realmente grande que nem todo mundo imagina.[318]

---

[316] "So for both the biggest challenge is not to know if there will be an exhibition in the end. What kind of exhibition it will be. For the museum also, what kind of contributions we will have. Will we have any contribution at all? Failure is always a real possibility if you do participative museum work. And I don't know for the participants. So maybe also, will it turn out as something? Maybe also how much can I open up? How much can I trust the museum? Maybe it's also a question of trust. But I think that's it. So what, because at the beginning of the process, nobody know what it will be. At the beginning there are only participants and ideas and not objects or installations, and you have to create that together. So you don't know, you know. People do it in time? Will they do what they said? Is the form that we worked out really good? So it's a work in progress. For a very long time you are planning a project and you don't know how it will be. So it's kind of a "blind flight". Or a train running at a high speed and it's not possible to stop it and you have to trust it will come to a station and it will be good."

[317] "It's like 20 years that I work in the museum field and if you don't work in a participative manner, even then you have to cope with uncertainty. There's this one moment, you know, where the train is on the tracks and you can't stop it anymore. You just can fire coal. And even worse when you do participative museum work, because there are all those co-curators and you also have to care for them so it's even more difficult to cope with this uncertainty. But I think I got used to it a bit. And it wouldn't be a good project if there weren't these uncertainties. It's really part of the process. I think it's really about mutual trust. And that's why it comes back to museum as relation work, as emotional work."

[318] "But sure, you have to be flexible cause the process is open. No idea what is the exhibition, what it will be about and who will participate in this, which contributions you will find. You have no idea in the beginning. So

Estabelecer confiança mútua é, portanto, essencial. Especialmente para lidar com a incerteza. Para estabelecê-la, o museu precisa se manter aberto e os contatos devem ser estreitos e constantes com participantes. Não se percebeu indicações específicas ou instruções de como se deve manter tal relação, mas Böttger relatou como a comunicação por telefone, *e-mail* e pessoalmente durante o processo é intensa e essencial para o seu bom andamento. Trata-se de uma das partes mais difíceis. É necessário verificar de forma constante se as pessoas estão no processo, se estão satisfeitas com o andamento e no final, com a sua contribuição:

> Este é um dos trabalhos mais difíceis. Toda a comunicação com todas as pessoas, os diferentes grupos e as diferentes pessoas. E para garantir que todas estejam satisfeitas com a contribuição. E com a exposição, isso também é um desafio. […] Você realmente tem que ir até as pessoas. Você também tem que telefonar para elas. Ou escrever um *e-mail*: 'Você ainda está no processo?'; 'É realmente importante', 'eu gostei muito da sua pergunta' ou 'é realmente interessante o que encontramos juntos'.[319]

Trata-se de um envolvimento que requer uma comunicação intensa e direta, mas que também necessita ser constantemente reflexiva para que seja compreensiva, dialógica, inclusiva, democrática. Esse trabalho relacional, emocional, estruturado, porém incerto, está ligado ao engajamento ativo e ético de profissionais de museus. Com uma mentalidade do 'ser mais' e não-neutra, que rejeita e combate a perversão das opressões e que pretende integrar o mundo, com e para as outras pessoas (Freire, 1996), envolvendo a noção de 'responsabilidade pelo outro' (Bauman, 1998), o museu preza pelas outras pessoas, valorizando o contato e confrontando toda forma de deformação possível em que surjam condições sociais que se percebem também discriminatórias ou violentas. Assim, cria-se um ambiente e uma atitude pautados pela abertura, acolhimento, aprendizado e colaboração, procurando aproximar as pessoas.

---

it's also really open, it's really open for the people doing the graphic, the people doing the architecture, the curators, the museum and also the participants. Nobody knows what the exhibition should look like in the end, if we had enough contributions to have an exhibition with 600 square meters. […] For the participants is that they have no idea how much work it is to build an exhibition or to make a contribution. And that they sometimes have no idea from the first workshop, the first ideas what comes out in the end. I think it's a s really big challenge that not everybody can imagine."

[319] "This is one of the hardest jobs. All of the communication with all the people, the different groups and different people. And to make sure that everybody is happy with the contribution. And with the exhibition, that is also a challenge. […] You really have to go to the people. You also have to call them. Or write them an email. 'Are you still in the process?'; 'It's really important', 'I really like the question you have about it' or 'it's really interesting what we found together'."

### 4.2.3. *Design* de produção: A montagem dos andaimes e a construção da participação

Após iniciado o processo com inspirações, motivações, desafios e pessoas a bordo, o trem do processo participativo que iniciaria seu curso, estaria prestes a fazer sua primeira parada do projeto. Com as bases estabelecidas do objeto de estudo, erguidas escoras e paredes, agora era hora de montar os 'andaimes' de uma plataforma de filme participativo no museu. O processo continua a ser descrito com a ajuda de participantes, bem como são feitas reflexões da importância do trabalho museal, de uma equipe unida e disposta a mediar, incentivar e apoiar.

Para o primeiro *workshop*, normalmente chamado pela equipe de *Kick-off*, o 'pontapé inicial' do projeto, eram esperadas 29 pessoas, mas como visto, somente metade iria participar e ainda menos viria ao primeiro encontro. Estavam lá muitos indivíduos que já haviam trabalhado com o museu e novos rostos, sendo que algumas pessoas não continuariam e outras pessoas aderiram ao projeto a partir da etapa seguinte. Houve também aquelas que não puderam ir ao primeiro evento, mas que repassaram suas ideias, apresentadas e consideradas pela equipe do museu durante a seleção dos filmes a serem realizados.

O pontapé inicial aconteceu no dia 25 de janeiro de 2017, uma quarta-feira das 18h até as 21h[320] no Museu Histórico de Frankfurt, em uma das salas disponíveis para eventos itinerantes[321]. O encontro ocorreu no mesmo espaço do evento final do projeto *Strangers in the House*, do primeiro *workshop* com o grupo brasileiro, e do evento celebrativo de finalização do *Sommertour* 2016 acima mencionado, onde a proposta de filme participativo fora apresentada na busca de novos indivíduos e grupos interessados em participar.

No espaço foram dispostas seis mesas, cada uma com capacidade para meia dúzia de participantes, separadas de acordo com os temas que teriam cada filme. As obras deveriam se adequar a um dos tópicos determinados pela seleção de dados estatísticos da cidade: pessoas, economia, ecologia, mobilidade, moradia e construções. Dessa forma, os postos dispunham também de uma pergunta para inspirar ideias sobre os seis assuntos. Foi ainda disponibilizado

---

[320] O museu fica aberto até esse horário nas quartas-feiras, possibilitando a presença de indivíduos fora do horário comercial de trabalho.

[321] Atualmente a sala que cobria todo o segundo andar desta parte do prédio histórico reformado do museu – logo acima do seu auditório, o *Sonnemann Saal* – não funciona mais para eventos itinerantes pois agora constitui o primeiro de dois andares do *Junges Museum Frankfurt*. Os *workshops* realizados no âmbito de projetos participativos agora são conduzidos no próprio espaço *Frankfurt Jetzt!*, que além de abrigar normalmente exposições temporárias, possui mesas, painéis e outras estruturas móveis que podem ser arranjadas no local conforme a necessidade de cada projeto.

o material de moderação sobre as mesas, como canetas de diversos tipos e cores, papel branco, blocos de notas adesivas, folhas coloridas avulsas com formatos variados (os cartões de moderação). A 'maleta de moderação' foi deixada aberta e disponível à frente da sala, junto ao projetor usado para as apresentações. Como de costume, foram oferecidos bebidas e petiscos.

A ideia era acolher as pessoas para que se sentissem confortáveis e com segurança para iniciarem o processo junto ao museu. Um lugar de encontros e de aprendizado, aberto, mas com uma plataforma desenhada para que participantes soubessem claramente quais os passos a serem dados, entendendo o método e justificativas. Nesse primeiro encontro, cada indivíduo era recebido e se acomodava em uma das mesas, de acordo com suas preferências iniciais de tema e de acordo com afinidades com outras pessoas. Logo no início, era preciso escolher uma mesa, mas seria possível circular livremente e escolher outro tópico em etapas posteriores.

Após a recepção de participantes, o evento iniciou com uma rodada de introduções, com aspectos sobre si e expectativas do projeto. Em seguida, foi apresentada a equipe do museu envolvida, o cineasta e o assistente, assim como o método *Stadtlabor* e o futuro espaço *Frankfurt Jetzt!*. As intenções e as expectativas do museu para o processo foram verbalizadas: criar projeções para o prédio, na época em construção, e experimentar um novo método participativo.

Imagem 40 - Visão geral do primeiro *workshop*. Em pé, Susanne Gesser faz uma introdução.

Fonte: Arquivo pessoal. Foto de autoria de Stephan Bernardes, 2017.

A seguir, de acordo com programa do evento, foram descritas as etapas do processo (quatro *workshops*, incluindo o atual, e duas consultorias), limitações para a realização dos filmes (formato de círculo, duração de um minuto, sem som e realizado em um único dia de

filmagem), orçamento para cada grupo (200 Euros, usados para cobrir os possíveis custos durante o dia de filmagem, como objetos cênicos, deslocamentos, alimentação etc.) e a obrigatoriedade da conexão dos filmes com um dos temas propostos (pessoas, economia, ecologia, mobilidade, moradia e construções). A equipe, até então à frente, ficou entre as mesas e distribuiu materiais impressos como o código de ética, sempre utilizado no processo *Stadtlabor* (Anexo 3) e instruções escritas[322] de Julian Vogel.

O cineasta começou com uma introdução ao cinema, focando-se em filme documentário. Na apresentação acompanhada de uma projeção de *slides*, Vogel fez uma introdução ao tema de maneira simples para auxiliar participantes a desenvolverem suas ideias e enfatizou a importância do movimento para o cinema. Em linhas gerais, colocou que algo pode ser filmado se constituir mudanças de estado, sejam histórias ou situações que se desenrolam ou deslocamentos físicos que se apresentam, sendo que há protagonistas que desempenham ações. Outro ponto dito por ele foi a diferenciação entre documentário e reportagens. Abordou a questão da cidade, trazendo exemplos de como o cinema pode representá-la em diversos aspectos, como a vida cotidiana, a pobreza, etc. Por fim, colocou que os limites do documentário sempre foram desafiados, expandindo para estilizações e inclusive encenações. Também há filmes em que material de arquivo é utilizado e complementado com participação de protagonistas.

Em um segundo material impresso, Vogel propôs às pessoas uma tarefa de casa. O documento se iniciava com uma indagação: 'E agora? Como chegar ao filme?' Com o intuito de auxiliar na preparação do material para o próximo encontro, que seria uma sessão de *kuratorische Beratung* ('consultoria de curadoria') adaptada ao cinema, colocou algumas questões e atividades, incitando participantes a refletir sobre aspectos da criação e produção. Suscitou que pensassem no tema, na história, o que lhe interessaria no tópico, e que notassem quais sentimentos emergiam, o que gostariam de descobrir ou testemunhar, qual era a opinião sobre o assunto e se existiria alguma relação com personagens. Ele incentivou que as pessoas procurassem locações e protagonistas, a visita e a troca de contatos, refletindo como isso poderia ser organizado para os dias de filmagem. Ao final, colocou que o maior instrumento nesse momento do processo seria o interesse de cada participante, incentivando a curiosidade.

[322] Optou-se por descrever as instruções de Vogel em vez de disponibilizar o material como anexo pois se encontra em língua alemã. O mesmo será feito com as instruções sobre o uso da câmera na seção 4.2.5.

Na condição de especialista em cinema, Vogel teve toda a liberdade para desenvolver métodos que considerasse pertinentes para conduzir os grupos. Com sua introdução à sétima arte, começou logo no primeiro *workshop* a cativar, motivar e ensinar, tanto participantes quanto a própria equipe do museu, algo constante no processo. Jannis Plastargias mencionou como foi impactado logo nesse primeiro contato com o cineasta, mesmo que, a princípio, aprender sobre a história do cinema não parecesse tão interessante: "Sabe, eu gostei da 'teoria do cinema', de filmes, por exemplo. Começou há 100 anos. Ele abordou desde o início. Por que ele está falando sobre isso? Mas depois ficou interessante."[323]

Vogel desenvolveria muitas das ideias que se encaixariam no método *Stadtlabor Film* ao longo do processo. Antes mesmo de sua contratação, durante a primeira conversa, e em outros contatos anteriores ao primeiro *workshop*, ele havia fornecido informações importantes, sempre mostrando a sua intenção de entregar um trabalho esteticamente impecável, com o uso de equipamentos e demais recursos adequados. Na primeira oficina, propôs um dever de casa, algo que não seria incluído no processo sem a sua contribuição, pois a pesquisadora prezava por uma maior liberdade e flexibilidade no processo. Outras pessoas da equipe interna e externa, sobretudo Vogel, equilibraram a balança, sendo mais rigorosos ao processo junto a participantes, contribuindo para seu engajamento. Quando perguntado sobre os 'deveres de casa' que foram passados, Plastargias avaliou:

> Não houve problema. Sim, porque você também pode pensar no que viu na oficina e depois pensar em como posso progredir, e isso é melhor do que não fazer nada nesse meio tempo. Porque não era um dever participar do *workshop*. Eu o fiz porque queria fazê-lo, por isso também é bom ter dever de casa.[324]

Na condução geral do processo, Vogel foi descrito nas entrevistas como exigente, mas ao mesmo tempo calmo, sem transformar problemas em crises. Plastargias mencionou que ouvia sempre as palavras: "Sim, vamos conseguir. Sem problemas, nós conseguiremos"[325]. Jutta Dahm também comentou sobre a atuação do cineasta:

> Julian explicou tudo e nos deu liberdade. Ele nos apoiou, e nós lhe perguntávamos: 'Você é

[323] "You know, I liked this 'theories of movie', films, for example. It was like, it began 100 years ago, so it was like in the beginning. Why is he doing this? But then it was interesting."

[324] "That was ok. Yeah, because you can also think about what happened in the workshop and then I think about how I can progress, and that's better than doing nothing in the meantime. Cause it wasn't a duty to take part in this workshop. I did it because I wanted to do it, so it's also ok to have homework."

[325] "Yeah, we will manage it. No problem we will manage it."

> o *expert*, é o seu domínio e sabe muito mais do que nós, então, o que você acha?' Ou 'Podemos fazer isso?' E ele assumiu a condução e nos aconselhou. Foi uma experiência cooperativa e muito agradável.[326]

Por vezes também fora considerado rígido, porém inspirador, como colocou I.K.:

> Mas Julian foi muito importante. É a profissão dele. Acho que ele é um documentarista muito bom. Eu vi algo nele. […] Nosso mentor, Vogel, o cinegrafista, ele era muito, muito, muito exigente e nos ensinou a trabalhar. Era uma equipe. […] Tivemos sete ou oito oficinas. Acho que você estava lá. E todas as vezes, passo a passo, tivemos que trabalhar duro para encontrar os lugares, para encontrar o que estava apenas em nossa fantasia. Para encontrá-lo na realidade.[327]

Ainda que Vogel tenha oscilado entre a posição de 'mentor' e de 'cinegrafista', ele instruiu e forneceu o serviço técnico especializado, além de uma certa 'validação artística', por ser aquela sua profissão e sua arte. Sua presença fora tão marcante e elogiada que a própria participante entrevistada se referiu à pesquisadora – que desempenhava a função de coordenadora geral do projeto – como 'estando lá' durante as oficinas, revelando que o papel de bastidores e organização acaba, por vezes, sendo invisível como o de inúmeras pessoas que trabalham em museus. Contudo, a equipe do museu foi citada e valorizada. Foi possível perceber o reconhecimento do papel de figuras de liderança como Jannelli, que mantém contato estreito e constante com *Stadtlaborant/innen* e cuja presença acaba também por ter destaque. No depoimento de Dahm, foi possível perceber o valor dado à equipe do museu e o apoio prestado:

> E encontramos Julian com sua câmera e suas grandes ideias, ele era um cara excelente para fazer isso e apoiar. Todo mundo nos apoiou, e eu adorei. […] Isto foi realmente positivo. Qual era o nome de... [Angela Jannelli]. Ela era muito simpática e aberta. Eu tinha a sensação de que podia falar com ela sobre tudo. E não fingir.[328]

---

[326] "Julian explained everything and he gave us freedom. He supported us, and we asked him. "I mean, you are the experienced, it's your realm and you know much more than we do. So, what you do think? Or can we do that? And he took over and advised us. It was a cooperative, very pleasant experience."

[327] "But Julian was very, very important. It is his profession. I think he is a very good documentary maker. I have seen something about him […] our mentor, Vogel, the cameraman, he was very, very tough and he taught us to do this. […] We had seven or eight workshops. I think you have been there, and every time one step, and another step. We had to work hard, to find the places to make the… Yeah, to find this that was only in our fantasy. To find it in the reality."

[328] "And we found Julian with his camera and his great ideas he was a great guy to do it, and support. Everybody supported us, and I loved it. […] This was really positive. What was the name of… we filmed he daughter… [Angela Jannelli] Yes. She was really nice and open. I mean I had the feeling I could talk to her about everything. And not pretend."

I.K., quando perguntada sobre o papel do museu e da dupla de cineastas, revelou a importância de aspectos do trabalho em equipe:

> Era uma equipe. [...] E toda a equipe foi muito prestativa. Só para constar […] E eu acho que o que é importante, você pode trabalhar ou não com certas pessoas. E a equipe funcionou bem. Do ponto de vista humano. Simpatia. Acho que conhecia o pessoal do museu, conhecia de antes. Havia três pessoas, *Frau* (Senhora) Jannelli que eu conheço muito bem. Ela era uma chefe, eu acho.[329]

Em seu papel nos bastidores, o museu e a equipe estavam organizando e direcionando o processo para viabilizar todos os passos. Em relação à criação dos filmes, foi Vogel, com o auxílio de Bernardes, com seus conhecimentos específicos de cinema que conduziram essa parte. A presença dos cineastas diferencia o processo de um projeto de exposições participativas tradicionais, que contam mais com a expertise da equipe do museu. Para a realização do *Stadtlabor Film*, a condução de Vogel e Bernardes foi essencial para assegurar a qualidade estética desejada para bem representar as pessoas, ensiná-las e inspirá-las a aprender uma nova linguagem.

A articulação formada em torno do aprendizado da linguagem cinematográfica sugere paralelos com o os Métodos de Educação e Participação Democrática de Freire. Uma das semelhanças estaria na comunicação dialógica e aberta do projeto executada por cada uma das pessoas da equipe ao coordenar os círculos de cultura. Ainda que as pessoas exercessem funções diferentes, valorizavam a experiência pessoal, vivências e subjetividade de cada participante sem controlar os termos do processo, apenas estabelecendo limites, mostrando os horizontes onde se quer chegar de maneira coletiva.

Voltando a esse primeiro encontro, na segunda parte, depois do intervalo, notou-se que algumas desistências ocorreram, talvez em razão das restrições de duração, forma circular e som do projeto, aspecto verbalizado pelo menos por um dos participantes. As pessoas que permaneceram, integradas em algum grupo, começaram a discutir e desenvolver suas ideias, com liberdade para circular entre as diversas mesas para encontrarem seu espaço no projeto. Assim, puderam refletir e discutir sobre os temas com o auxílio da equipe do museu e da dupla

[329] "It was a team. […] The whole team was helpful, just to say. […]. And I think what is important, you can work with one or you could not work as well and the team was ok. On the human side. Sympathy. I think that I knew the museum people, I knew from former, I've lost her name. There were three people, *Frau* (Mrs.) Jannelli I know very good. She was a chief, I think."

de especialistas em cinema que rodeavam os diversos grupos. Jannis Plastargias comentou como acabou se integrando no projeto e se sentindo confortável no seu grupo de trabalho:

> Eu estava cético porque não sabia como trabalhar no grupo, havia certas pessoas específicas neste *workshop,* e eu não sabia se isto se encaixaria comigo. Então eu mudei também de grupo. […] Eu estava em outro grupo com pessoas mais velhas e elas eram um pouco complicadas. […] Então, mudei o tópico e mudei o grupo. E acabou sendo 'moradia'. E achei interessante a forma como Betina falou sobre a Alemanha e sobre a vizinhança, e assim por diante. Assim, parecia um bom tópico, um bom grupo e eu podia participar. Era também um grupo pequeno. [330]

Durante o primeiro *workshop*, Plastargias acabou mudando para o outro grupo, que trabalharia o tópico '*housing*', ou 'moradia', junto a Betina Maliska. Em momento posterior, o grupo contaria com uma terceira participante que não pôde comparecer ao primeiro encontro. I.K. também encontrou seu lugar e relatou sua percepção da primeira oficina:

> Primeiro foi encontrar uma história. O tema principal era as pessoas em Frankfurt. Frankfurt, a cidade e as pessoas. Isto é amplo. Demasiado amplo. E ainda tínhamos dez temas e dez filmes diferentes deveriam ser feitos, e no início pensamos no som de Frankfurt.[331]

Jutta Dahm, por sua vez, relatou como viu em sua companheira de grupo um potencial de complementar suas características, o que incitou seu próprio desenvolvimento no projeto: "Era muito criativa e experiente. Eu realmente confiei nela, a encorajei e disse: 'Eu faço parte do projeto, mas comparada a você, não sou a líder aqui'. Porque eu realmente tenho que ganhar experiência."[332]

Percebe-se que os grupos começavam a se estabelecer pouco a pouco por afinidade, coincidências, interesses similares ou por inspirações mútuas. Além disso, nota-se como as estratégias de fornecer '*scaffolding*' ou 'andaimes' se mostraram relevantes para a participação, presente em diversos elementos: nas limitações impostas e nos pontos de contatos pessoais proporcionados, na qualidade dos recursos oferecidos – com destaque para profissionais do

---

[330] "I was skeptical because I didn't know with working in a group, and there were special type of people in this workshop and I didn't know if it would fit with me so I changed also the group. […] I was in another group with old people and they were a little bit complicated. […] So, I changed the topic and I changed the group. And it was 'housing' and I found interesting how Betina said about Germany and neighborhood and so on. It was like, a good topic, a good group so I can do it. It was also a small group."

[331] "First was it to find a story. The main theme was people in Frankfurt. Frankfurt, the city and the people. This is large. Too large. And we had yet 10 themes, and 10 different films should be made, and at first, we thought about the sound of Frankfurt."

[332] "She was very creative and experienced. I really trusted her and encouraged her and I said tell me, I'm part of it but compared to you I'm not the leader here. Because I really have to gather experience. And I though yeah…"

cinema para transformar ideias em filmes – no incentivo para o engajamento de cada grupo e indivíduo em seu tópico de interesse, nas etapas definidas, com flexibilidade de escolhas e no estímulo à curiosidade.

Ao fim do encontro, as ideias escritas em papéis coloridos e afixadas em um painel foram apresentadas. Angela Jannelli iniciou a exposição, tendo ficado incumbida de propor o material enviado pelas pessoas que não puderam comparecer ao primeiro *workshop*. Mencionou tópicos como pequenos negócios bastante característicos de Frankfurt, conhecidos como *Wasserhäuschen*[333] (‘casas de água’, em tradução livre) ou *Trinkhalle* (‘sala de bebidas’, em tradução livre); pinturas murais em uma pequena construção situada dentro do *Günthersburgpark*, um dos parques da cidade; especificamente para o tema ‘mobilidade’, foi proposto acompanhar um carrinho de bebê em seu percurso, por exemplo, pelo *Zeil* – importante rua ligada ao comércio da cidade – demonstrando em um minuto a rota que seria percebida por uma criança; outra ideia veio de uma participante artista e consistia em filmar os desenhos sendo feitos em tempo real por ela própria; e uma última pretendia explorar as contradições sociais da cidade, mas sem uma proposta concreta de filme.

Imagem 41 - Moderação de atividade e apresentação realizadas por Angela Jannelli com o auxílio de painéis onde estão afixadas as ideias iniciais de filmes no primeiro *workshop*.

Fonte: Arquivo pessoal. Foto de autoria própria ou de Stephan Bernardes, 2017.

[333] O nome *Wasserhäuschen* advém do fato de que em outras épocas, tais estabelecimentos eram destinados a distribuir água, sendo que atualmente constituem o local em que diversas pequenas transações comerciais ocorrem, como a venda de bebidas em geral, revistas e jornais e doces, mas também interações sociais.

Em seguida, iniciou-se a apresentação dos grupos presentes. Uma dupla escolheu o tema 'mobilidade' e o ponto central da sua ideia seria o Rio Meno e os tipos de mobilidade possíveis em torno dele. Uma outra participante apresentou suas ideias ligadas ao tema da 'ecologia', sendo que uma delas pretendia mostrar o caminho de produção dos ingredientes do *Grüne Soße* ('molho verde', em tradução livre), prato típico da cidade de Frankfurt. A seguir, foram apresentadas propostas para o tema 'economia' e 'construções'. A primeira visou seguir o caminho das maçãs, desde os distribuidores no mercado até o consumidor. A segunda teria por objetivo documentar as portas da cidade: portas giratórias, frontais, industriais, de alta tecnologias, portões etc. Pretenderia mostrar suas características, como podem ser monstruosas, convidativas, misteriosas, bem como quem passa por elas.

Um outro grupo trabalhou o tema 'moradia' ao explorar a ideia de janelas, imaginando como vivem as pessoas por detrás de suas janelas, um dos poucos aspectos visíveis de suas vidas domésticas. O grupo também pensou nas diferentes condições de moradia e das diferenças de habitar nas proximidades de parques ou de outros prédios. Composto inicialmente da brasileira Betina Maliska e do alemão descendente de gregos Jannis Plastargias, o grupo composto por integrantes de diferentes origens imaginou abordar as diferenças entre morar em diferentes países.

Um último grupo descreveu sua ideia ligada ao tema 'pessoas' para tratar da variedade de grupos, famílias e habitantes da cidade e como se poderia demonstrar tal diversidade, sendo que a ideia seria a de mostrar como e o que consumem: lojas orgânicas, lojas de 'um euro', supermercados, butiques de luxo, *Wasserhäuschen*, farmácias etc.; outra proposta tinha até um nome: '*Der Klang der Stadt*' ('O som da cidade', em tradução livre) e abordaria a relação das pessoas com música, como a ouvem e a produzem. Por ser um filme sem som, pensou-se em trabalhar com a noção de 'ouvir' música por meio de imagens. A integrante I.K elucidou as inspirações do grupo:

> A filarmônica de Berlim fez uma peça para orquestra: 'Som da cidade'. Eles imitaram a cidade com orquestra, e esta foi a primeira coisa em nossa cabeça, mas muito rapidamente percebemos claramente que não funcionaria. Era impossível: um minuto, preto e branco, e sem som. *Stummfilm* ('Filme Mudo'). E então nasceu a outra ideia: encontramos ruídos na

> cidade, eles têm sons opostos e equivalentes a instrumentos.[334]

Ao final das apresentações, Jannelli continuou a moderar o encontro e colocou que todas as propostas seriam condensadas em um documento final disponibilizado ao grupo até o final daquela semana, inclusive a participantes que não estavam no primeiro encontro. Havia mais ideias para cada tema que o número pré-determinado de seis filmes poderia comportar. Desse modo, seria necessária uma votação para cada tema. Um dos critérios de escolha seria a viabilidade de filmagem em um só dia. Por fim, e para a efetiva continuidade do desenvolvimento dos filmes, foi solicitado aos grupos e participantes que fizessem a tarefa de casa solicitada por Vogel.

De maneira geral, notou-se que os grupos buscaram temas de interesse próprio, fosse ele pessoal ou profissional. Todas as ideias lidavam com a cidade, mas sem se aprofundar muito no 'acervo de problemas' (Chagas, 2000) da realidade que a cidade possuiria, apesar de alguns almejarem trabalhar a desigualdade no trabalho, a falta de moradia e a questão ecológica em contexto urbano. Porém, eram somente as primeiras ideias e, mesmo sem um claro aspecto político ou social, todos os projetos poderiam trabalhar temas contemporâneos, mesmo que somente durante o processo e sob forma de discussão.

### 4.2.4. Tratamento de roteiro: espectadores/as se tornam autores/as

Entre os dias que separaram o primeiro *workshop* e os encontros de consultoria, foi necessário empenho para abrigar todos os grupos interessados em realizar seus filmes nos três dias em que Julian Vogel, residente de Berlim, estaria em Frankfurt. Além disso, depois de mantido o contato com grupos e participantes, percebeu-se que, apesar dos votos enviados, não seria possível realizar a escolha dos filmes para cada tema naquele momento. Assim, decidiu-se trabalhar algumas ideias iniciais na consultoria antes de descartá-las. Os grupos continuaram praticamente com a formação feita no primeiro encontro e o museu distribuiu horários de consultoria àqueles que poderiam continuar no projeto, mesmo excedendo o limite inicial de seis filmes. Ao todo, oito grupos ou indivíduos obtiveram agendamentos para a etapa.

---

[334] "Berlin philharmonic made an orchestra piece: "Sound of the city". They imitated the city with orchestra, and this was the first thing in our head but very quick was clear that doesn't work. We could it not do it. One minute, black and white, and no tone. *Stumm film* (silent movie). And then it was born the other idea, we find noises in the city, they have on the opposite noise and equivalent with an instrument."

A tarefa de conciliar as agendas mostrou-se complicada e, devido a um ruído de comunicação, uma das integrantes não foi informada em tempo hábil sobre o horário de consultoria de seu grupo. Ela não pôde comparecer e optou por deixar o grupo e o projeto. Outra participante que havia apresentado ideias compareceu à consultoria, mas por razões próprias também decidiu não continuar, apesar do incentivo de Vogel. Outra participante que estivera no primeiro encontro e interessara-se pelo tema 'ecologia' não respondeu mais aos *e-mails* e não compareceu à consultoria.

Ressalta-se a importância do papel de Vogel nessa primeira etapa com sua motivação para transmitir conhecimentos de cinema, inspirar e fornecer pistas concretas de maneira simples e didática de como construir a ideia do filme pretendido. Ao longo de todo processo, nos *workshops* e consultorias seguintes, ele trabalharia prestando esclarecimentos e engajando-se com participantes e com a equipe do museu, ajudando na moderação dos encontros, fornecendo soluções para o desenho e condução dos *workshops*, feitos em sincronia com o método *Stadtlabor* e com as intenções do HMF. Ele realizou um verdadeiro trabalho de codireção cinematográfica junto ao grupo de participantes e de cooperação com o museu na realização do projeto.

A importância da presença de Stephan Bernardes também merece destaque. Falando português e alemão, substituiu a pesquisadora na condução das oficinas, sendo responsável pelas apresentações a partir de então. Ele realizou a comunicação nos dias de filmagem – não tendo participado do processo de consultoria – mas transmitindo de forma clara, adicionando seus conhecimentos de cinema e demonstrando abertura em todo o processo. Também realizaria o papel de produtor junto com a pesquisadora e participantes, organizando todo o necessário para a realização dos filmes. Em seu depoimento, é possível notar como foi sua atuação no processo, facilitado por suas características pessoais:

> Um dos meus fortes é diplomacia e comunicar com as pessoas de forma que elas entendam. Então acho que comunicar com os participantes do *Stadtlabor* foi tranquilo, na maior parte das vezes. E eu conseguia me adaptar ao tipo de comunicação que a pessoa precisava, digamos assim. Alguns participantes precisavam um pouco mais de firmeza, tipo *Frau* K. Ela às vezes reclamava que não tinha *Bretzel* [pão consumido comumente no país] suficiente. Ou que não tinha canetinha suficiente. Não lembro qual era a atividade, mas que estava faltando algum material e eu falei pra ela: 'meu, faz aí... tipo, para de reclamar...' Ela olhou meio feio, mas ela fez o trabalho dela.

Apesar de parecer um pouco rígido na sua colocação, o brasileiro explicou que aprendeu a responder com mais firmeza em certas situações, pois em experiências passadas após sua chegada à Alemanha, se sentira um pouco oprimido por ser estrangeiro e ter

dificuldades com a língua. Aprendeu a ser mais enfático para não se abater com possíveis grosserias e impor respeito que nem sempre é evidente em relações de trabalho, onde relatou ter sofrido *bullying*.

Sem a presença de Bernardes, a fase seguinte de consultorias seria conduzida mais por Vogel. O trabalho direto e individual de discussão, apresentação e troca de informações foi essencial para consolidar as ideias desenvolvidas inicialmente. Com base na experiência anterior com projetos *Stadtlabor*, a orientação de colegas mais experientes da equipe do museu foi que os encontros de consultoria deveriam ser conduzidos de modo a discutir as propostas enviadas de antemão para trabalhá-las, questioná-las, bem como avaliar sua exequibilidade.

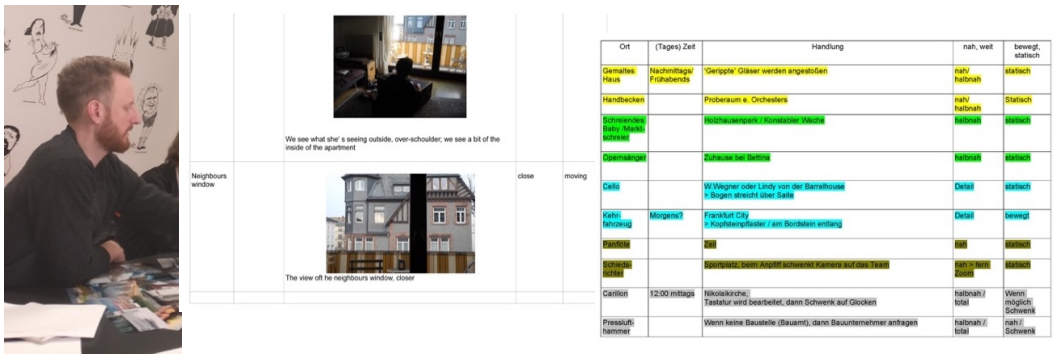
Guiando-se pelos aspectos levantados no 'dever de casa' entregue no primeiro encontro, as equipes deveriam preencher um documento (Apêndice 7) fornecido por Vogel e denominado *treatment* ('tratamento', em tradução livre) ou *shotlist* ('lista de tomadas', em tradução livre) que se tratava de uma lista de cenas que funcionaria como um tipo de roteiro simplificado. As sequências deveriam ser escritas na ordem desejada para o filme, assim como suas locações, hora do dia (noite/dia), e o tipo de enquadramento e movimento de câmera (próxima ou afastada/estática ou em movimento). No documento, seria possível ter uma ideia do encadeamento da narrativa e uma ideia para auxiliar a produção.

As consultorias de Vogel se tratavam de encontros individuais para cada grupo com a presença e apoio da pesquisadora e, por vezes, de outras integrantes do time *Frankfurt Jetzt!*. Os encontros eram em salas fornecidas pela instituição e foram oferecidas bebidas (café e chá) e petiscos (frutas e biscoitos). As conversas se deram praticamente todas em alemão, com exceção do grupo que tratou das 'janelas' que possuía uma integrante que não falava a língua, optando-se pelo inglês, ainda que o alemão aparecesse algumas vezes. Esse também seria o momento de encontrar participantes que não puderam comparecer na primeira oficina.

Alguns aspectos dos dias de consultoria serão abordados de forma mais rápida, pois trataram do desenvolvimento das ideias. Essas foram questionadas sobre sua viabilidade, especialmente em termos estéticos e se poderiam constituir um filme mudo de um minuto em formato de círculo e se poderia ser filmado em um dia. Foram feitos *brainstorms* com Vogel, participantes, pesquisadora e diferentes integrantes da equipe. O cineasta auxiliava na adaptação de proposições não-viáveis, sempre trazendo-as e mantendo-as em uma perspectiva concreta. A todo momento, incentivava e estimulava a criatividade em termos de ritmo e utilização da linguagem. Fazia refletir sobre aspectos documentais, narrativas, protagonistas e

meios de expressão possíveis, como ângulos, luzes e sombras, e recursos disponíveis como câmeras, refletores e outros equipamentos. Começou a instigar participantes para que realizassem funções técnicas como o trabalho de câmera, pois alguns indivíduos possuíam noções prévias de cinema, mas sempre elucidando que prestaria auxílio quando necessário.

Imagem 42 - À esquerda, Julian Vogel trabalha ideia de um dos grupos junto ao material que trouxe no primeiro encontro de consultoria individual. No centro e à direita, exemplos de tratamento realizado no encontro.




Fonte: À esquerda, arquivo pessoal. Foto de autoria própria, 2017. Ao centro e à direita, formulário fornecido por Julian Vogel e preenchido por participantes dos grupos ligados ao tema moradia e pessoas, 2017.

O processo de aprendizagem refletiu-se na percepção de participantes. Em um grupo que queria trabalhar com as imagens estáticas que haviam produzido enquanto artistas gráficas, as integrantes demonstraram como lhes interessava saber mais sobre essa técnica artística diferente da que normalmente usavam. Uma delas, N.W., disse sobre a validade do processo em entrevista para a documentação do projeto: “foi muito interessante ver como se faz um filme. Claro, a gente assiste a bons filmes, mas foi interessante ver como realmente o processo decorre, como é pensado. Notamos como é necessário seguir os passos para se ter um bom resultado.”

A pesquisadora percebeu dificuldades em razão de seu insuficiente nível de língua alemã. Felizmente, Vogel durante todo o processo, e Bernardes, durante os *workshops* e na troca de *e-mails*, puderam trabalhar sem problemas com todos os grupos. Bernardes comentou como fora fácil a interação com uma dupla em particular que descreveu como sendo “super fofos e super fáceis de conduzir”, diferente da relação um pouco mais difícil que relatou ter com outros indivíduos.

Trabalhando o tema ‘moradia’, especificamente janelas, o grupo de Jannis Plastargias e Betina Maliska recebeu uma nova participante. Ela havia proposto a possibilidade de realizar um tipo de ‘desenho ao vivo’, sua especialidade enquanto artista visual. Sem haver tema ou

ideia específicos, foi convidada a se juntar ao grupo sob a sugestão de Angela Jannelli, que já conhecia seu trabalho e viu a oportunidade de integrar sua contribuição. O interesse do grupo seria explorar as perspectivas de moradia por meio de janelas, tanto como são vistas como também se veem os moradores através delas.

As ideias iniciais do grupo trataram de conectar pessoas que se olham entre janelas vizinhas e como uma delas imagina a vida da outra, desenhando-a. Seria o primeiro filme menos documental, em que uma narrativa fictícia seria criada e interpretada por protagonistas. Assim, durante a discussão, Vogel e participantes levantaram diversas possibilidades e o cineasta deu sugestões ligadas à linguagem e técnicas cinematográficas que pudessem auxiliar o grupo a estruturar as cenas necessárias para narrar em tão pouco tempo e sem som, o que foi reconhecido como um desafio por Plastargias:

> Para mim foi muito bom, pois foi uma tarefa realmente complicada, um minuto. Contar uma estória em apenas um minuto, de modo que as pessoas possam entender o que se passa. Assim, na vida real, talvez você conte em três minutos, para que todos possam entender, e talvez usar palavras. Mas sem palavras, apenas com as imagens, foi muito complicado, mas funcionou, eu acho.[335]

Durante o processo, a pesquisadora também se viu bastante envolvida no projeto do grupo, pois as pessoas cogitaram abordar relacionamentos entre pessoas do mesmo sexo, algo com o qual se identificava. A ideia levada a cabo seria concretizada por Plastargias, que se disponibilizou para protagonizar um beijo homossexual, que faria parte da exposição de longa duração no museu. Apesar de atuar somente como coordenadora, devido à representatividade proposta, a pesquisadora acabou contribuindo com ideias e se envolvendo afetivamente com aquela imaginação cinemuseológica que se encontrava em criação.

Além de sua perspectiva sobre o desenvolvimento da ideia, Plastargias comentou o ambiente dos encontros e da diferença da interação nos *workshops* – mais caótico com todos os grupos e mais calmo na consultoria. Descreveu que a interação entre integrantes:

> No museu era sempre um pouco caótico porque havia muita gente. Também personalidades fortes, eu acho, pessoas com um perfil particular, que querem se apresentar e que querem estar no centro. O que era diferente em nosso grupo, por exemplo, porque se tratava de outras pessoas. [nome de uma das integrantes], por exemplo é calma, tem uma personalidade calma, ela também faz arte, [...] e Betina, enquanto cantora. E ela também era muito boa. [...] Todos

[335] "I find it very good, cause it was really complicated task to, one minute. To tell a story in only one minute. So the people can understand what is going on. So in real life maybe you would tell in in three minutes, so everybody can understand. And use maybe words, but those without words it was only the pictures, it was very complicated but it worked, I think."

> nós éramos assim, e foi muito agradável e relaxante. [...] Eram discussões, não batalhas. Então sempre concordávamos em algum momento. Às vezes é difícil trabalhar em equipe, porque as pessoas querem coisas diferentes, mas não foi assim. Era uma discussão muito calma. Era assim: 'oh, você está certo, está tudo bem, nós fazemos assim'.[336]

As consultorias, pelo seu formato mais pessoal e individualizado, contribuíram para o desenvolvimento mais afinado das ideias. O último grupo a se reunir com Vogel e a pesquisadora foi o segundo dedicado ao tema 'pessoas', que visava trabalhar com os 'sons da cidade'. O encontro centrou-se na profusão de ideias viáveis para as cenas, como descrito por I.K.:

> Tínhamos instrumentos, instrumentos de orquestra e, por outro lado, um ruído parecido na realidade. Encontrar alguém que martelasse um carrilhão aqui na igreja, e encontrar outra pessoa que martelasse com martelos de verdade [...] E... assim, uma criança pequena, tínhamos a harpa e, em contraposição a criança com um pequeno pau na cerca: 'ra-ta-ta-ta-ta-ta'. Assim. Foi muito curioso se esconder nestas histórias. E o tanto que Frankfurt está escondida nelas [...] Mas acho que muitas pessoas veem as imagens muito curtas, dez segundos e pensam: 'O que é isso? *Frauenfußball*? Futebol de mulheres? Sim, é em Frankfurt, Frankfurt é o lugar. E a igreja aqui, a mulher tocando este carrilhão, ela é uma japonesa. É interessante, não?[337]

A profusão de ideias descrita pela participante ilustra a interação com o grupo na primeira consultoria durante o *brainstorm* para chegar na lista de tomadas que pudesse se transformar em filme. E a intensidade do encontro que, com o acordo de participantes e equipe, acabou ultrapassando em muito tempo as duas horas inicialmente propostas, denota o engajamento e a responsabilidade assumida. Jannis Plastargias comentou sua postura perante o projeto e o sua equipe: "Éramos um grupo pequeno e, se eu não me integrasse, por exemplo, à consultoria, isso seria ruim para o resto do grupo. Por isso me comprometi a vir, a conversar."[338]

---

[336] "In the museum it was always a little bit chaotic because there were so many people. Also, strong people, I think, special people, who want to perform and who want to stay in the middle. Which was different in our group, for example, cause they were other people. [one of the participants] is calm, she has a calm personality, she is also making art, [...] and Betina, singing, they were all, and she was also very good. […] We were all like this and it was very nice and relaxing. […]. It was a discussion; it was not like a battle. So we always agreed in a moment. Sometimes it's hard in a team, because people want different things, but it wasn't like this. It was a discussion; it was very calm. It was like: 'oh, you're right, it's ok, we do it like this'."

[337] "We had instruments, orchestra instruments, and on the other side a noise like that in the reality. To find one who was hammering a carillon here in the church, and to find one hammering with hammers […] And… Like this, the little child. We had one with the harp, and on the opposite was the child with a little stick at the fence: "ra-ta-ta-ta-ta-ta". Like this. It was very, very funny to hide in this stories. So much Frankfurt is hidden […] But I think many people see the pictures very short, ten seconds and so, I think: "What is it? Was it yes? *Frauenfußball*? Football of women? Yes, It's in Frankfurt, Frankfurt the place. And the church here, the women playing this carillon, she is a Japanese. It's interesting, no?"

[338] "We were a small group and if I wouldn't join, for example, the consulting, it would be bad for the others. So I was committed to come, to talk about it."

De maneira geral, o conjunto de participantes se engajou de forma ativa para trazer suas próprias perspectivas e subjetividades. Seja ao demonstrar seu conhecimento sobre as raízes históricas da cidade, seja tendo por base vivências próprias, em que se percebe a diversidade de classe, idade e gênero. Sobre como pode haver um microcosmo social capaz de abrigar tamanha multiplicidade ao mesmo tempo que muito encravado na cultura e tradição da cidade, como os pequenos quiosques de bebida, as *Wasserhäuschen*. Viu-se a conexão das portas da cidade com aspectos sociais, econômicos e históricos revelando as feições artísticas, intelectuais e bastante subjetivas da dupla de participantes que abordou o tema. Demonstrou-se o interesse de incentivar a interação de habitantes com a arte nos parques da cidade, ou a de apresentar a origem ecológica de ingredientes de um prato tradicional local. Tentou-se abordar a solidão das pessoas e como interagem com outras, trazendo um aspecto de representatividade – orientação sexual – para ser discutido e exibido no museu. Também se notou como habitantes encaram o papel do Rio Meno que atravessa a cidade, e cuja importância talvez não seja tão evidente para a mobilidade. Os trabalhos exploraram aspectos diversos de Frankfurt e usaram da criatividade, contando histórias, mostrando imagens, mesmo sem som e em tão pouco tempo.

Nesse sentido, percebe-se a riqueza de perspectivas que cada participante pode trazer ao projeto, bem como suas preocupações em lidar com possíveis problemas que a cidade apresente. Mesmo que de uma maneira menos direta, a Sociomuseologia se revela nestes pequenos detalhes. Ao procurar uma 'alfabetização crítica' (Primo & Moutinho, 2021), incentivando a cocriação de conteúdos que abordem o 'acervo de problemas' (Chagas, 2000), contribui-se para tornar visíveis certos temas da cidade ou simplesmente abordá-los, despertando por vezes atitudes que, sem tal oportunidade, talvez permanecessem adormecidas.

O intuito de que participantes trouxessem suas próprias perspectivas, experiências, subjetividades e criatividade também é visível em relatos do processo presentes na sua documentação em vídeo. Integrantes do grupo mobilidade, G.J. colocou como foi possível "estruturar as ideias" e W.H. mencionou o trabalho para "concentrar as experiências cotidianas" em um minuto. Ou ainda S.F. que comentou sua ideia de demonstrar o preparo do molho verde de Frankfurt e de como "ingredientes reunidos constituem uma refeição com cada contribuição". Acabou criando uma feliz analogia entre comida e trabalho participativo, em que a cooperação e a entrega de cada ingrediente acaba por compor o resultado.

Também na mesma entrevista para o documentário do projeto, I.K. trouxe sua perspectiva sobre o aprendizado e relatou igualmente que "aprendeu a fazer o filme a partir da

primeira ideia, passando pela história, *storyboard*, roteiro, dramaticidade. Eu acho que aprendi a fazer, eu mesma". Jannis Plastargias, respondendo à mesma pergunta, disse como o processo serviu para adquirir novas noções e não somente sobre cinema:

> Foi um pouco de gerenciamento de projeto. Primeiro se tem a ideia e se discute. Focar em tal ideia e depois planejar como organizar, principalmente fazendo um *storyboard* e como pensar sobre o que se pode trazer para o filme, as cenas.[339]

As consultorias individuais foram fundamentais para desenvolver e estruturar cada filme. E a partir do segundo encontro, se estabeleceria o grupo de participantes que se engajaria, de fato, no projeto. Ao longo do processo, foi possível compreender não somente quais temas cada filme traria, mas também certas características em termos de participação, papéis desempenhados por cada indivíduo e a função do museu. Foi adotada a atitude de receptividade e flexibilidade, bem como a intensa comunicação e abertura emocional, pautadas em tolerância e acolhimento, sem se esquecer do rigor na condução ao horizonte almejado. Logo no início, com o primeiro dever de casa, com o constante comparecimento aos encontros e disposição para conversar, percebe-se que as pessoas que aceitaram o desafio de participar. Por variadas motivações e personalidades, elas engajaram-se de maneira séria e comprometida.

De acordo com o que colocou Angela Jannelli, a abordagem e as intenções de cada indivíduo para participar podem variar, mas existem pistas de como geralmente se dão as contribuições nos projetos participativos do HMF:

> Acho que os indivíduos têm muito frequentemente uma abordagem biográfica de suas contribuições e os grupos talvez estejam lidando mais frequentemente com assuntos que contemplam a cidade. Mas também, eu diria que é realmente subjetivo e depende da exposição que estão trabalhando ou da contribuição que estão fazendo.[340]

Katharina Böttger complementou ao mencionar o que considera que acaba se tornando o enquadramento dos tipos de contribuição do *Stadtlabor*:

> Você tem grupos ou tem ativistas que se interessam ou fazem outros projetos e o utilizam como uma plataforma para se tornarem visíveis. Você tem ambos. Você realmente tem este tipo de pessoa que vem ao projeto por *Zufall* (por coincidência), pois acham realmente interessante e agradável e gostariam de ter esta experiência. E você realmente tem grupos

[339] "It was a little bit like project management. First to have an idea, to talk about. To focus on this idea and then to plan how to organize it, especially do a storyboard and to think about how you can bring it to a movie, the scenes."

[340] "I think individuals very often have a biographical approach to their contributions and groups are maybe dealing more often with subjects considering the city. But it also, I would say it's really subjective and depends on the exhibition they are working or the contribution they are doing."

> que pensam: 'oh estão fazendo a exposição sobre este tema! Bom, eu tenho este projeto e ele se encaixa muito bem'.[341]

Notou-se que a maioria quis participar pelo interesse em fazer um filme junto ao museu, mesmo que com suas próprias inclinações pessoais e profissionais. Como exemplos, foi percebido no grupo que trabalhou 'o som da cidade' no tema 'pessoas' o seu interesse em abordar Frankfurt de maneiras diferentes ou realmente encarar o desafio de fazer um filme sem som sobre ruídos e músicas; houve um grupo que trabalhou a sua própria diversidade cultural e propôs uma visão fictícia sobre as relações de pessoas pelas janelas no tema 'moradia'; houve um grupo que buscou lançar um olhar sobre as portas de Frankfurt no tema 'construções', mas revelou suas relações implícitas e com outros aspectos da cidade como economia, cultura e sociedade; e outro que queria mostrar o dia-a-dia nos arredores do Rio Meno, o qual faz parte de seu próprio cotidiano no tema 'mobilidade', apontando por essa via sua preocupação com temas como a falta de moradia.

Alguns outros grupos, além do interesse em aprender sobre cinema e trazer suas perspectivas, pareceu usar o projeto como uma vitrine ou plataforma de veiculação para seus trabalhos já existentes, como do trio de artistas visuais e o seu olhar sobre a sua pintura mural relacionando-a a 'pessoas'. Outro caso relaciona-se à promoção de projetos voltados ao meio ambiente, como a integrante que focou na produção sustentável do 'molho verde' para o tema 'ecologia'. Ou ainda o integrante que queria trabalhar os quiosques de bebida enquanto microcosmos de trocas comerciais para o tema 'economia', que se interessou nas imagens gravadas para seu próprio uso posterior, fato que foi trabalhado após o término do projeto, já que o integrante acabou solicitando a integralidade do material.

As motivações individuais para participar revelam indicadores que podem ser levados em consideração para sensibilizar e captar participantes. E a continuidade e demonstração de interesse por parte do museu também se mostra um fator essencial, não somente para gerar resultados, mas por valorizar o trabalho e o tempo dedicado ao processo. Assim, mesmo que estivessem previstos somente seis filmes para seis temas, ficou decidido que a produção de um

[341] "You have groups, or you have activists and they are caring about or they doing another project and they use it as a platform to show their group. You have both. You really have this private person that came to the project by *Zufall* (by accident) and they find it is really interesting and nice and they like it to make the experience. And you really have this group that: 'oh you're doing the exhibition about this topic! Well, I have this project and it's really fitting'."

filme adicional seria possível. O tema 'pessoas' acabou abarcando duas ideias e dois grupos distintos.

O decorrer do processo se mostrava complexo e com a permanente necessidade de ser estruturado, mas sempre com flexibilidade e abertura para alterações, bem como para a expressão das subjetividades de cada indivíduo e grupo. O papel de toda a equipe foi essencial e Bernardes falou um pouco de sua compreensão do projeto e de como notou que a questão do cinema acabava por se intercruzar com o processo participativo no museu:

> Acho que todo mundo tinha noção que não ia sair o melhor curta-metragem do projeto. E de que não era o objetivo também. O processo era o objetivo. Então não tinha essa pressão de que temos que entregar um filme que vai ter tantos espectadores. Importante era gostar do processo. Dar para participantes um processo interessante em que aprendam alguma coisa ou que consigam se expressar.

Plastargias descreveu a flexibilidade do processo, mesmo que estruturado e conduzido pela equipe:

> Era tudo muito flexível. Isso foi bom. Porque às vezes tínhamos que fazer assim e o fazíamos. Mas havia coisas flexíveis. Podíamos fazer o que quiséssemos. E assim foi a maior parte da participação, dizer que eu quero fazer de um jeito, e, de fato, fazer assim. […] acho que ele [Julian Vogel] era muito inteligente e nos ajudou a nos concentrarmos. Não discutimos ou brigávamos. Nós ouvíamos o que ele nos dizia. Foi por isso que foi tão relaxante. [...] Eu acho que foi como dirigir um carro. Ele estava nos guiando um pouco, mas não muito. E ele nos dava opções para fazermos o que queríamos. Ele dizia: 'podemos fazer assim ou podemos fazer assim, é sua ideia, mas talvez pudéssemos fazer assim', e poderíamos decidir no final. Mas isso foi muito útil, porque às vezes tínhamos uma ideia, mas não sabíamos como fazê-la, e ele nos dava opções.[342]

Os momentos de condução e direcionamento com a abertura necessária aconteceram ao longo de todo o projeto e foram cruciais para dar o pontapé inicial, consolidar as ideias e encaminhar a produção dos sete filmes. E para isso, três outros *workshops* em grupo, um dia de filmagem e uma segunda consultoria para cada uma das equipes ou indivíduos com seus filmes estavam planejados. Não se sabia o que se teria no final, mas o processo estava em marcha, com o conjunto de participantes e equipe entrosados, engajados e motivados.

[342] "It was all very flexible. That was good. Because sometimes it's like you have to do it like this and do it like that. But there are flexible things, we could do what we wanted, so that was a big part to participate, to say I want to do it like this, do it like that. […] I think he was so intelligent, and he was able to tell us how to focus. And because we are like this like not discussing, not battling. We listened to what he told us. That's why it was so relaxing. […] I think it was like driving a car. He was steering us a little, but not too much. And he gave us options to do what we wanted. Because he was like: "we can do it like this or we can do it like this. It's your idea but maybe we could do it like this, we could decide in the end. But that was really helpful, cause sometimes we had an idea but didn't know how to make it, and he was like I gave you options."

### 4.2.5. Produção e cinematografia: cocriação de um filme com o museu

Após os quatro dias de consultorias, o segundo *workshop* aconteceu no dia 22 de fevereiro de 2017, mais uma vez em uma quarta-feira das 18h às 21h. O objetivo central do terceiro encontro era finalizar as ideias para cada um dos filmes e o roteiro sob forma de *treatment*, *shotlist* ou ainda *storyboard,* para consolidar um documento que iria conduzir a produção. A apresentação e moderação do evento ficou a cargo de Stephan Bernardes, pois ele tinha domínio da língua alemã e do processo, bem como boas capacidades de comunicação e boa relação com o grupo de participantes.

Com a intenção do *workshop* definida, esboçou-se sua programação e foram definidas as atribuições de cada integrante da equipe de apoio que estaria presente. Ficou planificado uma curta introdução ao trabalho de câmera por Vogel e, em seguida, haveria a apresentação dos trabalhos de grupo realizados até o momento, seguido de uma discussão. Os grupos se reuniriam para trabalhar em seus filmes e concretizarem os instrumentos finais de trabalho. Após uma discussão final, seriam apontados os passos seguintes, como a organização do cronograma e o início da produção para as filmagens.

Durante a fase de preparação do *workshop*, Stephan Bernardes sugeriu à pesquisadora realizar uma pequena apresentação em alemão, de modo a tentar se conectar com o grupo, uma vez que não realizava o papel de apresentar ou dialogar com participantes, dada a dificuldade imposta pela língua.

> Boa noite, vou tentar dizer algumas palavras em alemão. É muito satisfatório que estejam aqui. Estamos muito contentes com seu trabalho até agora e esperamos que hoje todo mundo esteja motivado. Hoje trabalharemos mais em seus filmes para que no fim do encontro tenhamos ideias concretas. Stephan continuará a partir daqui.[343]

Ao início do *workshop*, a pesquisadora disse o pequeno texto e, ao fim, o grupo aplaudiu de maneira encorajadora, de modo que foi possível perceber que compreendiam seu envolvimento com o projeto, apesar da dificuldade de comunicação. Com o texto introdutório, buscou-se também reforçar a satisfação com o trabalho de participantes para motivar ainda mais sua continuação.

[343] "Guten Abend. Ich versuche ein paar Worten auf deutsch zu sagen. Schön, dass Sie da sind. Wir sind sehr zufrieden mit ihrer Arbeit soweit und wir hoffen, dass Sie heute genauso motiviert sind. Heute arbeiten wir weiter an Ihren Filmen so dass wir am Ende des Treffens konkrete Vorstellung haben. Stephan macht weiter."

Após o acolhimento e apresentação dos indivíduos faltantes no primeiro encontro, indagações e esclarecimentos iniciais prestados, com a tarefa de casa solicitada por Vogel em mãos, o encontro continuou com cada grupo expondo oralmente a sequência de cenas de cada um dos filmes, auxiliado pela projeção de seus *treatments*, ou outro documento que tivessem produzido. Todos os grupos teriam cerca de cinco minutos cada um para expor as propostas enviadas e integradas na apresentação de *slides* usada para o evento. Todos os grupos compareceram com ao menos um membro, exceto o participante ligado ao tema 'economia' e as *Wasserhäuschen*, cuja apresentação foi feita de forma breve, sem discussão.

Esse foi o momento em que os grupos poderiam dialogar sobre o trabalho de outras equipes junto com Vogel, e ele poderia aprofundar seus comentários sobre a exequibilidade dos filmes, assim como esclarecer aspectos técnicos e artísticos de cinema. Foram discutidas questões como o uso da câmera, tomadas que poderiam ou não funcionar, quais imagens seriam esteticamente mais agradáveis e agregariam ao filme, além de questões de produção, como quais seriam as possíveis locações e protagonistas. A equipe *Frankfurt Jetzt!* também opinou a respeito dos trabalhos e sua adequação aos delineamentos estabelecidos pelo museu, especialmente se estavam conectados com tema e se representavam aspectos, ou pelo menos um elemento, sobre a cidade de Frankfurt.

Imagem 43 - Na segunda oficina, Jutta Dahm apresenta o tratamento, ou lista de tomadas, do seu grupo para demais participantes.

Fonte: Arquivo pessoal. Foto de autoria própria, 2017.

Por ser considerada menos produtiva do que a continuação da discussão que se desenrolava entre os grupos, a introdução de Vogel sobre o trabalho de câmera acabou por ser

postergada ao próximo encontro. Apesar de algum descontentamento manifestado por parte das pessoas presentes, os trinta minutos finais serviram para as últimas definições e para resolver dúvidas técnicas que ainda restassem, além de responder dúvidas sobre a produção e começar os próximos passos da etapa de pré-produção.

Circulando pela sala, Vogel realizou rodadas finais nas mesas com todos os grupos resolvendo as últimas questões. Bernardes e o resto da equipe *Frankfurt Jetzt!* continuaram a dialogar com participantes, trazendo suas opiniões e conversando para resolver assuntos relacionados a como o museu poderia continuar útil no processo. A pesquisadora circulou para verificar o ânimo e o clima e para que possíveis inquietações fossem sanadas. O momento serviu para o preenchimento preliminar dos documentos auxiliares à produção (Apêndice 8), como a lista de locações, lista de protagonistas, lista de objetos de cena e a '*Tagesdisposition*', também conhecido em português como 'ordem do dia', que lista o encadeamento das cenas a serem filmadas de acordo com o desenho de produção, mesmo que não se dê na continuidade definida para o filme final, mas sim em termos de economia de tempo e deslocamentos, aproveitamento de luz, disponibilidade de protagonistas etc.

A questão da produção de cinema fora um aspecto essencial ao projeto. Durante sua concepção, a pesquisadora recorreu a conhecimentos adquiridos em formações anteriores que se uniram à experiência dos dois especialistas em cinema. Bernardes relatou a sua opinião sobre papel de conhecimentos e experiências no processo de produção e direção cinematográfica para o projeto:

> Fundamental. Não sei se teria saído alguma coisa sem. Já começa pelo fato de ter uma estrutura do projeto, e o fato de as pessoas terem que fazer coisas X pra o dia tal. O fato de que você tem que entregar coisas, ideia, cena, plano. Não lembro quais foram as etapas. O fato de ter isso já faz as pessoas trabalharem melhor e aí talvez teria saído alguma coisa.

As voltas pela sala no segundo andar do HMF nos momentos finais da segunda oficina serviram para agendar os dias de filmagens que ocorreriam na semana do 3 ao 8 de abril de 2017, bem como a próxima rodada de consultorias que aconteceria do dia 15 ao 17 de maio. Tratou-se, mais uma vez, do desafio de agendar sete grupos em um espaço de uma semana para as gravações e três dias de consultorias de duas horas cada, levando em conta a disponibilidade de quatorze participantes diferentes e dois profissionais do cinema vindos de outras cidades.

Conciliar as agendas e definir aspectos da produção foram alguns dos obstáculos do projeto. Mesmo com os delineamentos estruturados antes do seu início, o desenrolar do processo mostrou que, de fato, a incerteza como já colocado, estaria sempre pairando. Em certo

momento, seria preciso aprender 'desapegar', com a devida supervisão, pois os grupos e a sua diversidade, acabavam na grande maioria das vezes se esforçando e, com a ajuda do museu, transpondo os desafios. A confiança mútua mencionada como essencial, ao se estabelecer, revela-se como chave para o funcionamento do processo.

Sobre o estabelecimento da confiança Angela Jannelli ilustrou com um exemplo. Referiu-se à exposição então inaugurada sobre migração, pano de fundo da entrevista que concedeu. Mencionou determinada colaboração com artistas que tinham seu próprio projeto, complementando o que falara Böttger sobre parcerias realizadas com grupos específicos, cujo trabalho acabava se encaixando na proposta participativa em questão:

> Esses artistas têm suas próprias pautas, e você diz: 'precisamos disso e disso', vêm com a própria programação e temos que confiar. No fim deu tudo certo, mas é realmente algo, sabe. Nós demos o espaço e eles me disseram o que precisavam e eu não me envolvi mais no resto do processo. É realmente difícil desapegar. […] Mas, claro, no fim se tiver algum conteúdo que não é apropriado, é o momento de realmente interferir. Felizmente até hoje não foi necessário. [344]

E a atuação de diferentes agentes na concepção e execução de cada uma das etapas e das variadas atividades acabava condicionando o processo, mesmo que o método possuísse suas especificidades e que toda sua estrutura estivesse definida de antemão. O processo nunca é o mesmo, pois há sempre grupos, pessoas e necessidades diferentes, mas que acabam por aprender e se adaptar, como complementou Jannelli, chamando atenção para as exigências da parte da equipe do museu:

> O que faz do nosso trabalho tão diferente é que nunca se torna rotina, pois cada grupo é diferente. Assim, não é preciso se preocupar se o grupo estiver tendo dificuldades, já que esse é o terceiro passo do processo. É normal. Então mesmo que você se acostume, todo processo é diferente, todo grupo é diferente, toda pessoa com quem se colabora é diferente, tem necessidades diferentes e traz coisas diferentes. Não é um trabalho de rotina. E por isso é tão desafiador. E é por isso que não se pode produzir muitos projetos em sequência. Você fica esgotada.[345]

---

[344] "Artists and they have their own agenda, and you know that you say: "we need that and that" so they have their own agenda and you really have to trust them. So, in the end everything turned out well but this was really something, you know I gave them the space and they told me what they wanted to do but I wasn't involved in the rest of the process. And so that's quite you know, demanding, to really let go. […] But, you know, in the end if there would be some content which is not appropriate, that would be the moment where I would really have to interfere. Fortunately, it wasn't really necessary until now."

[345] "What's so different about our work is you never get routine, because you know every group is different. So you know you don't have to be worried if the group is struggling because it's always step three in this process. It's normal. So that's the thing, when you get routine but as every process is different, every group is different, every

Pouco a pouco, os 'andaimes' que visavam conduzir todo o projeto, que foram acompanhados de restrições técnicas e estéticas e suscitaram maneiras diversas de transpor desafios, demonstram como facilitavam o desenvolvimento da iniciativa. Observa-se que, como um instrumento de '*scaffolding*', as limitações impostas de antemão, apesar de poderem ter desviado ou interrompido outros possíveis caminhos, levaram a outros, por vezes mais simples e seguros.

Para Jannis Plastargias, apesar da flexibilidade apontada, a estruturação das etapas e a sua condução, os limites e restrições acabaram sendo benéficas ao processo. Quando se realizou a entrevista em 2020, ele se encontrava no início de um novo projeto de exposição participativo no HMF sobre o tema decolonização. Mencionou como algumas das limitações do *Stadtlabor Film* e o fato de ser apenas um filme e não todo um conceito de exposição, tornaram o processo mais simples, em comparação ao atual que

> é tão aberto que você pode fazer tudo, o que complica para as pessoas, porque você acaba tendo muitas opções. Mas com as restrições é mais fácil, é bom porque você sabe: 'ok, é um filme'. Portanto, é mais fácil para as pessoas fazê-lo, participar uma vez por mês ou algo assim. É mais complicado com tantas opções como nesta próxima exibição. E a estrutura também. Você trabalha a história do filme na oficina e, na próxima, a câmera, e como fazer um *storyboard*, e como desenvolver uma ideia. Você tem uma estrutura. Mas este novo projeto é muito aberto e você pode discutir durante horas e horas. E é também um tema complicado. Com o antifascismo [...] você pode discutir muito e pode cometer muitos erros e falhas.[346]

As restrições que foram impostas logo no início – a ausência de som, formato circular, um minuto de duração, somente um dia de gravação e ter que se relacionar com um tema específico – foram consideradas como fatores limitadores na percepção de Katharina Böttger, curadora que tem utilizado o método *Stadtlabor* ao longo dos últimos, na condição de coordenadora ou apoiando outras integrantes. Ela colocou que o excesso de rigidez pode ter cerceado a possiblidade de participação, mesmo considerando interessante a novidade de

person with whom you collaborate has different need or brings in different things, it's never a job that you can do with routing. And that's why it is so demanding. And that why you can't produce one project after the other. You get empty."

[346] "Because it's so open you can do everything, so it complicates for the people because you have so many options but with the restrictions it's easier, it's nice cause you know: "ok it's a movie". So, it's easier for people to make it like once in a month or something. It's more complicated cause you have so many options with this next exhibition. And the structure also, you make in the workshop this movie history and the next time camera and how to make a storyboard and to develop an idea, so you have a structure but this new project is like very open and you can discuss hours, for hours. And it's also a complicated topic. With antifascism […] you can discuss a lot and you can make so many failures, mistakes."

originar um filme e não uma exposição. E ainda considerou estar aquém do que o cinema poderia oferecer:

> Este foi um *Stadtlabor* muito rápido. Tinham que produzir seus filmes de uma maneira muito rápida. E também foi interessante porque não se tratava de uma exposição que se constituía, mas de um filme. [...] Acho que é uma ferramenta muito interessante, pois você alcança muitas pessoas com filmes. Mas eu acho que para o laboratório da cidade foi um tipo tão específico de filme que acabou sendo difícil, também porque tinha que se integrar à projeção de dados, e a apenas um tema, e tinha que ser sem som. Foi um formato realmente especial. Então eu acho que para a participação e para o laboratório da cidade o enquadramento foi muito rígido, [...] ou também para o formato de um filme.[347]

A exclusão de participantes cujas contribuições não puderam ser acolhidas ou criadas, ou que não quiseram aderir a outros grupos ou mesmo que desistiram por causa das restrições, revela que o projeto restringiu a participação em alguma medida. Além disso, o excesso de regras pode também ter sido um fator que limitou a criatividade das pessoas ao definir aspectos estéticos, de forma e de conteúdo. Adiciona-se o fato de que as restrições, ainda que fortuitas, foram impostas em razão do projeto museográfico e direcionamentos prévios do museu. Elas não foram pensadas para criar obstáculos criativos que suscitam a participação e podem ter limitado potencialidade de criação.

O projeto do filme foi desenvolvido para o contexto museal e não seria possível pensá-lo para o circuito clássico do cinema tradicional. Mas, como já visto, o museu acaba se tornando um destino possível e mesmo desejável para o cinema, dado o valor simbólico da instituição e de uma nova oportunidade de exposição. Trata-se de uma nova possibilidade de viabilizar o trabalho de cineastas que se abrem para outras formas de trabalhar a imagem em movimento, a projeção e todas as capacidades artísticas que a arte cinematográfica desenvolveu ao longo do século XX. E a possibilidade de capturar, manipular e 'expor o tempo' (Païni, 2003) em projetos participativos e colaborativos abre mais uma via para a sétima arte adicionar complexidade à instituição museal.

Pelo lado do cinema, por meio da percepção de quem trabalha no setor como Stephan Bernardes, as restrições impostas por uma veiculação programada em contexto museal e que

[347] "This was a really fast city lab. They had to produce their movies in a really fast way. And it was also interesting because it wasn't an exhibition that came out it was just a movie. […] I think it's a really nice tool because you reach a lot of people with movies. But I think the city lab was such a specific type of movie that it was kind of difficult because it was integrated to the data projection. and just one type and without sound and it's like this really special format. So I think for participation and the city lab the frame it was too strict, […] or for the format of a movie."

fogem ao circuito tradicional cinematográfico, acabaram por auxiliar o processo. Com a visão de que o formato poderia ter sido muito rígido, após a entrevista realizada com Böttger, a questão foi colocada ao brasileiro para avaliar se ele partilhava da opinião de que o projeto possuía demasiadas restrições. Ele apresentou uma visão oposta, apesar de pontuar que algumas delas também restringem a criação de cinema, como é o caso do som:

> Eu acho restrição bom de um modo geral pra criatividade. Acho que a restrição ajuda a criatividade, na verdade. Porque aí você tem moldes, se você deixa tudo livre a pessoa pira. Ainda mais uma pessoa que nunca fez um filme. […] Talvez o ideal fosse outras restrições talvez, ou um minuto, mas com som. Coisas assim. Restrição de duração e mais ou menos de temática, acho bem úteis. […] As pessoas tiveram, pra mim, pelo menos liberdade suficiente, a ponto de que algumas fizeram quase que propaganda das coisas que elas fazem. Eu lembro da gente conversar na época, a gente tem que falar pra elas mudarem de ideia sobre isso porque tá ficando demais, talvez, propaganda. Se fosse pra por ou tirar restrição, seria por mais restrição. E eu não acho que isso seja ruim. Restrição parece uma palavra feia, né, sei lá, ditatorial, mas não é.

Essas limitações, que podem ter feito com que algumas pessoas desistissem no primeiro encontro, acabaram sendo um enquadramento necessário para um processo complexo que é fazer um filme, ainda mais em um processo participativo e com pessoas sem ou quase sem experiência com cinema. "É um obstáculo que veem como obstáculo e é um obstáculo mesmo, mas que soluciona 50 problemas que nem tiveram ainda", complementou Bernardes. E as opiniões contrastantes da curadora do museu e do cineasta assistente puderam ser contempladas na perspectiva de quem, de fato, participou do processo, como Plastargias que trouxe sua perspectiva de alguém um pouco cético no início, mas que percebeu que as restrições foram úteis, sobretudo para pessoas sem experiência:

> A questão do círculo foi interessante, quando estávamos filmando, se realmente funcionaria. Mas depois vi que ficou interessante. Foi ok, apesar de estar cético no começo, pois eu não sabia se atrapalharia algo. Sobre o som eu me perguntei: 'será que vai funcionar?' Mas no fim foi bom, pois facilita o filme já que, se não temos textos, não há como errar. Pra quem é iniciante em fazer filmes, é mais fácil não falar, assim é possível concentrar melhor nos movimentos. […] Então também foi ok. A questão do um minuto foi difícil, pois tínhamos uma estória e era complicada. Então imaginamos que as pessoas não entenderiam, e por isso acabamos descartando uma das ideias iniciais, pois seria incompreensível sem som. [Sobre a restrição da ligação com o tema] Isso foi bom, pois se não teríamos que pensar durante três *workshops*. É bom ter um tópico, mas que também foi um pouco aberto, pudemos contar uma estória. Nosso tópico era 'moradia' e poderíamos fazer de diversas maneiras.[348]

[348] "The round thing was interesting. When we were filming if it would work. But then it was interesting this frame, so it was ok. But I was skeptical in the beginning because I didn't know if it maybe disturbs or something but it was ok. And the sound also I was like "oh, would it work?" But it was ok in the end because that makes

O participante citou a questão do som que seria mais fácil para quem, como ele necessitaria atuar. Para pessoas sem experiência com atuação, não seria preciso se preocupar com diálogos e memorizar falas. Vale adicionar que o som, sua captura, edição, mixagem são aspectos importantíssimos e complexos para o cinema. O fato dos filmes não terem som, acabou facilitando a questão da produção e diminuindo seus custos. Especialmente para o grupo lidando com o 'som da cidade', o fato de não ter som acabou sendo um fator que estimulou a criatividade e que acabou auxiliando a encontrar novas maneiras de conectar o filme com a cidade e suas pessoas, como colocou Dahm:

> Uma de nossas últimas sequências se refere a Tellemann[349], que também morou aqui. Nós mostramos um livro com *Noten* (notas musicais) em que se vira a página, então também se pode 'ver' a música. O que não se podia ouvir, por causa das restrições, seria possível ver. E se refere a Tellemann. Então também tem uma referência forte a Frankfurt, porque teria que ser sobre Frankfurt. E esse desafio nos fez mais criativas e eu me encontrei ali.[350]

A tentativa de estruturar o processo ao máximo por meio de 'armações' ou 'andaimes' que significava ter limitações intrínsecas, tentou ser equilibrada com uma atitude voltada para abertura e o acolhimento de ideias, mas que por vezes se chocava com uma certa expectativa de rigidez na execução e na espera de resultados por parte do museu. E isso foi contornado com a confiança no trabalho em equipe, nas pessoas envolvidas, conduzindo a resultados satisfatórios. Como complementou Jannelli, com "este tipo de *scaffolding* ('armações' ou 'andaimes', em tradução livre), quando se tem profissionais e não é preciso se preocupar na técnica, você pode se concentrar no conteúdo e deixar fluir."[351] A curadora sênior do HMF, mentora da pesquisadora no processo e, portanto, sua superior direta, revelou algum receio

---

easier to film because we had no texts to say we can't do mistakes. For beginners in movies, it's easier not to talk because it concentrates on your movements and your face […] So this was ok. The one minute was also difficult because it was, we had a story and the story was complicated, so we first thought it won't work so the people can understand our story. That was also that we made our first idea that we didn't take. Because it's not understandable without sound and more time to explain. That was good, because otherwise we would think about in three workshops or something. It's good to have a topic which is like, but it was also open we could tell a story, we could have. Our topic was housing we could do it in many different ways."

[349] Georg Philipp Tellemann (1681-1767) foi um compositor alemão que viveu entre 1712 e 1721 na cidade e atuou como cantor e diretor municipal de música na cidade.

[350] "One of our last sequences, that we refer to Tellemann who also lived here, we showed a book, with '*Noten*' (notes) and we turned the page so that you could see the music. You could see it, the music, what you were not able to hear due to the rules and you could see it, ah it's referring to Tellemann. So, it's got a strong reference to Frankfurt as well. Because it was supposed to be about Frankfurt. And this challenge made us so creative and I found myself in it."

[351] "The kind of scaffolding, when you know you have professionals and you don't have to worry about the technique, you can concentrate on content and also let go, was also quite good."

durante a execução do projeto. Tinha a impressão de que ele não estava sendo conduzido com a firmeza necessária, mas acabou compreendendo a atitude geral da pesquisadora como

> mais difusa, fluida, associativa. Abre mais espaços e não é tão afirmativa. […] Mas eu sei que foi muito difícil pra mim, pois eu queria, sabe, resultados. Mas sei que também estávamos nessa fase produtiva de consolidar o museu. Então eu percebo, às vezes, que eu ficava incomodada porque tudo era muito vago pra mim.[352]

Mesmo assim, Jannelli reconheceu que, ainda que não compreendesse, gostaria que à época do projeto estivesse sob menos pressão e pudesse ter se aberto mais às novas formas de curadoria e de maneira 'poética associativa' com que o projeto fora conduzido pela pesquisadora. Sob sua perspectiva, a abertura e a liberdade na condução do projeto foram uma outra maneira vista como possível de conduzir os projetos e, mesmo que a equipe de cineastas e do museu tenha tido um papel fundamental no projeto, dadas as limitações linguísticas e de personalidade da pesquisadora, ela ressaltou que "a maioria das ideias e dos impulsos" havia sido da pesquisadora:

> Foi uma abordagem realmente diferente, e em retrospecto, foi muito válido observar que outras maneiras de fazer curadoria são possíveis, de abordar um assunto, outras maneiras diferentes do que eu faria. Foi muito bom, e muito mais aberto. Pois, às vezes, eu acho que tenho que direcionar o projeto e 'manter as rédeas' da situação. Mas a impressão foi de que essa não era sua preocupação, e mais a capacidade de deixar as coisas andarem e observar, e foi bom ver, ao fim, que o resultado foi bom.[353]

A pesquisadora deambulava pelo processo, exercendo um certo controle e observando, de acordo com o que havia sido planejado e com a colaboração, motivação e engajamento da equipe do museu, cineastas e participantes. Mesmo que não tão frequentes ou próximos quanto pontuados por Katharina Böttger, o contato e a confiança foram desenvolvidos com participantes e mantida por Stefan Bernardes, dada a barreira da língua. O ar de maior flexibilidade, ainda que incomodasse Jannelli, contribuiu para trazer perspectivas diferentes para a condução de processos participativos. O projeto chegava ao seu terceiro *workshop*, o

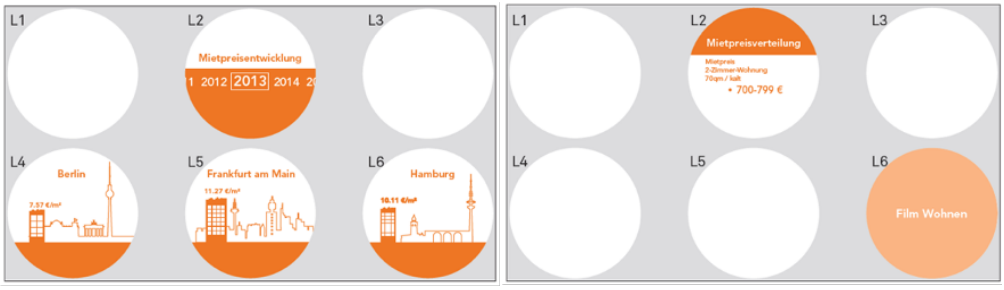
[352] "It's more diffuse, fluid, associative. It opens up spaces it's not so affirmative. […] And I know that it was really difficult for me, because I wanted you know, results. But I know that it was also because, we had to be productive in this phase, we had to realize the museum. So, I know that sometimes I was troubled because it was so vague for me."

[353] "It was a very different approach, in retrospect, it was so valuable just to see that other ways of curating are possible, other ways of approaching a subject, other ways as I would have done. It was really good. And to be much more open, because I sometimes feel that I really have to steer the project and to keep "the horse on the hands", but I had the impression that's not so much your concern, that you have the capacity to let things go and to observe, and it was good to see that something really good in the end turns out."

último antes das filmagens. Como pode-se perceber, a iniciativa, continuava de maneira fluida, aberta, com base nas estruturas definidas de antemão e que parecia funcionar como uma engrenagem autônoma.

O terceiro *workshop* acabou destinado ao trabalho de câmera, bem como detalhes finais de produção e aconteceu no dia 15 de março de 2017. O encontro contou com a maior parte de participantes e com a equipe de apoio de cineastas e do museu. Como programado, iniciou-se com o acolhimento de *Stadtlaborant/innen* seguido de uma apresentação da versão preliminar do *design* das projeções.

Figura 5 - Prévia do enquadramento dos filmes no espaço expositivo apresentada a participantes no terceiro *workshop*, com o exemplo do tópico 'moradia', combinando apresentações dinâmicos com estatísticas e os filmes.




Fonte: Museu Histórico de Frankfurt, licença CC BY-SA 4.0. Acessado em março de 2017.

Realizada por Böttger – responsável pelas estatísticas e contatos com a equipe encarregada em desenvolver o *design* do infográfico dinâmico dos dados da cidade – a exposição oral e a apresentação visual detalharam como seriam inseridos os dados estatísticos dentro de círculos, que receberiam os sete filmes em processo de realização.

A seguir, Vogel introduziu os aspectos de câmera que, de acordo com o programa estipulado para o *workshop*, duraria por volta de 30 minutos. Ele começou projetando um excerto de um de seus filmes intitulado *Palast*[354], enquanto realizava suas explicações. Seguindo sua apresentação e a folha preparada e entregue no dia do evento, o cineasta elucidou aspectos técnicos e estéticos sobre o trabalho de cinematografia. Colocou que para realizar o filme não seria somente importante o que é filmado, ou seja, o *conteúdo*, mas também como é filmado, a *forma* como são desenhadas as imagens e criadas as impressões para quem assiste, num trabalho que extrapola técnicas de manuseio de câmera. Quase sempre, a concepção dessas

[354] Vogel, J. (2013). *Palast* [Documentário]. Filmakademie BW / RBB.

imagens fica a cargo da direção de fotografia, que consiste em ajustar determinados aspectos como perspectiva, enquadramento, planos, foco, lentes, movimentos de câmera e equipamentos destinados a esse fim. Vogel enfatizou que os elementos compõem parte da chamada linguagem cinematográfica e que poderiam auxiliar os grupos a transmitirem mais subjetividade e poética em suas cenas.

Percebeu-se que o trabalho de câmera, quando demasiado técnico, pode assustar quem não está diretamente envolvido com a área cinematográfica. Para o *workshop*, foi alugado o equipamento que seria utilizado no dia das gravações para ilustrar de modo concreto as explicações de Vogel, e viabilizar um contato inicial dos participantes. A câmera recomendada pelo cineasta, tanto pela sua qualidade, tamanho e facilidade, foi apresentada por ele durante o *workshop.* Foi também distribuída uma folha aos participantes com seus principais detalhes técnicos. O cineasta elucidou a importância de aspectos tecnológicos para a realização de filmes e apresentou o equipamento da marca Canon modelo c300, uma câmera de filme digital compacta com *chip* de 35mm (tamanho grande), cujos parâmetros necessitariam também de ajustes, mas pelos quais ele se responsabilizaria, dada as especificidades que precisariam de conhecimentos técnicos especializados.

Mesmo que bastante técnicos, Vogel identificou alguns parâmetros essenciais em relação ao ajuste da câmera e colocou-os no material entregue a participantes, explicando ao mesmo tempo que demonstrava com a câmera, cuja imagem poderia ser visualizada no telão projetado durante o *workshop*. É interessante relatar que o grupo mostrou bastante interesse em conhecer tais aspectos. Durante suas explicações, foram colocadas questões ao cineasta, as quais ele respondeu de acordo com sua expertise, relacionando com as possibilidades vislumbradas pelos sete filmes em desenvolvimento.

Depois das explicações iniciais de Vogel, o *workshop* se encaminhou para uma atividade aplicada, proposta pelo cineasta. Utilizando telefones celulares ou câmeras trazidas, participantes deveriam testar as diferentes perspectivas e configurações para verificar as possibilidades a serem utilizadas em cada um dos filmes. Para isso, as pessoas foram convidadas a se reunirem em seus respectivos grupos, enquanto ele demonstrava como manipular a câmera e o tripé a quem se interessasse. Enquanto isso, a pesquisadora e Stephan Bernardes continuaram fazendo rondas para tirar dúvidas e organizar questões relativas aos dias de gravação e a próxima sessão de consultoria. Foi o momento de finalizar os últimos detalhes da pré-produção em que participantes teriam a oportunidade de sanar questões sobre a

organização dos dias de gravação. “Tinha o violoncelo, também os copos de vinho que iriam brindar. No *workshop*, encontramos passo a passo os lugares e coisas que poderíamos filmar”[355], como colocou I.K.

Imagem 44 - Na terceira oficina, Julian Vogel realiza uma introdução sobre aspectos relacionados ao trabalho de direção de fotografia, ou cinematografia, com a ajuda da câmera conectada ao projetor.

Fonte: Arquivo pessoal. Foto de autoria própria, 2017.

Mas a produção de cada projeto seria diferente. E se percebe a diferença na dificuldade entre eles. Enquanto alguns grupos necessitavam desenvolver mais a ideia para se chegar aos resultados estéticos e narrativos esperados, outros tinham um trabalho duro na produção, principalmente para organizar protagonistas e locações, como foi o caso do filme sobre o ‘som da cidade’. Como “conseguir um martelo pneumático?”, indagou I.K. em seu depoimento para a documentação do projeto. Dahm relatou como fora difícil ‘ganhar as pessoas’ e que entrou em contato com uma realidade que não conhecia: “Tínhamos ótimas ideias, mas há regras na Alemanha que não nos permitem gravar em áreas de construção, chegar muito perto de trilhos de trem, e coisas assim. Isso era algo que eu conhecia, pois moro aqui, mas achei perturbador.”[356] Questões de segurança também estavam envolvidas em tais regras, mas a dificuldade de obter colaboração por parte de autoridades da cidade foi enfatizada pelo grupo.

[355] “We had a cello but we had also wine glasses clicking together and so we, in the workshop, we found step after step places and things we could film […].”

[356] “We had great ideas and there are rules in Germany and there are rules that don’t allow to show in a construction area, come too close the train tracks whatsoever. So that was something I already know of course because I live here, I'm German. But I found it disturbing.”

Bernardes lembrou de como o projeto do 'som da cidade' foi desafiador em termos de produção em comparação a outros como o das 'janelas':

> Eu lembro que quando estava fazendo o plano de cenas [do grupo relacionado ao som na cidade], tinha umas quinze, e eu consegui fazer elas cortarem um terço, depois de também uma luta. E era um tipo de coisa... eu também cometi esses erros. Tipo, antes de você filmar você não tem noção de quanto tempo dura as coisas. Então você não acredita que dez mudanças de lugar em um dia é algo completamente insano. Porque você pensa: 'não, mas o *Googlemaps* diz que daqui pra cá são dez minutos e de lá pra cá são vinte e a gente só vai dirigir três horas. Ok, sobram sete horas pra filmar o resto ou cinco'. Enfim, no caso delas esse foi o desafio maior. No final deu bem certo, porque de fato as duas se engajaram de verdade e tentaram organizar mesmo, e seguiram conselhos e tal. Isso foi bem legal de ver. […] Enquanto, pensando no filme de ficção né, no da janela, o apartamento era de alguém do grupo, então não foi difícil.

Nota-se o contraste entre um grupo com inúmeras locações e protagonistas e outro que buscou algo mais simples, algo refletido no processo e na sua percepção relatado por Plastargias, integrante do referido grupo sobre 'janelas':

> Os outros grupos eram diferentes do nosso, eu acho. Eram muito mais caóticos, ou, como se diz, eles queriam fazer algo perfeito. Nós estávamos mais tranquilos/as, então fizemos as coisas de maneira calma e tranquila.[357]

Conforme o processo avançava, era possível perceber a motivação do conjunto de participantes em realizar os exercícios propostos, em estarem presentes nos eventos de encontro e em compartilharem, de modo a não somente realizar seus próprios filmes, mas contribuir com os outros grupos por meio de diálogos, sugestões e mesmo auxílios em termos concretos de produção. A importância da divisão clara e estruturada dos passos, bem como do enriquecimento proporcionado pela interação durante as oficinas, mesmo que por vezes caóticas, se reflete na percepção de participantes sobre o projeto. "Trabalhamos muito e os outros grupos sempre analisavam de maneira crítica e davam seu *feedback*", apontou N.W. em seu depoimento ao final do processo em entrevista para a documentação. Dahm relatou que a relação com certas pessoas havia sido "muito cooperativa e criativa" e I.K., quando perguntada sobre sua interação com os outros grupos apontou como "amigável", mesmo que não tenha sido fácil, já que a ajuda mútua seria impossível, pois cada um tinha seu próprio projeto. Entretanto, mais uma vez, salientou a importância da presença de Vogel para o avanço no processo:

> Cada um tinha seu trabalho. Não podíamos nos ajudar mutuamente, no *workshop* era

[357] "The other groups were different from ours, I think. They were much more chaotic, or much more, what's the word in English, they wanted to do something perfect. I think we were much more relaxed, so it was like, doing the best but also in a relaxed and calm way. So, we have not so much material like them, so we were like."

> importante falar com Vogel. Isso foi muito bom. Não estar sozinha. Havia 20, 30 pessoas na maior parte do tempo, e isso ajudou a gente a avançar com a ideia e realização. Foi pesado. Não foi fácil.[358]

Os grupos mostraram bastante autonomia e preparação, apesar de certa insegurança para as filmagens. Com sua experiência prévia de assistência de produção, o papel de Bernardes com os grupos para a organização final foi essencial. E ele próprio destacou uma das características mais importantes em seu trabalho de auxiliar a produção, a capacidade de delegação de tarefas aliada à cooperação de participantes. Bernardes também trabalhou e ajudou a "conduzir a imaginação das pessoas", o que segundo ele, foi um dos maiores desafios, em contraposição a tarefas mais simples de produção:

> Acho que isso de conduzir a imaginação das pessoas, em todos os sentidos, na parte criativa e de produção. Tem pessoas que acham mais do que sabem sobre as coisas e aí você tem que argumentar mais, e como foram sete curtas, todos com um grupo de pessoas diferentes, com personalidades diferentes e temas diferentes e planos de filmagem diferentes, manobrar essa variedade de personalidades pra um objeto em comum acho que foi desafiador no contexto que 'elas não sabem o que elas fazem'. A grande maioria estava empolgada com o projeto e participava. Não era um problema de motivação. Aí seria realmente muito difícil. Não lembro de ter grandes problemas entre a gente. Julian, você e eu. Ou pelo menos que não fosse coisas que eu conheço já, tipo alugar equipamento, tipo coisas normais que você faz que não é um problema. Alugar o carro, não é difícil. Ou se é difícil, é algo que você sabe já. Acho que é isso. [...] Acho que me ajuda também que eu não sou nem um pouco *control freak* ('maníaco por controle', em tradução livre). Eu adoro delegar coisas para as outras pessoas. Eu acho super ok que, quando você faz uma arte coletiva, o resultado não é o que você sonhou na sua cabeça, mas o resultado de uma cooperação com pessoas. Isso me diverte também."

Ficou a cargo da pesquisadora e de Bernardes, com o auxílio da equipe *Frankfurt Jetzt*!, a parte mais burocrática de pré-produção, como solicitar as permissões para gravação junto aos órgãos necessários. Foi também preciso alugar e transportar o equipamento, especialmente câmera, lentes e tripé, de acordo com as indicações de Vogel, uma vez que os documentos referentes à ordem do dia, onde constaria cada cena a ser gravada, já estavam consolidados e preparados por participantes. E, por fim, era preciso alugar e conduzir o automóvel durante as gravações, o qual serviria para transportar participantes e equipamento. A condução ficou a cargo da pesquisadora em todos os dias, exceto o último, que ocorreu em uma data isolada, em que o trabalho fora realizado por Katharina Böttger, que expressou seu contentamento de por vezes fazer um papel somente de assistência: "eu gostei do meu papel de

[358] "Friendly, a friendship. We had everyone his work. We could not help one another. In the workshops we... it was important to talk in the workshop with Vogel. That was very good. To have, not to be alone. There were 20 people, 20, 30 people, most time, and it helped us to come forward in the idea and the realization of this. It was heavy. It was not so easy."

apenas ser a motorista e não organizar. Também participei no filme das 'portas'. Eu passei com minha bicicleta várias vezes e Julian dizia: passa mais uma vez, por favor!"[359] Böttger participaria como figurante nos dias de filmagem que estavam por acontecer.

### 4.2.6. Gravando!: Luz, câmera e participação

A primeira semana de gravação, ocorrida entre os dias 3 e 8 de abril, transcorreu sem imprevistos e problemas graves, como quebras de equipamento, chuva torrencial ou acidentes com a equipe, fatores que poderiam ocorrer e contribuíam para a sensação de incerteza do projeto. A preparação dos grupos e da equipe mostrou-se eficaz viabilizando o processo sem grandes empecilhos. Todos os grupos mostraram preparo e disposição e seguiram as ordens do dia preparadas e impressas.

Para cada um dos filmes, foram necessárias diárias variando com média de oito horas, em que participantes ficaram com a incumbência de coordenar a ordem das filmagens, organizar protagonistas e materiais de cena e fazer a direção, enquanto Vogel faria a maior parte da captura das imagens com a câmera, portanto, o papel de diretor de fotografia. Bernardes realizou a assistência de direção, especialmente a função de anotar as melhores tomadas sob as indicações de Vogel, que tentou equilibrar ao máximo suas decisões enquanto cineasta e cocriador junto com participantes, que também puderam exercer o trabalho de câmera e cinematografia durante o trabalho de *set*, quando se sentissem confortáveis. O material gravado foi armazenado em dois discos rígidos, sendo um deles um *backup* de segurança. Ambos ficaram sob a responsabilidade de Vogel, que faria uma pré-seleção das imagens para serem exibidas e trabalhadas no *workshop* seguinte.

Durante as filmagens, cada grupo apresentou dinâmicas diferentes de interação, principalmente em razão dos variados tipos de filmes, características pessoais, interesses no processo, modos de engajamento e contextos pessoais. Os filmes começavam, dessa forma, a se materializar. Bernardes apontou alguns aspectos da importância da pré-produção e como se refletiu na filmagem, bem como as diferenças entre os grupos, desafios e a importância de todo o processo para o aprendizado de participantes:

---

[359] "And I liked my role of just being a driver. Not to organize. And I also participated in the "doors" movie. Because I passed out with my bike, and Julian told me: "Oh please do it again!""

> Você precisa vivenciar uma filmagem pra ficar melhor nela. Você precisa vivenciar uma montagem pra começar a pensar como que organiza o material pra contar uma estória. Nesse sentido assim, mais do que ir numa aula de cinema, ter tido essa experiência, acho que muitos saem com essa experiência, assim. E isso talvez seja algo que ganham com o projeto. […] Acho que os diferentes curtas tiveram desafios diferentes. Pensando no '*Klang der Stadt*' ('som da cidade', em tradução livre), com certeza o problema nesse foi mais, o desafio maior foi em questões de produção, não de narrativa ou imagens ou ideias, assim, montagem. […] Todos os grupos ganharam um dia de filmagem e elas tinham dez cenas ou mais que elas queriam filmar em lugares diferentes de Frankfurt. […]. A filmagem em si, supersimples. O que a gente filmou no parque, o mais difícil foi filmar o esquilo. […] Você precisa começar a pensar em coisas, você precisa vivenciar algumas partes.

O primeiro dia de filmagens, do grupo referente ao tema 'pessoas' que trataria de uma pintura mural em um parque da cidade, revelou momentos de aprendizado no cinema, contato com novos equipamentos, acompanhados das instruções de Vogel. Contou com a preparação prévia de protagonistas pela equipe e todas as autorizações de imagem de pessoas e locais, nesse e nos próximos dias de filmagem, foi consentida por escrito, geralmente coletada por Bernardes. Vale apontar o clima agradável do dia, com a perceptível motivação e abertura de participantes e equipe para as diversas tarefas colocadas, dicas e instruções fornecidas pelo cineasta. Foi notável também a satisfação do grupo que pôde mostrar e filmar seu trabalho artístico presente no parque, além de ter a experiência de participar de um *set* de filmagens, fazer o trabalho de produção e direção e ver como um filme se constrói. Na entrevista concedida à documentação final do projeto, N.W. relatou:

> O dia de gravação foi o mais interessante, pois preparamos tudo, mas não sabíamos como transpor para um filme. Foi interessante ver como funciona nas filmagens e até como algumas coisas foram espontâneas. Eu, pessoalmente, achei o dia de gravação o mais interessante.

Imagem 45 - Primeiro dia de filmagem no Günthersburgpark tópico 'pessoas' e sua relação com arte no parque. À esquerda Julian Vogel filma a interação de uma criança com as pinturas murais. À direita, o cineasta consegue capturar um esquilo.

Fonte: Arquivo pessoal. Fotos de autoria própria, 2017.

O segundo dia de filmagens tratou do tema 'economia' e os pequenos quiosques de bebida característicos da cidade. A diária for organizada para iniciar-se em um estabelecimento cujo dono havia sido contactado pelo participante. Ele também organizou para que no dia estivessem outras personagens a serem retratadas. No estabelecimento foram gravadas a maior parte das cenas que ilustram as interações, incluindo participantes que se disponibilizaram espontaneamente e o cão do dono do local. O participante também levou um equipamento próprio, que funcionou como um tripé para gravar imagens na posição vertical direcionadas para baixo, que possibilitaram captar pequenas transações monetárias sobre uma bandeja em que se leem inscrições sobre elementos típicos da cidade de Frankfurt como 'Goethe', famoso escritor; 'Römer', praça principal da cidade; '*Grie Soß*', um outro nome para o tradicional prato local, o *Grüne Soße*; e '*Wasserhäuschen'*, fazendo referência ao próprio tema do filme. A continuidade do dia de gravação se deu após o almoço em que poucas cenas foram realizadas em um outro quiosque em uma região central e se terminou em um outro, num ponto mais afastado da cidade, o que criou dificuldades relacionadas ao deslocamento e estacionamento, mas nada que tenha impedido a realização das imagens necessárias para completar a lista de tomadas.

Imagem 46 - Segundo dia de filmagem dedicado aos pequenos quiosques de bebida tradicionais, as *Wasserhäuschen*. À esquerda Julian Vogel filma um protagonista canino que também tem a possibilidade de beber e se alimentar. A esquerda, o equipamento fornecido pelo próprio participante filma transações monetárias sobre uma bandeja com escrituras que remetem à cidade.

Fonte: Arquivo pessoal. Fotos de autoria própria, 2017.

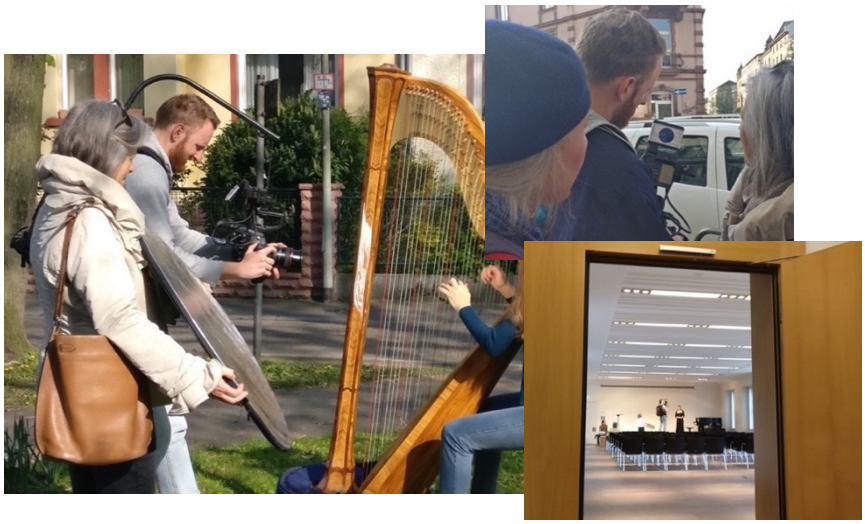
A dinâmica passou por alguns conflitos e desentendimentos, mas que foram contornados. Em seu depoimento para a documentação do projeto, o participante individual responsável pelo filme apontou sua percepção do andamento do processo: "Nós tivemos um

bom entendimento dentro do grupo e para mim foi surpreendente que tudo funcionou, cada um sabia da sua função e as coisas funcionaram sem atritos."

No dia seguinte, na quarta-feira, dia 4 de abril de 2017, foi a vez do grupo dedicado ao tema 'pessoas', que propôs a realização do filme sobre os 'sons da cidade'. A ideia era captar atividades cotidianas em Frankfurt e, de acordo com seu movimento ou proximidade do tipo de som produzido, fazer sua correlação com instrumentos musicais e musicistas. O dia constituiu-se no mais desafiador de todos até então, dada a ambiciosa proposta das participantes.

Recobrindo diversas locações e com a participação de um grande número de protagonistas, a dupla responsável realizou toda a preparação. Todos os contatos, esquematização de horários, pedidos de permissão, tudo fora acordado e organizado antes pelas participantes, sem muitas interferências da equipe. Vogel foi o único a operar a câmera em todo o processo durante o dia. Após os inúmeros deslocamentos, a diária de gravação foi bastante cansativa, mas ocorreu sem imprevistos, a não ser o tráfego intenso e problemas com estacionamento, o que se refletiu em horários apertados, como relatados por Bernardes. Algumas tomadas não foram planejadas, mas acabaram contando com o acaso e, no final, participantes e equipe se mostraram satisfeitas com a filmagem.

Imagem 47 - Terceiro dia de filmagem dedicado ao 'som da cidade' na categoria 'pessoas'. À Esquerda Julian Vogel filma uma protagonista com a ajuda de Jutta Dahm que auxilia com refletores para aprimorar a luz. À direita, acima o cineasta mostra ao grupo cenas que capturara, e abaixo a participante Betina Maliska atua como protagonista em outro grupo ao ser filmada no auditório do Museu Histórico de Frankfurt enquanto canta.



Fonte: Arquivo pessoal. Fotos de autoria própria, 2017.

I.K. comentou como decorreu o dia e suas dificuldades, sobretudo durante o processo anterior, de pré-produção:

> Nós tínhamos o plano e queríamos tudo no filme. E encontrar uma máquina de limpar a rua na cidade. Eu fiquei quatro semanas tentando pelo telefone. E as pessoas não entendiam o que queríamos. 'É para um filme'. 'Ok'. Ou na *Konstablerwache*. Há um mercado ótimo lá, mas somente dois dias na semana, mas há uma banca todos os dias lá, um senhor vendendo furtas e verduras. Ele é muito original. Você o vê, vendendo bananas o dia todo. Dez horas e não se cansa é um verdadeiro empresário. Nós pensamos, podemos colocá-lo na ópera, vendendo suas bananas. Vai ficar ótimo! E perguntamos a ele. E ele: 'Eu? Em um filme? Ah, não'. E minha colega, que fez o filme comigo, ela sorriu para ele. Estivemos lá três vezes. E quando chegamos com a câmera ele disse a um funcionário que o fizesse. E daí viram que não ficou bom. Então chegou Vogel com a câmera, ele veio e afastou o outro e começou seu *show*. Você pode ver, ficou ótimo. E todas as dificuldades. Em cada tomada havia dificuldades diferentes. Encontrar uma banda marcial. Eu queria, mas em Frankfurt não há. É algo muito diferente. Mas encontramos uma no subúrbio de Frankfurt. […]. E a sua parceira [à época, a cantora lírica Betina Maliska], a ideia é que cantasse na frente da *Alte Oper*. Mas não deu certo. Precisamos dos direitos pra filmar na *Alte Oper*. É grotesco. Eu acho que a *Alte Oper* pertence a todo mundo na cidade. Disseram que não poderíamos filmar. Então ela cantou aqui na sala acima.[360]

O dia seguinte foi mais tranquilo. Seria a filmagem da equipe dedicada ao tema 'moradia', com o filme sobre 'janelas', que ocorreria todo em uma única locação. O grupo foi o único a propor uma ficção. A estória se desenrolaria em torno da interação de uma protagonista com a janela de um prédio ao lado, em que imaginaria o cotidiano de seu vizinho, o desenharia e, ao fim, se depararia com uma realidade diferente.

A diária ocorreu no apartamento da participante que havia proposto a ideia de desenho ao vivo, e que também concordou em ser a protagonista. Dessa maneira, ela conseguiu integrar sua expressão artística ao filme. O outro participante faria o papel do vizinho a ser imaginado e que, em um determinado momento, apareceria na janela à frente. Para isso, a participante contatou uma de suas vizinhas cuja janela encontra-se em frente à sua. A terceira participante do grupo, Betina Maliska além de contribuir com o desenvolvimento da ideia, se demonstrou entusiasmada com a possibilidade de poder filmar. Foi possível que participantes fizessem um

---

[360] "We had a plan and we wanted to have all this in the film. And to find a cleaning machine from the street for the city. I was four weeks, phone, yeah. The people didn't understand what we wanted. You make a film, ok. Or the Konstablerwache, there was a great market, but only two days a week, but one is everyday there, selling vegetables and fruits. He is a real original. You look at him, he is calling his bananas, all the day. Ten hours, he get not tired and he has something from an empresario. I thought: you can put him in the opera, calling his bananas. Would make it great! And we asked him and he: I? me? In a film? Oh no. Yeah. My companion, the woman who did the film with me, she was very, she smile with him. Three times we have been there, and then we came with the camera and he said to an employer: do it! You do it! And then he has seen, he made it not good. This man was not good and Vogel with camera, well and he came, pushed him away and began his show. You can look at him, it was great! And such difficulties, in each take were differences and difficulties. To find… I wanted to have…in Frankfurt is not Carnival, this is a very different thing, but in one suburb of Frankfurt, Rödelheim. […] The idea was first, she is singing in front of the *Alte Oper*. That doesn't work. We need the rights to film the *Alte Oper*. It's grotesque. I think the *Alte Oper* belongs to everywhere in the city. [You couldn't film it?] No, they say we cannot do. And therefore, she was singing here in the room, upstairs, yeah."

pouco de trabalho de câmera sobre o tripé, com as indicações e instruções de Vogel. O cineasta realizou a maior parte das tomadas, mas auxiliou o quanto necessário e não somente participantes, mas também a pesquisadora e Bernardes, puderam manusear o equipamento utilizado em todos os dias de gravação.

Plastargias relatou: "O dia de gravação foi muito legal. Experimentar com a câmera, atuar, pensar como é possível gravar da melhor maneira." E complementou:

> Nós fizemos tudo. Então também usamos a câmera e filmamos. E ele explicou tudo. Nós também experimentamos certas coisas como filmar do lado de fora através de vidros na frente da câmera, o que é algo complicado, por exemplo. Mas nós tentamos. Ou quando estávamos no outro apartamento, no outro lado da rua. A gente se telefonava, e por aí vai. Foi muito interessante e aprendemos alguns truques. […] Foi tranquilo trabalhar com a câmera, não foi do tipo: 'você tem que fazer isso e isso'. Foi mais do tipo: 'tente fazer assim e vemos o que acontece'.[361]

Imagem 48 - Quarto dia de filmagem do filme dedicado ao tema 'moradia' que trata sobre interações através de janelas. À esquerda Julian realiza filmagens com auxílio de Jannis Plastargias, e à direita é o próprio participante que faz o trabalho.

Fonte: Arquivo pessoal. Fotos de autoria própria, 2017.

No dia seguinte, na sexta-feira dia 7 de abril de 2017, seria o quinto e penúltimo dia da primeira semana de filmagens do projeto com o tema 'construções', que se propôs a lançar um olhar às portas de Frankfurt. Após caminhar por diversos pontos da cidade, filmando suas

[361] "We were making everything. So also take part in the camera and film it and he explained very much, so we also tried other things. Like to film from the outside, and glasses in front of the camera, which is very complicated to film. But we tried, for example. Or we were at another apartment at the other side of the street. So we would telephone and so on. It was very interesting, so we learned some tricks. […] Or working in this relaxed way with the camera, so it was not "you have to this and this", it was like "oh, try to make this and we'll see what happens.""

portas com protagonistas intencionais como Böttger e Bernardes, e outros acidentais, aos quais foram solicitadas permissões, o dia de gravações terminou no mesmo local em que se iniciou, nas imediações do Museu Histórico de Frankfurt.

A equipe estava cansada da caminhada, porém satisfeita. Um dos seus integrantes mencionou em seu depoimento para a documentação do projeto como se surpreendera com o processo ao perceber a evolução que pouco a pouco se construía: "sempre havia surpresas, partindo da ideia, depois com o que se pode fazer com ela, depois o que se faz de fato, depois filmar e finalmente editar."

Imagem 49 - Julian Vogel filma, à esquerda, a porta do 'Dom' a catedral de Frankfurt no quinto dia de filmagem, do filme dedicado ao tema 'construções'. À direita, a porta de um negócio ligado ao setor de prostituição que é abundante e tolerado em um determinado distrito da cidade.

Fonte: Arquivo pessoal. Fotos de autoria própria, 2017.

Haveria apenas mais um dia para a primeira semana de gravações. No sábado, 8 de abril de 2017, participantes, cineastas e a pesquisadora encontraram-se nas proximidades do HMF, dessa vez do outro lado do Rio Meno, onde a primeira tomada teria como plano de fundo o próprio museu. O grupo que trabalhou sobre o tema 'mobilidade' escolheu o Meno como aspecto principal e planejou percorrer a pé sua orla para captar todas as cenas da lista de tomadas que trataria sobre os movimentos em torno do rio, como barcos de diversos tipos, pedestres, animais, ciclistas, carros e trens que cruzam pontes, e aviões que atravessam o céu da cidade.

Por se tratar de um filme documental, em que se espera capturar as cenas previstas, mas considerando uma margem de circunstâncias, o filme contou com a captura das cenas

programadas e outras ao acaso, que serviram ao conceito de edição que mais tarde seria trabalhado. O filme também captou cenas de alguns dos problemas encontrados na cidade, bem como indícios de resistência à gentrificação, ao retratar pessoas em situação de rua contrastando com grafites ao fundo com *slogan* de movimentos que lutam pela 'cidade para todos/as' (*Stadt für Alle*).

Imagem 50 - Sexto e último dia da primeira semana de filmagens na orla do Rio Meno, tema escolhido pelo grupo para abordar o tópico da 'mobilidade'. À esquerda, Julian Vogel realiza tomadas documentais e Stephan Bernardes preenche boletins de câmera. À direita, o cineasta filma uma ponte com os famosos arranha-céus da cidade ao fundo.

Fonte: Arquivo pessoal. Fotos de autoria própria, 2017.

Após os seis primeiros dias de filmagem, com o material em mãos, a próxima etapa seria a de montagem do filme, com um *workshop* sobre os conceitos de edição e uma consultoria com cada grupo para consolidar os cortes finais. Haveria ainda o dia adicional para a gravação sobre o tema 'ecologia', com o filme sobre o 'molho verde' tradicional da cidade, que se daria somente no mês seguinte em razão das disponibilidades de horários e para poder aproveitar a cidade mais 'verde' durante a primavera.

O quarto e último *workshop* foi realizado em 12 de abril de 2017, sendo que o grupo com o tema 'ecologia', ainda sem material capturado, não poderia participar, recorrendo depois a um processo diferente para a edição. Nesse último encontro em grupo, reuniram-se todos os outros para a definição de seus *conceitos de edição*. Bernardes fez uma breve introdução e Vogel tomou a palavra para transmitir suas impressões sobre os dias de filmagem. Parabenizou os grupos pela preparação e informou que tal empenho resultara em imagens bastantes sólidas para cada um dos seis filmes que já haviam sido rodados. Colocou também que, como parte do processo definido em conjunto com o museu, realizara uma pré-seleção das imagens de cerca

de dez minutos para cada equipe, das que considerara as melhores tomadas, com base também nos boletins de câmera preenchidos durante as gravações por Bernardes e participantes.

As imagens de cada grupo seriam apresentadas e discutidas em conjunto antes que as pessoas se reunissem outra vez para finalizar os conceitos de edição que seriam feitos de maneira tradicional, ou seja, manualmente. Durante as projeções, Vogel solicitou que participantes tivessem um olhar 'fresco', ou seja, desconectado de tudo o que haviam pensado inicialmente. Uma vez que cada seleção seria apresentada com o cronômetro à mostra, indicando a minutagem, o cineasta colocou a importância dos grupos anotarem o *timecode* específico referente às tomadas que considerassem melhores para poderem, em seguida, trabalhar manualmente. Ele elucidou que outros aspectos como correção de cores, contrastes, etc. seriam feitos por ele na fase de pós-produção com os cortes finais já consolidados pelos grupos.

Na discussão que sucedeu as apresentações, Vogel instigou os grupos a pensarem como ordenar cenas ao questionar se as seleções apresentadas possuíam conexão com a lista de tomadas realizada, ou se, por outro lado, teriam alguma outra proposta de ordenação que poderia funcionar melhor. Foram colocadas ainda questões sobre a possível interpretação das imagens para ver se transmitiam a mensagem desejada. Impressões gerais com comentários positivos e negativos foram trocados entre participantes sobre as imagens, em que foram questionadas se mostravam a cidade de Frankfurt e se conectavam com o tema com o qual cada grupo havia se proposto a trabalhar.

Para um dos participantes, em seu depoimento dado à documentação do projeto, seria interessante trabalhar "o ritmo e o ordenamento das imagens em movimento", o que desenvolveria posteriormente em consultoria individual com Vogel. Discutiu-se sobre a escolha entre diversas tomadas similares; definições em termos do ritmo e duração das sequências; enquadramentos e definição de quais partes seriam ou não essenciais para manter a coerência dos filmes. Ao final das discussões, os grupos se reuniram para utilizar o material fornecido – uma seleção de tomadas estáticas, ou *stills* – que seria usado manualmente para definir a linha condutora de cada filme e na edição final de um minuto realizada por Vogel, a ser finalizada na consultoria.

Jannis Plastargias forneceu uma visão geral sobre como ocorreu a apresentação e discussão, enfatizando que, para seu grupo, a montagem acabou sendo mais fácil, pois tinham a estória em mente e não havia muito material para analisar, diferente dos outros grupos, cujos

filmes se tratavam de documentários. Além disso, ele colocou como foi possível aprender sobre processo de edição:

> Foi mais fácil para nós, pois éramos o único grupo que queria contar uma estória. Os demais faziam um documentário, buscavam material, e nós tínhamos que contar uma estória em um minuto, assim não precisávamos de toneladas de material. Assim, acabamos tendo apenas seis minutos no fim para editar, e os demais, mais de dez minutos. […] Nós tínhamos um *storyboard* e que tinha uma sequência, e na edição ficou diferente. Nós o mudamos. Porque vimos que faria mais sentido nas cenas, não para nós, mas para as pessoas assistindo. Então faz parte de filmes, que a edição possa mudar tudo. E as vezes a edição faz o filme ficar bom.[362]

Para o *workshop* de edição imaginou-se qual tipo de método possibilitaria aos grupos a trabalhar concretamente na ordem e selecionar quais cenas e sua duração seriam necessárias para chegar aos resultados esperados para cada filme. Dessa forma, pensou-se em recorrer às origens do cinema e de como ele se materializa de maneira analógica, pela sucessão de *frames* (quadros). Os filmes de película eram cortados manualmente e colados para compor as obras. Atualmente, com sistemas de montagem digital, tal processo não se faz mais necessário, pois se dá com uso de ferramentas digitais.

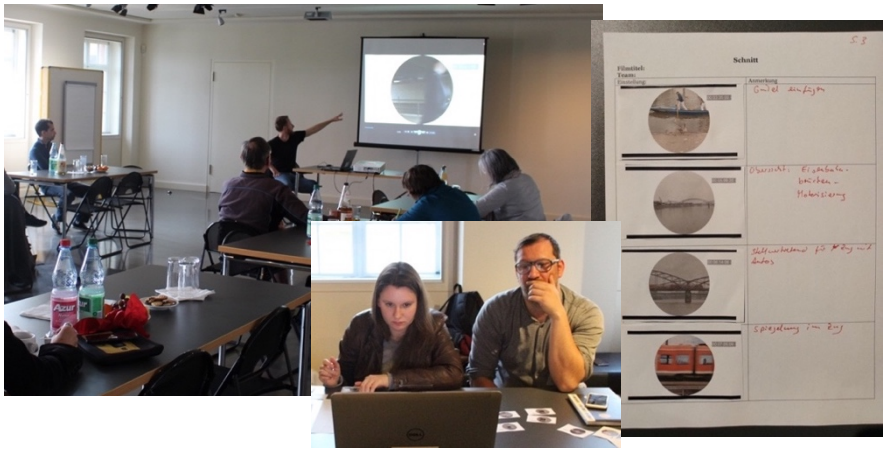
Revisitar tal dinâmica foi considerado válido para a oficina. Foram selecionados e impressos quadros estáticos das principais cenas presentes na seleção prévia de Vogel, para que os grupos pudessem realizar a edição de seus filmes de forma manual. Cada grupo recebeu em média 50 papéis no formato aproximado de um cartão de visitas, contendo *frames* secionados e representativos.

As pessoas deveriam montar o filme manualmente, colando as cenas selecionadas em um formulário fornecido pela equipe, anotando a duração e o ritmo desejado para cada uma das cenas. Os grupos assim o fizeram, com o auxílio da equipe que circulou entre as mesas fornecendo informações, dicas e qualquer ajuda necessária ao processo. Após o término do encontro e com os conceitos de montagem desenvolvidos pelos grupos com a ajuda de formulários em mãos, Vogel editou os filmes de aproximadamente um minuto, que seriam mais tarde finalizados.

---

[362] "It was easier for us, because we were the only one who wanted to tell a story. They are this like documentary, and like searching for material, and we were like, we have a story to tell and we want to make it in this one minute and we don't need such tons of material, so we have only six minutes in the end, to edit, and the others had more than ten minutes. […] We had, like I said, a storyboard, and which was like one-two-three-four, and in the editing, it was different then. We change it. Because we saw more sense to change the scenes, not for us, for the people watching it. So it was a part of movie that the editing changes everything. And sometimes it makes the film good, this editing."

Imagem 51 - No quarto *workshop*, acima à esquerda, as seleções de imagens de cada grupo são apresentadas e discutidas. Abaixo, Jannis Plastargias e Betina Maliska trabalham no conceito de edição do seu grupo sobre 'janelas' e moradia. À direita, um exemplo de 'conceito de edição' que mostra a ordem de montagem e anotações do grupo referente ao tema 'mobilidade'.




Fonte: Arquivo pessoal. Fotos de autoria própria e de Stephan Bernardes, 2017.

E o último dia de filmagens aconteceu no dia 15 de maio de 2017. Tal data foi coordenada para que a gravação do filme dedicado ao tema 'ecologia' ocorresse em um momento em que a cidade se apresentasse 'verde' devido a estação primaveril. Outro motivo para a escolha da data foi a proximidade com a segunda consultoria (referente ao processo de edição) para conciliar com a presença de Vogel em Frankfurt. Contando com a sorte, esperava-se obter tempo bom para que as cenas externas pudessem ser gravadas sem mais problemas. O tempo colaborou e não foi um problema, e em nenhum outro dia de gravação, apesar de algumas ameaças de chuva.

Imagem 52 - No último dia de filmagem sobre o caminho do 'molho verde' no grupo 'ecologia'. À esquerda, Julian Vogel filma a colheita de ervas em um projeto de jardim urbano. Ao centro, uma das cenas mostra protagonistas degustando o tradicional prato da cidade. À direita, Stephan Bernardes e a pesquisadora auxiliam às filmagens.

Fonte: Arquivo pessoal. Fotos de autoria própria e de Katharina Böttger, 2017.

A ideia do filme era percorrer o caminho de preparação do *Grüne Soße* com ingredientes orgânicos e de modo sustentável e dentro dos limites de Frankfurt. As gravações acompanharam a coleta de temperos em jardins urbanos, a obtenção dos ovos em uma residência no meio da cidade, onde são criadas as galinhas, as cooperativas que trabalham no cultivo, colheita e venda das sete ervas envolvidas na preparação do molho, e o cozimento de batatas por meio de um dispositivo que utiliza energia solar. O processo de edição do filme se desenvolveu de maneira diferente. O grupo foi convidado diretamente para a consultoria onde assistiu à seleção feita por Vogel, e, logo a seguir, trabalhar na montagem com o cineasta.

Em seguida, nos segundos encontros de consultoria, o restante dos grupos foi dividido de forma que cada um obtivesse uma faixa de horário de um turno (manhã ou tarde) para trabalhar junto com Vogel na consolidação da edição final do filme de um minuto. O cineasta chegou com filmes pré-editados com base nos conceitos de edição, realizando somente algumas modificações finais de duração, ritmo, cores junto com participantes. Vale ressaltar que a etapa individual com os grupos trabalhando na edição por meio das mãos de Vogel e no uso de seu computador e *software* de montagem foi proposta pelo próprio cineasta. Ele considerou essencial que os grupos pudessem estar diretamente ligados com a montagem final dos filmes.

Imagem 53 - No segundo dia de consultorias individuais, o grupo dedicado ao tema ‘pessoas’ trabalha na edição final de seu filme sobre o ‘som da cidade’.

Fonte: Arquivo pessoal. Foto de autoria própria, 2017.

I.K. relatou suas impressões sobre a etapa que considerou desafiadora, aquela de colocar tudo o que havia gravado em um minuto:

> No fim, foi muito difícil editar. Montar tudo isso. Nós ficamos dez horas gravando na cidade.

> Dez cenas, dez cenas diferentes. De carro, aqui, ali e por aí vai. Vogel não poderia fazer mais nada. E o corte era de um minuto. 60 segundos. Não é possível. E Vogel falava: 'tem um segundo a mais'. Que segundo? Isso foi o mais difícil.[363]

Stephan Bernardes, no único dia em que pode presenciar a consultoria de edição, mencionou como percebeu a relevância da equipe em assessorar a dupla que trabalhou sobre 'som da cidade' para chegar mais perto do resultado esperado: "A montagem desse foi um dos poucos que eu vi e tinha o Julian. Eu estava lá, tinha gente suficiente dando ideias e caminhos que elas podiam decidir mais fácil." Ele ainda complementou sobre o papel fundamental de conhecimentos específicos de cinema para o processo e da importância do contato dos grupos com todas as etapas, sobretudo com a edição.

> Todo filme, e também pelo fato de todo filme ser feito por pessoas diferentes, tem desafios diferentes. E não sei se teve alguma coisa que o fato deles serem leigos tornou especialmente mais difícil. E como é a primeira vez pra todas as partes do processo pra eles, tudo foi novo. […] Provavelmente eles conseguiriam filmar coisas, mas aí editar o material seria bem difícil, a qualidade das imagens com certeza não seria a mesma e acho que se torna um processo mais enriquecedor pra eles também, o fato de ter esse contato. O que é o que importa.

Na parte final de pós-produção, percebeu-se mais uma vez como a presença de profissionais de cinema foi importante nessa arte que é coletiva e que necessita de diversas especialidades, nesse caso respondidas na polivalência de Vogel. A condução e o desenvolvimento do museu foram importantes, mas sem as ideias e expertises sobre cada tópico presentes na contribuição de participantes, o projeto não se viabilizaria. E por mais que tenha contado com limitações e obstáculos, o processo abriu o caminho para as pessoas vislumbrarem novas possibilidades no aprendizado da mídia, fazendo com que o museu utilizasse o formato em colaboração com profissionais da área, e continuasse a integrar o cinema em seus processos participativos. Como colocou Angela Jannelli:

> Acho ótimo oferecer a possibilidade de ensinar pessoas a usar filme e integrar no museu. Tudo que ajuda pessoas a se tornarem conscientes de si e se expressar é bom. Seja áudio, filme, instalações. Não importa o meio. Acho que filme é uma mídia complexa. É ótimo se as pessoas que o conhecem possam ensinar. Ou se há meios de solicitar profissionais que realizem filmes. Trabalhamos muito com filmes nessa última exposição pois é muito

[363] "I think it is, at the end, the hardest was the cutting. To cut all this. We have been ten hours in the city, on the way. For 10 takes, 10 different takes. By car, this way, that way, the time, and so on. Vogel was, he was not able to do anything more. And the cut was one minute. 60 seconds. It's not possible. And then Vogel: that was one second too much, which second? That was the most heavy."

potente.[364]

O seu depoimento retrospectivo não reflete necessariamente a ideia inicial de Jannelli do papel do cinema no museu, uma vez que suas impressões foram recolhidas em 2020 após a realização do projeto. As mudanças em sua visão sobre o projeto podem ter acontecido também em função dela acompanhar todo o processo e visualizar os resultados e ver outras exposições finalizadas após o *Stadtlabor Film* em 2017. Especula-se que a realização de tal processo de filme participativo possa ter contribuído para que surgissem novas aberturas por parte da curadora para outras metodologias, especialmente relacionadas a imagens em movimento, para integrar as vivências de habitantes da cidade no museu.

Apesar de não poder coordenar de forma ativa em razão da barreira da língua, a pesquisadora esteve todo o tempo presente no processo, realizando a função de preparar os encontros e permanecer disponível para qualquer necessidade que a equipe ou participantes apresentassem. Ela também motivou, forneceu todo tipo de apoio e abertura possível para que sentissem segurança, acolhimento e respeito. Registrou e observou todo o percurso, seja por meio de notas, fotografias e vídeos que mais tarde seriam reunidos no filme de documentação do projeto.

E todo o processo teve por base o arcabouço teórico e prático acumulado pela pesquisadora. É difícil identificar como tais intencionalidades se refletiram no projeto, se não na percepção do mesmo, tanto individualmente como por colegas no HMF ou cineastas que trabalharam no projeto e participantes. Mas o museu e toda a equipe forneceram uma plataforma sob forma de processo, aberto, flexível e dialógico para que as pessoas encontrassem e amplificassem às próprias vozes sobre a sua cidade e suas perspectivas individuais e coletivas. E os resultados trouxeram impactos que puderam ser percebidos tanto no museu como em participantes.

[364] "So I think it's great to offer the possibility to also maybe teach people how to use film and to integrate it to the museum. So I think everything which helps people to get self-conscious and also to express themselves is good. If it's audio, film, installations. I really don't mind. I think film is a complex medium. It's great if people know about it and are able to teach this also to people. Or maybe also if you have maybe kind of the means to ask professionals to do a film, so we work very much with film in this exhibition, because it's so powerful."

### 4.3. Recompensa: Imaginações cinemuseológicas da cidade em cartaz no museu

> *Eu consigo! Sim! Eu fiz um filme! É fantástico! Na minha vida, quando escrever minha* Lebenslaufe *(biografia), eu posso dizer que fiz um filme. Quem pode dizer isso? Foi ótimo.* (I.K, 2020, tradução livre)

Depois da etapa da 'Provação', chega-se à 'Recompensa'. Segundo Vogler (2015), esta parte se trata de uma comemoração e pode representar momentos de nostalgia em que o herói ou heroína relembra o que vivera assimilando os resultados obtidos. Pode se tratar também do momento em que o tesouro é apropriado ou de um elixir ou resposta que vai curar dores ou responder inquietações e questões futuras, suas ou de outrem. Pode ser ainda a iniciação da heroína ou herói ao se tornar uma criatura renovada, com novos poderes, novos conhecimentos e novas percepções, uma visão para além da ilusão, clarividência, uma nova autopercepção ou uma epifania. Além de um ou mais desses aspectos, ainda pode apresentar certas distorções, ou seja, sentimentos que destoam do sentimento de vitória. O ego inflado pode gerar arrogância, um sentimento de raiva pode vir em razão de todos os esforços empreendidos ou mesmo uma dúvida das próprias capacidades que faz personagens principais se questionarem se sua vitória fora realmente fruto de seus talentos, esforços e aprendizados, ou se fora somente sorte.

O fechamento do *Stadtlabor Film* se deu com uma celebração para a qual foram convidadas todas as pessoas envolvidas no processo, inclusive protagonistas que se dispuseram a atuar nos dias de filmagem. Trata-se de uma recompensa, pois, apesar dos desafios práticos como a falta de conhecimento da língua e ansiedade com as incertezas de projetos participativos, a concepção e o desenvolvimento prévios do processo, bem como a cooperação de membros da equipe que realizaram funções essenciais, culminaram em uma realização quase autônoma aos olhos da protagonista que, de fato, perpassou-os como uma observadora e por vezes também gravando momentos que originariam mais tarde um pequeno documentário sobre o projeto.

A gratificação representa a realização do projeto que teve maior envergadura, maior duração e foi o mais desafiador em sua concepção para a pesquisadora, cujos resultados foram comemorados em conjunto com participantes e equipe, estando até hoje em exibição na exposição de longa duração *Frankfurt Jetzt!*. Representa a maior recompensa em termos de aprendizado e o próprio empoderamento da pesquisadora, que posteriormente viria a utilizar e partilhar os novos conhecimentos. Todos os projetos que puderam ser postos em prática foram

considerados recompensas de esforços pessoais, intelectuais, criativos e relacionais da jornada doutoral. E a recompensa não é somente da pesquisadora, mas de todos os indivíduos que se envolveram, trabalharam e colaboraram. Assim, acredita-se, e alguns dos depoimentos já revelaram, que participantes puderam fazer proveito do processo de variadas formas, como na sua relação com a cidade, com outras pessoas, com o museu, bem como a própria instituição se beneficiou ao se abrir a novos métodos, especialmente à Sociomuseologia.

Imagem 54 - Evento de fechamento do projeto com a projeção dos filmes finalizados. À esquerda, a pesquisadora apresenta o projeto junto à sua coordenadora Susanne Gesser. À direita, Katharina Böttger e Franziska Mucha controlam a máquina de pipoca, que buscou dar ao evento um ar de 'sessão de cinema'.

Fonte: Museu Histórico de Frankfurt, licença CC BY-SA 4.0, Foto: Stephanie Kösling, 2017.

O projeto *Stadtlabor Film*, tal qual se constituiu no decorrer dos meses, foi permeado de vivências e convivências entre participantes e equipe, com impactos individuais e coletivos. Seja no entendimento de percursos participativos pela pesquisadora, na efetividade das ações pensadas e realizadas, ou no papel desempenhado pelos indivíduos e suas consequências, obteve-se uma visão global de como os aspectos constituem resultados aos objetivos propostos.

Nesse projeto, considerou-se que Frankfurt seria o 'objeto' com que lidam sujeitos e que mediaria o processo de integração da perspectiva subjetiva de participantes. A cidade representaria a sua conexão com a realidade. Tratou-se, assim, de fomentar a criação 'imaginações cinemuseológicas' que constituem objetos para o museu, em um processo de musealização participativo, no qual as pessoas se reconhecem, com o qual aprendem e que, por fim, inscrevem na História ao trazer o presente da cidade para o museu.

Buscou-se desenvolver uma plataforma em que indivíduos pudessem se 'integrar no mundo' e 'com o mundo', como propôs Freire, em uma perspectiva de construir em conjunto a realidade histórica ao mesmo tempo que realizar uma 'leitura do mundo' sob a forma de um

'reconhecimento crítico da realidade'. Essas características proporcionam o empoderamento cognitivo por meio de uma 'alfabetização crítica'. A relação de cada pessoa com a cidade é certamente única, individual e íntima e, com o projeto, notou-se a vivência e compreensão das realidades em que estão inseridas.

Esse contato com o 'mundo' possibilitou a descoberta de aspectos diversos da cidade para indivíduos já bastante integrados e para àqueles que buscavam seu lugar em Frankfurt. O projeto revelou que há ainda um caminho a ser trilhado para abordar realidades muitas vezes não se quer enxergar. I.K., por exemplo, relatou que descobriu novos elementos sobre o local onde mora, mesmo atuando em "diferentes *playgrounds* na cidade":

> A maioria das coisas que filmamos eu não conhecia. Pessoas que não conhecia antes. Um violoncelista é bastante conhecido, um vizinho meu. Mas a maior parte dos lugares foi uma novidade para mim. A ideia inicial de ter uma harpa. Nós precisamos de uma harpa. E, então, quem toca harpa? Temos o conservatório, temos uma orquestra. Mas no feriado de Páscoa? A orquestra está longe, a escola de música, fechada. Como achar uma harpa? E a maioria dos locais foram uma grande novidade para mim.[365]

Jutta Dahm também comentou como o processo possibilitou que entrasse em contato com as dicotomias da cidade e das partes que menos a agrada. E isso suscitou nela um olhar para si mesma e para o local com que ainda se encontrava em vias de se conectar depois de ter vivido em Berlim e viajado todo o mundo enquanto comissária de bordo:

> Eu pensei: 'Nossa, desça do pedestal e não seja tão arrogante, não se sinta superior.' O que quero dizer é que este lugar, como todos os lugares do mundo, tem suas partes charmosas e suas partes mais 'feias'. E você tem que lidar com isso, e aceitar. Então foi uma maneira boa e suave de conhecer e apreciar mais Frankfurt. […] Não seja tão arrogante. Que sabe tudo. Que a grama é mais verde no outro lado. Não, não é. Só é preciso dar uma chance, e isso foi um marco nesse processo de abordar Frankfurt. [366]

Vale salientar que se trata de uma perspectiva individual da participante que teve que se adaptar a uma cidade e a um ritmo de vida que, de maneira geral, não lhe agradava. Sua revelação demonstra o potencial que processos museais têm de trazer outras 'leituras do mundo'

---

[365] "The most things we filmed I did not know. There were people I didn't know before. The man with the cello is very good known, he is a neighbor of mine. But the most places we find very new. Beginning by the idea, we need a harp, and then, who plays harp? We have conservatory, we have an orchestra. Easter holidays. The orchestra is away, the music school is closed. How to find a harp? And most places have been very, very new to me."

[366] "I thought wow, just come down and don't be too arrogant, and whatsoever don't feel superior. I mean this is a place like all places all over the world and it's got charming parts and it's got the more ugly parts. And you have to arrange yourself with it, to live with it. So that was a very, very nice smooth way to get into Frankfurt and to love it more. […] "Don't be too arrogant. That you know everything better. The grass is greener on the other side. No, it's not. It's just that you should give it a chance. And this definitely was a big milestone in this process of approaching Frankfurt."

e ‘reconhecimento crítico da realidade’, mesmo que no âmbito individual quando as pessoas avaliam suas próprias atitudes. Também fala da possibilidade de encarar outros problemas que fazem a cidade mais ‘feia’, por exemplo, a desigualdade que se reflete na elevada quantidade de habitantes sem moradia digna.

O tópico da falta de moradia não foi diretamente abordado por nenhum grupo, mas apareceu de maneira sutil no trabalho da dupla que tratou sobre o tema ‘mobilidade’. O grupo encontrou uma locação em que uma pessoa sem-teto vivia embaixo de uma ponte sobre o Rio Meno, onde é possível ler a inscrição que reivindica a ‘*Stadt für Alle*’ (‘cidade para todos/as’, em tradução livre). Em sua ideia original, o grupo buscaria incorporar essa questão da falta de moradia e da gentrificação que são alguns dos problemas identificados atualmente na cidade, almejando inclusive filmar a pessoa naquela situação, o que acabou não acontecendo por ela não se encontrar no local no dia da filmagem.

Os outros grupos também não tocaram no tema de forma direta, mas trouxeram outras possibilidades de ‘ler o mundo’ nas suas diversas manifestações na cidade. O grupo que tratou do tema ‘portas’ e ‘construções’ visou abordar a questão do bairro considerado uma parte ‘feia’ em razão da relação de tolerância com o uso de drogas e prostituição. O grupo que abordou o tema ‘pessoas’ e sua relação com arte no parque ou aquele cujo tema foi ‘economia’ e os tradicionais quiosques de bebida, mostraram como as pessoas convivem nos diversos espaços da cidade e desvelaram partes e elementos que talvez muitas pessoas, mesmo lá residindo, não conheçam. A produção sustentável do tradicional ‘molho verde’, provavelmente desconhecida de muitos indivíduos, também chamou a atenção para alternativas ecológicas de produção e consumo urbano. Dessa forma, o processo serviu, para descobrir espaços e dinâmicas de Frankfurt para mostrá-las de maneira viva e em movimento nas projeções no museu.

Voltando à questão da desigualdade que se reflete na falta de moradia na cidade, o grupo que lidou com o tema ‘moradia’, acabou por não aludir diretamente às questões ligadas ao tópico. Como já mencionado, por possíveis inclinações pessoais e profissionais, o grupo do qual fizeram parte Plastargias e Maliska acabou abordando o convívio em vizinhanças, e como ela pode ser algo que contribui para a compreensão mútua entre indivíduos e sua diversidade. Decidiram ilustrar a distância entre pessoas que moram tão próximas para quem sabe estimular relações de mais solidariedade em que as diferenças e a diversidade, étnica e de gênero, por exemplo, sejam aceitas e celebradas, em uma cidade com um grande contingente de pessoas com contexto migratório e, como o próprio grupo representou, orientações sexuais diversas.

Plastargias, em sua entrevista, revelou algumas de suas reflexões sobre o processo de desenvolvimento da ideia e colocou que, nas conversas dentro do grupo, falou-se inicialmente sobre interações entre pessoas vizinhas na Alemanha e no Brasil. Ele relatou ser fascinado pelo país latino-americano onde percebe relações mais próximas entre pessoas vizinhas do que no país europeu. Apesar de seu fascínio, mostrou-se dividido, pois talvez não quisesse conhecer e se conectar mais com a sua própria vizinhança, apesar de considerar que eventos periódicos locais poderiam ser uma boa forma de interação entre pessoas.

A reflexão de como pessoas que moram próximas nas cidades podem se conectar revela o potencial de abordar temas contemporâneos como a intolerância e a discriminação. Nesse sentido, convívios mais próximos entre pessoas, mesmo que com a intermediação de uma instituição, gera a oportunidade de diálogo, inclusive entre indivíduos que são vítimas de opressões e aqueles que os oprimem.

Nesse sentido, cria-se uma ferramenta de mobilização e de empoderamento coletivo. Percebe-se uma janela para vislumbrar a realidade e viabilizar a verdadeira solidariedade que colocou Freire em sua extensa obra. O espírito mais fraterno comentado pelo pedagogo aconteceria durante o ato de aprendizado em conjunto, em que sujeitos possam se reconhecer. Relacionando os pensamentos freirianos com os de Bauman (1999), projetos participativos revelam a responsabilidade das pessoas sobre a realidade e para com outros indivíduos, de maneira a impedir que situações extremas de opressão se manifestem em circunstâncias específicas.

O processo também se propôs desde o início a criar um lugar de encontros entre participantes e o museu, facilitando as conexões. Nesse projeto, as pessoas entrevistadas relataram permanecer, até certo ponto, em contato com integrantes do seu grupo, o que aconteceu em razão de contatos prévios. O processo também revelou requerer um esforço extra da instituição museal para entreter tais relações. Dessa forma, a intenção inicial em delinear conexões duradouras que pudessem contribuir com um maior senso de responsabilidade e cuidado entre as pessoas não obteve resultados perceptíveis nos depoimentos recolhidos.

Sobre o assunto, participantes abordaram diversos caminhos que tomaram no âmbito do projeto *Stadtlabor Film.* I.K. e Dahm relataram manter um certo nível de contato depois do filme, mesmo que pouco frequente. Isso denota que o trabalho intenso durante o processo, com uma forte cooperação no grupo, permitiu, de certa forma, mantê-las conectadas, mesmo que o

sentimento de finitude do projeto revelasse que a tentativa de incentivar a criação de vínculos duradouros por meio de processos participativos nem sempre leva a expressivos resultados.

Sobre os contatos realizados pós-projeto, Dahm, relatou: "de vez em quando, de maneira inconstante". I.K., por sua vez, disse: "Nos encontramos posteriormente aqui na casa [no museu], mas não com muita frequência. O trabalho estava finalizado". Betina Maliska deixou a cidade em 2017 e, seu colega de grupo, Jannis Plastargias, relatou que manteve contato com a outra integrante, que ainda reside em Frankfurt, mas comentou que já a conhecia antes do projeto. Ele viria a encontrar demais participantes em projetos seguintes, porém no âmbito institucionalizado e estruturado do museu. E teria um contato posterior com Vogel, com quem realizaria um segundo projeto.

Bernardes, por outro lado, enquanto integrante externo ao museu e ligado ao cinema, relatou não ter mantido qualquer contato com participantes e equipe. A pesquisadora, por sua vez, acabou mantendo contatos mais próximos com integrantes de outros projetos ligados à sua própria trajetória na cidade e com sua própria identidade brasileira, desenvolvendo laços de amizade que revelaram uma implicação contínua em uma perspectiva de ajuda, como será visto em breve. Será igualmente sublinhado que os demais processos possuem características diferentes e que demonstram inclinação maior para instigar outros tipos de conexões mais profundas e longevas.

Sem poder ter a percepção total desse e dos diversos aspectos relativos ao projeto, já que não foi possível entrevistar todo o conjunto de participantes, observou-se até que ponto conseguiu-se criar um espaço de encontros. Os contatos não se estenderam além da sua duração, mas com um esforço intencional do museu, seria possível vislumbrar um futuro em que a instituição poderia se tornar, de fato, um lugar efetivo de desenvolvimento de relações entre pessoas. Nesse sentido, o processo de questionamento do museu ratifica a necessidade de imaginá-lo também como um lugar que promova encontros, fomente o diálogo e a compreensão, para forjar uma luta em conjunto contra os sistemas opressores.

O processo também almejou estimular uma conexão mais duradoura com o próprio museu. O relato de participantes em suas entrevistas indicou até que ponto isso ocorre e o que alimenta o potencial para que a instituição desempenhe esse papel. Notou-se uma intensificação da presença de participantes em visitas, eventos, no interesse em conhecer o museu, bem como atuar nos bastidores e continuar a participar na sua constituição. Revelou-se inclusive que

participantes também se lançaram em organizar projetos próprios inspirados em suas interações participativas e na relação desenvolvida com o HMF.

Dahm, por exemplo, que antes mal conhecia a instituição, relatou que depois de sua primeira experiência no projeto, permitiu que conhecesse melhor o museu e o que este buscava. Passou a frequentá-lo, indicar a amigos e foi estimulada a buscar outros museus da cidade:

> O que aconteceu depois foi que eu disse ao meu círculo de amizades: 'vá ao Museu Histórico de Frankfurt, vá lá e dê uma olhada'. É excelente, fantástico. Eu voltei aqui muitas vezes com amigos/as e lhes disse para também trazerem seus/suas amigos/as, pois há muita coisa aqui. E é muito mais do que se pode ver em um dia. Então sempre vale a pena voltar. Claro, também tem o programa musical e tudo mais. Então acho que vale muito a pena. E eu passei a ter muito mais contato. Especialmente com esse museu, mas com todos os outros. Eu comprei um 'cartão de museus'[367], então passei a ter, como se diz, um compromisso com Frankfurt.[368]

I.K., por sua vez, relatou a fascinação e o interesse pelo trabalho que o museu faz nos bastidores e da oportunidade de também fazer parte dessa criação: "Nós fizemos parte dos bastidores do museu. É fascinante. Como fazer um museu? Como aprender? Como pensar nas ideias? Pensar nos visitantes aqui? Em que e quanto estão interessados?"[369]. E enquanto 'aficionada' pelo método, I.K. continuaria a realizar projetos participativos junto ao museu.

Plastargias se envolveria novamente com a instituição. Sua presença no primeiro *workshop* de um novo processo participativo sobre decolonização indicou seu contínuo interesse pelo *Stadtlabor* e por exposições participativas. Ele revelou o desejo de realizar outro projeto de filme participativo com o museu, talvez sobre outro tópico. Em seu relato, ainda contou como seu contato com o projeto o levou a se tornar coordenador de outros projetos participativos envolvendo filme, mesmo que não no âmbito do HMF.

Em 2019, por exemplo, Plastargias coordenou um projeto junto à JMD (*Jugendmigrationsdienste*), um tipo de serviço alemão que visa a integração da juventude advinda de contextos de migração. Trabalhou novamente com Vogel, que atuou como instrutor

---

[367] O *Museumsufercard* consiste em um passe válido por um ano, vendido pelo conglomerado de museus na orla do rio e nos seus entornos, já mencionado, que permite a visitação ilimitada às instituições.

[368] "What happened after that was, I told my friends: go to the HMF, go and have a look. It's great, fantastic. I've been here many times with friends, I told them to take their friends because it's so much in here. It's far more than you can really get from one day. So it's always worth coming back. Of course, with their program, music. So I think it was really worth it. And I got far more in touch with it. Especially with this museum, but also with all museums. I bought a museum card, so there was another, how would you say, commitment to Frankfurt."

[369] "We have been backstage museum. It's fascinating. How to do a museum? To learn this. How much to think about the ideas? Think about the visitors here? What and how they are interested?"

na oficina de cinema no projeto, a qual viabilizou a realização de três curtas-metragens com jovens sobre o bairro Gallus em Frankfurt. O participante relatou sua experiência:

> Ano passado, mas organizei eu mesmo e foi caótico. Um pouco por causa das pessoas, pois foi difícil marcar as datas e tudo muito complicado. E eram muito perfeccionistas. Eu sempre dizia que não somos *experts*, não somos profissionais, então não é preciso perfeição, não é nosso objetivo, o objetivo é outro. Queremos mostrar algo, e está tudo bem se não ficar muito profissional. Mas diziam: 'Não. Queremos que fique perfeito'. E isso me estressou muito.[370]

Ainda que Plastargias tenha relatado dificuldades em seu depoimento, considera-se relevante o fato dele ter desenvolvido um projeto semelhante em sua própria vida profissional, utilizando-se do contato prévio com Vogel. Além disso, o processo no HMF promoveu determinados conhecimentos e experiências como gerenciamento de projetos, como relatado pelo participante. Quando perguntado sobre algo que havia aprendido, elucidou: "acima de tudo sobre filmar e sobre o trabalho estruturado".

O relato de Plastargias evidencia as percepções sobre os diversos aprendizados resultantes do projeto. Muitos desses já foram mencionados na parte anterior que detalha seu desenvolvimento, em que se revelou possíveis impactos em participantes e equipe. E para além de permitir encontros e contatos, o encadeamento das ações foi pensado para constituir um espaço de aprendizado e conscientização.

Com inspiração no pensamento de Freire (1967; 1970; 1979; 1996 e Freire & Shor, 1986), visou-se proporcionar uma 'leitura de mundo' junto a 'leitura da palavra' que, nesse caso foi vista em analogia ao cinema e ao aprendizado dessa arte coletiva como forma de expressão. Buscou-se criar 'círculos de cultura' não autoritários, apesar de serem meticulosamente estruturados. Foi enfatizada a flexibilidade e a abertura no processo para que todo o conjunto pudesse trazer suas próprias subjetividades em uma perspectiva de troca, aprendizado sobre cinema e apresentação de olhares próprios sobre a cidade. Apesar da orientação para os resultados do museu, a intenção era criar um ambiente propício aos indivíduos para a descoberta de si e de seu lugar no mundo, bem como de outras pessoas, aspirando uma transformação coletiva. Uma abertura para reconhecer, por vezes, o próprio emocional e as frustrações que surgem com o processo, de se permitir ter raiva, amar e falhar.

[370] "Last year, but I organized it myself and it was chaotic. It was a little bit because of the people. I could make dates with them so it was all very complicated. And they were, like, perfectionists. And I always told them, we are not experts, we are not professionals. So we don't have to be perfect. That's not our aim, it's another aim. We want to show something and it's ok not to be so professional. They were like "no, I want to make it perfect". That was stressing me a lot."

Um local em que participantes pudessem recriar criticamente o mundo em conjunto, revelando sua autonomia e responsabilidade perante à realidade.

Essa concepção pode vir a ser – e foi de acordo com o depoimento de Jannelli – considerada estranha e demasiado utópica. Assim como enfrentou Freire, correu-se o risco da posição epistemológica ser tida como "uma invenção bizarra ou uma prática estranha vinda de uma parte exótica do mundo", como pontuou Freire (1986, p.66). E pode inclusive não ter atingido os objetivos almejados, mesmo que fosse o pensamento constante que conduzia o processo.

O museu, por meio de processos participativos que envolvem o aprendizado do cinema, poderia ser a base dos 'círculos de cultura' que são educativos sem professores/as, mas com coordenadores/as, de forma com que as pessoas fossem instigadas a tomarem consciência de si e das rupturas sociais, das decisões e dos comprometimentos que a mudanças sociais engendram. O 'mundo' ou a realidade onde se encontram as pessoas pode ser representado por tais instituições, com processos estruturados para obter objetivos de empoderamento.

E a atitude do projeto foi a de que o museu não seria 'dono' ou teria o domínio dos objetos de estudo, conforme o método freiriano. O próprio Museu Histórico de Frankfurt evidencia que valoriza todos os conhecimentos e perspectivas da cidade e se interessa por todos, desde que respeitem certos preceitos éticos. Assim, seria papel da instituição e da equipe estimular a curiosidade dos sujeitos envolvidos no processo de conhecimento. O diálogo seria valorizado pois, apesar do aprendizado ser individual, a sua construção se faz em conjunto. Além disso, foi enfatizada a importância do rigor no acolhimento e no estímulo ao engajamento de participantes na busca ativa para concretizar o projeto. Somente ao estimular esse rigor, o "desejo de saber, uma busca de resposta, um método crítico de aprender" (Freire, 1986, p.11), em conjunto, que seria possível desenvolver o processo. Todos os aspectos citados se refletiram nos resultados e na finalização dos sete filmes, ainda que a questão do aprendizado técnico de cinema não tenha se revelado tão significativa. Mas considera-se que a semente do potencial criativo do cinema foi plantada.

Segundo a percepção de Stephan Bernardes, a realização dos filmes teria promovido o aprendizado de certas habilidades específicas em relação ao cinema, mesmo que de maneira limitada. E o fato de ter dado o pontapé inicial, de ter realizado o seu primeiro filme, mesmo que sob a condução de um profissional e com todo o apoio do museu, foi um passo importante e inspirador na continuação das trajetórias individuais de participantes.

> O primeiro curta de todo mundo vai ser ruim. Vai ter seu valor: 'ai, que interessante o primeiro curta dessa pessoa'. Mas não vai ser um filme bom. E você precisa fazer esse curta […]. Acho que participar de uma das fases tem um impacto, de qualquer forma, mas participar do processo inteiro concretiza mais do que a soma das partes individuais. Porque você tem toda a história na cabeça. Você tem todo o processo na cabeça. 'Ah, a gente teve essa ideia, e essa ideia virou isso, e virou isso, e virou isso, e virou isso, e virou isso.' E aí, no final, virou esse um minuto de filme. Acho que ter essa história sem pausas, sem quebras na cabeça é especial. […] E agora eles têm mais ferramentas do que eles tinham antes pra fazer um filme. Não sei se algum deles sai do projeto motivado pra fazer de fato um filme, por conta própria. Sem falar que eles tinham o apoio profissional e equipamento e tal. Se algum deles fosse comprar um equipamento ou fosse filmar com o celular e aí colocar no computador e editar. Talvez alguns deles comecem a editar vídeo de férias, sei lá. Acho que tem mais ferramentas, mas é uma questão de motivação mesmo.

A percepção de Bernardes pode ser vista na maneira como alguns dos indivíduos entrevistados revelaram estar satisfeitos com seu aprendizado. Já outros consideraram a prática insuficiente para adquirir autonomia, especialmente em aspectos mais técnicos. Como visto, Jannis Plastargias relatou seu aprendizado em filmar e também em conduzir processos estruturados. Dahm, por outro lado, ao ser perguntada sobre sua formação para fazer filmes, foi enfática em colocar:

> Não, não foi suficiente. Foi somente um dia. Eu gostaria de fazer muito mais. Se houvesse um projeto de como fazer um filme, do início ao fim. O que você pode fazer? O que não é possível? Ou não é fácil de mostrar? É como tirar uma foto. Às vezes você olha para a foto e não mostra tudo aquilo que você gostaria de expressar. Eu faria isso.[371]

Apesar de elucidar sua insatisfação sobre o aprendizado que aponta para a fase de gravação, ao avaliar os depoimentos sobre o processo mostrada na seção anterior, percebe-se que, especialmente na constituição da ideia, o papel de participantes foi fundamental. Certas tarefas, porém, não puderam ser realizadas de maneira autônoma. Considera-se que essa falta de experiências e aprendizado estético e técnico relatados tenha a ver com a restrição de um dia de filmagem em que Vogel realizou todo o trabalho de câmera, com recursos limitados. Na edição, foi o cineasta que utilizou suas habilidades e conhecimentos, bem como seu próprio computador com um programa específico de edição.

Compreende-se que manipular a câmera é o ato mais próximo que se tem de realizar um filme, já que o cinema surgiu com a capacidade de capturar o movimento utilizando o aparelho. Atualmente, isto é facilitado com o uso de celulares. Mas a consolidação de um filme,

[371] "No, that was not enough. That was just a day. I would love to do more about it. If there would be a project about making a film about what so ever, from the scratch on. What can you do? What is not possible? Or not easy to show? It's like taking a picture. Sometimes you look at the picture and it doesn't show at all what you have seen before and what you wanted to express. I would do that."

cuja apresentação seja de forma 'profissional', tal qual almejada pelo método *Stadtlabor*, implicaria não somente certos 'parâmetros de qualidade' em relação a vídeos caseiros, mas também uma pós-produção adequada. A sensação de não se realizar o filme efetivamente também se liga com o fato da pós-produção (edição de imagem, de som trilha sonora etc.), normalmente não ser de domínio generalizado, apesar de que cada vez mais aplicativos e redes sociais façam uso de meios autônomos para gerar conteúdos que se aproximam de uma estética fílmica.[372]

Portanto, a concretização dos sete filmes não seria possível sem o papel exercido por especialistas em cinema. Mesmo que seja relevante ao projeto fomentar uma aprendizagem que vise a autonomia, verificou-se necessário valorizar profissões especializadas com as quais se pode colaborar, como artistas que, em conjunto com museus, podem auxiliar a criação estética em projetos participativos. Nesse caso, trata-se de destacar a profissão de cineasta, com conhecimentos técnicos e estéticos, fruto de anos de dedicação, estudo e atuação profissional, que podem ser levados em conta na realização de processos colaborativos. O projeto mostrou que o museu pode ser a plataforma, o profissional de cinema ser o mediador e consultor e as pessoas serem cocriadoras de imaginações cinemuseológicas que as representem e que as façam perceber sua autonomia e responsabilidade em relação ao mundo. Em termos de empoderamento financeiro, o museu pode fornecer plataformas para o trabalho de profissionais, por exemplo cineastas, que por vezes não encontram vazão para suas obras e têm dificuldades em financiar seus trabalhos.

Dahm ainda complementou dizendo que "não tinha experiência, foi minha primeira vez, como sua *première*, apreciei mais do que me senti limitada". Mesmo sem adquirir conhecimentos essenciais para filmar e editar um filme, de certa maneira pôde explorar sua criatividade e desenvolver uma ideia em colaboração com a equipe. I.K., por outro lado, se mostrou mais afirmativa em relação a seu papel na realização do filme:

> Eu consigo! Sim! Eu fiz um filme! É fantástico! Na minha vida, quando escrever minha

[372] Aqui elenca-se questionamentos que fogem do escopo da investigação, mas que podem ser temas de pesquisas futuras. Por exemplo, as ferramentas acessíveis em *smartphones* que possibilitam a criação participativa de conteúdos em formatos com um progressivo aumento da qualidade estética pode ser objeto de estudo. Em direção oposta, as obras cinematográficas tradicionais que utilizam estéticas e técnicas mais simples e acessíveis, em contraste a todo o aparato tecnológico e complexidade que constituem uma produção de cinema, também oferece material para pesquisa. Dada a relação próxima entre museu e cinema, e o museu como um destino reconhecido e apreciado de tais obras, a possível integração de tais processos no museu também constituiu um questionamento que pode ser relevante.

> *Lebenslaufe* (biografia), eu posso dizer que fiz um filme. Quem pode dizer isso? Foi ótimo e tenho muito que agradecer a Vogel. Ele foi um bom professor. Ele nos ensinou. Ele confiou em nós. Ele estava certo de que poderíamos realizá-lo. Não foi ele que fez o filme, fomos nós. Nós fizemos. E foi o melhor que poderia ter acontecido.[373]

Ela apontou a sua satisfação com o fato de poder dizer que 'fez um filme'. Reconheceu a atribuição de Vogel enquanto instrutor, mas enfatizou o seu próprio papel. Ainda que sua profissão não seja a de cineasta, mas sim *storyteller* ('contadora de estórias', em tradução livre), revelou o sonho de fazer outro filme. Sobre o projeto no HMF, finalizou: "está pronto. Está terminado para mim. Eu às vezes me lembro dessa época. Acho que foi um bom momento."[374]

I.K. se mostrou orgulhosa de ter feito seu filme. Sua perspectiva foi ouvida, sua ideia foi trabalhada e, depois de filmada e editada, transformou-se numa obra sua que estaria projetada em um tradicional museu de Frankfurt, junto a outras peças de artistas e objetos reconhecidos e consagrados ou que possuem similar valor atribuído. "Quem pode dizer isso?", exclamou ainda em seu depoimento, demonstrando sua satisfação. Plastargias também se mostrou contente com o resultado e "orgulhoso, pois [o filme] será mostrado aqui museu por um bom tempo, e as pessoas podem ver"[375].

Questiona-se como esse tipo de sentimento pode ser considerado no âmbito dos diversos tipos de empoderamento, como psicológico, ligado à autoestima; cognitivo, ligado à 'alfabetização crítica' sobre a realidade; coletivo, que permite a mobilização, ou financeiro, ligado à autonomia para o sustento. Como um processo dessa natureza pode ter impactado na realidade de participantes e de outras pessoas da cidade? Em discussão com Bernardes, ele colocou a sua perspectiva em tom de questionamento:

> Acho que pensando no projeto em si que a gente fez e o quão diferente as pessoas eram, ficou realmente um público bem diverso. Desde uma mulher transexual de meia idade a uma menina de no máximo 30 anos. Acho que pra diferentes pessoas significam coisas diferentes. O casal de velhinhos, eu imagino que eles fiquem realmente felizes de pensar que eles participaram da criação de uma parte do museu. Acho que eles vão contar pra amigos pra irem e ver que foi de fato uma experiência. São aposentados, né, o que de fato dá uma vida pra eles. Conhecer pessoas. Eu acho que esse artista, pra ele talvez vá ser uma coisa pra ele colocar no currículo, que ele participou de uma criação de uma instalação, mas não sei se deu

[373] "I can do it! Yes! I have done a film! It's great! In my life, when I write my *Lebenslauf* (life story) [your biography?], yeah, my biography. I can tell I've made a film. Who can do this? It was very great and there are many, many thanks to Vogel, he was a good teacher. He was a good teacher, he was so. He learned us. He trusted in us. He was sure we can do it. Not he done the film. Not he, we. We did it. And that was the best thing what could happen."

[374] "The project is ready. It's closed for me. I often think back to this time, I think it was a good time."

[375] "I'm proud because it's shown here in the museum for a long time, so people can see it."

> pra ele um valor, assim, extra que ele vai carregar pra vida dele. Eu estou esquecendo de pessoas, com certeza, mas tem ali algumas que participaram porque acharam que ia ser divertido. E foi divertido ou não foi, sei lá. Mas não sei se trouxe algo a mais, assim. É uma pergunta que realmente tenho em aberto. Talvez eu seja meio cético com o que a produção de arte pode dar pro criador ou pro expectador também, né. Como alguém que trabalha mesmo com isso, a partir de um certo ponto vira realmente um trabalho e não é todo projeto que você faz que é uma expressão do que você é e tal, que você vá trabalhar seus traumas de infância. Não acho que nenhum dos curtas que a gente fez lida com isso, assim, nesse ponto de ter um poder transformativo na vida da pessoa. Mas me interessaria saber, conversar com essas pessoas.

O impacto individual de tal processo fora o objetivo maior da pesquisa e de todas as ações que a circundaram. A possibilidade de interpretar e generalizar o que cada participante pode ter aproveitado é complexa, uma vez que não foi possível obter as respostas em profundidade de todo o grupo. Jannelli, do alto de seus mais de dez anos de experiências participativas, forneceu uma ideia geral que, de certa forma, alinha-se com a percepção de Bernardes ao apresentar seu trabalho profissional ou sentir orgulho de sua conquista. Complementou que em diferentes projetos participativos seria possível trabalhar traumas, mesmo que isso não se refletisse diretamente em uma criação estética.

> Acho que para cada uma das pessoas o efeito de empoderamento é um pouco parecido. Para certos indivíduos mais que para outros. Acho que é sempre um momento, como se diz, de se conscientizar? Seja sobre sua relação com a cidade, sobre sua história, sua relação com a sociedade, então, acho que é mais de uma maneira abstrata. É sobre autorreflexão e se tornar mais consciente sobre sua identidade, e isso pode ser também uma experiência empoderadora. Depende muito em que se está trabalhando. Certas pessoas ficam muito orgulhosas, pois podem mostrar o que fazem para um maior público. E esse é o caso que se chama 'trabalhadores/as-chave'. Sabe, os grupos de jovens, ou escolas que fazem um trabalho ótimo e podem o mostrar ao grande público em sua contribuição. Fazer trabalho biográfico também funciona para muitas pessoas, trabalhar em um passado traumático, tornar isso público. Ter reconhecimento público e fornecer um tipo de testemunho sobre algo realmente horrível que aconteceu com você às vezes pode ter também um aspecto curativo para as pessoas. Pode ter um efeito empoderador em uma base autobiográfica e psicológica. Portanto, eu acho que toda essa variedade se trata de empoderamento. Ou, sabe, [nome de uma participante] em um dos projetos *Stadtlabor,* ela se deu conta de que: 'ei, espaços públicos também me pertencem, então por que não os usar para um projeto de jardins urbanos?' Isso foi algo empoderador.[376]

[376] "I think for everyone the empowering is effect is a bit the same. For some there's more for others less. I think that it's always a moment of, how do you say, raising yourself consciousness? Either about your relation to the city, to your history, your relation to society, so I think that in an abstract way. It's about self-reflection and also may be getting more conscious about your identity and it can also be an empowering experience. And very much depends what you're working on. Some only are proud because they can show what they do to a bigger public. That's mostly also the case for the so-called 'key workers'. You know like the youth clubs, or also schools that are participating, they do a great job and they can show it to a bigger public by contributing. Then if you do biographical work for many people is also good kind of to work maybe also on a traumatic past and by also making it public, it's also public acknowledgement, maybe also kind of a testimonial. It's true what happened to you and

E pouco a pouco, a perspectiva de empoderamento, que possui pontos de contato com as teorias de Freire de uma participação ativa, autorreflexão e conscientização individual para a transformação, se revelaria na fala das pessoas entrevistadas. Jannelli mencionou uma *Stadtlaborantin* que havia se lançado em um projeto de jardim urbano, o que demonstrou um empoderamento voltado à cidadania. Enquanto 'trabalhadora-chave', ela acabaria posteriormente atuando na questão da sustentabilidade da cidade, onde teria a oportunidade de utilizar o *Stadtlabor Film* como uma plataforma para apresentar seu trabalho para um público maior com seu curta sobre o tradicional molho verde para o tema 'ecologia'.

O mesmo aspecto pode ser percebido no trabalho que lidou com o tema 'pessoas' e sua interação com o parque. Além de se lançarem no desafio de trabalhar uma nova linguagem de expressão, o grupo de artistas visuais também utilizou o projeto como plataforma para apresentar seu trabalho. O participante que se dedicou ao tema 'economia', teve a oportunidade de mostrar a sua atuação junto aos pequenos quiosques de bebida, sua própria relação com os mesmos e com as pessoas que os constituem e que nele encontram um lugar especial, tal qual acabam sendo para o participante. Nesse sentido, considera-se que atuou em uma importante função museal de preservação de aspectos tradicionais que resistem às ameaças aos pequenos comércios.

Sem a intenção clara de apresentar sua contribuição para um grande grupo, mas em uma perspectiva mais biográfica, como colocado por Jannelli, outros grupos também revelaram trabalhar aspectos pessoais e questões individuais. Já tendo relatado que o processo a auxiliou a se conectar com a cidade, e também dar mais abertura para outras realidades, Jutta Dahm, a participante do grupo sobre os 'sons da cidade' no tema 'pessoas', quando perguntada se se sentira empoderada de certa forma pelo processo, relatou como aprendeu a dar mais chances para diferentes experiências, mesmo tendo que enfrentar uma rotina corrida e sem saber no que tais experiências resultariam:

> No momento, estava completamente mergulhada nos meus estudos. E não tinha muito tempo. E imaginei e realmente lutei para achar tempo para participar. Então eu pensei que se você simplesmente se permitir e ver o que acontece e não ter uma ideia concreta do programa, e o que tem que ser, e ser flexível. Dar uma chance, ao menos, mesmo que seja a chance de falhar, você sempre aprenderá algo. Ou algo funciona e você aprende como fazê-lo, ou não,

I know it's awful and so maybe sometimes this is also healing so for them. It can also be very empowering effect in a very autobiographical or psychological basis. So I think this is the whole variety of empowering. Or you know like [name of one participant] with one *Stadtlabor* project she realized 'hey, public spaces belongs also to me, so why don't I do this urban gardening project?' so that was also an empowering thing."

então sabe o que deve evitar.[377]

O desafio pessoal de se doar, se permitir e inclusive de errar, foi relatado pela participante como um tipo de empoderamento. Também chama a atenção para o que disse ter encontrado dentro de si mesma: "Eu desenvolvi uma espécie de atitude e me encontrei nela. Despertei e comecei a pensar e como entrar em contato com as pessoas, como ganhar as pessoas para fazer parte deste projeto, porque precisávamos das pessoas"[378]. Encontrou no projeto a possibilidade de se abrir ou de trabalhar suas próprias questões internas e novas atitudes, ainda que não fosse lidar diretamente com traumas internos, como pontuou Jannelli, mas sim limitações pessoais como o medo de errar, medo do desconhecido, e medo de não conseguir.

Ainda nessa perspectiva bastante individual, percebeu-se que o projeto agregou também a biografias pessoais, uma vez que grupos trouxeram suas próprias ideias e subjetividade, enriquecendo seu repertório individual ao mesmo tempo que adicionando à coleção de perspectivas sobre o presente, considerada tão relevante ao museu.

A dupla que trabalhou o tema 'construções' e retratou as portas da cidade fez uma seleção das portas que considerava relevantes, avaliando aspectos estéticos, históricos e sociais. Adicionou toques bastante individuais como o seu próprio protagonismo com a aparição em cenas específicas do filme. O grupo também quis trazer seu toque final ao tomar a decisão de que o ritmo do filme seria alterado para câmera acelerada, algo que foi questionado pela equipe do museu, mas prevaleceu a decisão da dupla.

Já o grupo que trabalhou a 'mobilidade' no Meno se mostrou satisfeito com o projeto por poder integrar uma vivência muito particular junto ao rio, e percebeu a importância de fazer parte da cidade e poder mostrá-la no filme. Em depoimento à documentação, G.J. elucidou: "Eu sou parte de Frankfurt, eu vivo aqui em Frankfurt e pude mostrar as minhas impressões. Nem mais nem menos do que isso".

De uma certa maneira, existe uma constante que perpassa os projetos *Stadtlabor* realizados pelo HMF: o esforço para que as pessoas que participaram saiam satisfeitas com o

[377] "At that time I was full in my studies, full in. And I didn't have much time, not. And I wondered the I really fought to take the time to do it. So I thought if you can just allow yourself to see what happens and not have a concrete idea program that it has to be this and this and being flexible. But give it a chance at least, and even if it's a chance to fail, you will always have learned something. Either it works then you know how to do it and if didn't and the you have learned also, that's what you should avoid."

[378] "I developed a kind of attitude and found myself into it. I woke up and was thinking and how do we get in touch with the people, how do we win the people to be part of this project, cause we needed the people."

resultado, o que normalmente acaba por acontecer. Como foi mostrado, esse contentamento é fruto de muito trabalho e dedicação, tanto de participantes, como do museu e equipes externas. Outros fatores que auxiliam nos resultados satisfatórios são muitos contatos interpessoais, inúmeros encontros e auxílios diversos individuais e em grupo com diferentes abordagens, mas buscando sempre constituir um serviço, tal como prega a Sociomuseologia, uma plataforma que pode ser usada por todas as pessoas. Nesse sentido, Katharina Böttger relatou um pouco de como percebe esta questão:

> No fim, todo mundo fica feliz, mas às vezes é incerto. Às vezes eu penso: 'essas cinco pessoas, ou esses dois grupos, realmente não gostaram da exposição'. Mas Angela sempre me fala: 'no fim, todo mundo... na abertura, todo mundo fica muito contente e com orgulho'. E é sempre o que acontece. Às vezes a gente também fica nervosa se vai funcionar, de verdade, se todos estão felizes, mas esse é o negócio. Se você está fazendo uma exposição sobre a perspectiva subjetiva e a vida das pessoas, então é realmente o trabalho da curadoria assegurar que as pessoas estejam bem representadas na exposição.[379]

A responsabilidade de representar 'bem' os indivíduos ou grupo de participantes no final tem por base as noções próprias de cada pessoa. Possivelmente, tem como base padrões generalizados, como uma exposição esteticamente agradável e bem montada. Em filmes, tem-se a necessidade da qualidade de imagem, edição, cores e som – este último que no caso desse projeto acabou sendo uma preocupação a menos –, também tendo por base todo um desenvolvimento do cinema, de um paradigma de atenção dirigida e de uma 'forma cinema' que acabou se tornando o senso comum. Existe, portanto, um determinado padrão que condiciona também a imaginação cinemuseológica de participantes. Mesmo assim, sendo o resultado supervisionado por Vogel, as pessoas entrevistadas mostraram contentamento com suas produções, como pontuou I.K.:

> Nós nos surpreendemos muito. Quatro meses, três ou quatro meses, em que trabalhamos. Fomos às ruas da cidade, com a câmera, por dez horas. E temos um filme de um minuto. Foi *krass* (pesado). Mas acho que ficou bom, a história ficou bem direta, bem ao ponto. Foi uma

[379] "In the end everybody is happy, but sometimes you don't know. Sometimes I think: 'these five people, or these two groups, they are really not happy with the exhibition.' But then Angela is always telling me, in the end everybody…in the opening everybody will be so happy and so proud. And it always goes like this. Sometimes you also get nervous if it will work, actually, if everybody is happy cause that's the deal." If you are doing an exhibition about the subjective view and the life of the people then you really, it's the job of the curator to take care about it, that people are good represented in the exhibition."

> experiência e tanto, mas acho que ficou bom.[380]

E ver seu trabalho bem apresentado, sentir orgulho, acaba contribuindo também para participantes trazerem pessoas próximas ao museu, expandindo a sua visibilidade para outros públicos. Dahm mencionou ter trazido pessoas, mas segundo ela 'sem forçar', apesar de recomendar que voltassem para ver mais vezes, pois da primeira vez não é possível ver muita coisa. I.K revelou que, quando possível, sempre volta ao museu para ver seu próprio trabalho e disse que talvez tenha trazido entre 30 e 40 pessoas para mostrá-lo. Relatou com orgulho ter ouvido: "você fez esse filme? Eu o assisti." Ela também relatou como até mesmo certos protagonistas que foram filmados se mostraram bastante contentes com a participação, como o pequeno menino que tocou pratos em seu uniforme de banda marcial: "Ele estava tão orgulhoso de estar em um filme. Posso garantir. […] E esta é uma Frankfurt escondida, entende?"[381]

Poder expor seu trabalho a outras pessoas acaba por ampliar o impacto do projeto, ao mostrar o resultado, explicar como foi feito o filme, contar sobre o museu e os aspectos que muitas pessoas provavelmente não conhecem. Stephan Bernardes colocou seu entendimento de como o cenário e contexto onde as pessoas interagem sobre uma obra de sua própria criação pode ser um ambiente frutífero: "Ver filme de uma forma um pouco diferente. Uma forma que seja mais interessante. Tá numa festa de família e a família tá assistindo um filme, daí eles contam de quando eles fizeram o filme, essas coisas."

O projeto também serviu, de certa forma, para ampliar as possibilidades do museu, ao encontrar camadas que, por vezes, se encontram ainda sob as ruínas da instituição tradicional. O próprio Bernardes, mesmo com seu contexto ligado à História da Arte e ao cinema, trabalhando na área de produção cinematográfica, confirmou que, ao conhecer tais novos métodos de museu, acabou por expandir sua percepção da instituição. Ao ser indagado sobre qual seria o maior impacto para si do projeto, respondeu:

> O conceito do *Stadtlabor*. Foi o que achei muito legal, muito massa mesmo. Me tornou mais consciente disso. Antes talvez eu achasse museus de cidade muito sem graça. Uma perspectiva muito histórica. Isso me deu... me abriu uma imaginação pra um pensamento de

[380] "We've been very astonished about these things, to do so much. Four months, three or four months, we have worked. Then we have been on the road in the city with the camera, ten hours. And the we have one minute film. It's *krass* (heavy) But I think it was a good way to do a story very straight, very on the point. It was an experience but in the after I think it was good."

[381] "He was so proud to be in a film, I can tell you. He wanted, every time, he didn't stop at all. And this is a hidden Frankfurt. You understand me?"

museu diferente.

O processo acabou impactando não somente em participantes, mas na equipe, protagonistas, e, potencialmente, no resto do público com o qual teria contato por meio dos sete filmes finalizados em exibição no museu[382]. Condensando a questão da 'leitura da palavra', da 'leitura de mundo' inspirados pelas Metodologias de Freire, assim como nos encontros, no diálogo, rigor, potencial criativo e a percepção crítica conjunta da realidade, tudo permeado pela capacidade poética do cinema, da colaboração do museu enquanto plataforma, tem-se a representatividade dos filmes em que as pessoas podem ver o fruto de seu trabalho. Podem ver a si próprias, da mesma forma que uma determinada identificação é possível por parte do público visitante.

Plastargias, em seu depoimento sobre os filmes dos outros grupos e mesmo estando implicado em todo o processo, o que denota certa parcialidade em sua apreciação, coloca como alguns filmes mostraram uma perspectiva diferente e relevante da cidade, muitas das quais ele próprio se identifica:

> Foi interessante sobre as 'portas' em Frankfurt. Eu gostei, pois não se tratou de uma estória, mas eu percebi que teve um clímax. Há portas, mas que portas mostrar? Uma porta se fecha e outra abre na cena seguinte. Também gostei do que tem carros e trens e tal, pois era sobre o Rio Meno e as imagens ficaram boas. Eles tentaram mostrar tudo no rio: os barcos, os carros nas pontes, as pessoas andando, em bicicletas etc. Imagens bonitas também. E vi como a minha Frankfurt, pois eu gosto de estar no Rio Meno, sentado e olhando as pessoas. Então eu gostei. Também o do parque ficou muito interessante com as crianças brincando, a arte e as cores diferentes, e ficou muito bom de assistir. Então eu gostei de todas as histórias, todos os filmes. Também o do *Grüne Soße* (molho verde), ficou muito especial. Contaram uma estória, mas com um estilo documental, mas muito interessante.[383]

As mensagens podem, por vezes, ser transmitidas com clareza, ou incitar questionamentos. Sem poder responder tal questão de maneira exata, conjectura-se que tipo de impacto teriam os filmes no público do museu, nas pessoas da cidade ou mesmo aquelas de

[382] Para acessar os filmes: https://historisches-museum-frankfurt.de/de/stadtlabor/stadtfilmen/videos. Acesso em 08/2022.

[383] "That was interesting, the doors in Frankfurt. I like it because also it was not a story but it was like, I thought about the climax. So, there are doors, which door is shown? One door closes and the other opens in the next scene. It was interesting and I liked with the cars and the trains and so on, because it was about the River Main and it was good pictures, it was nice pictures. So, they tried to show everything which is on the main, the ships, the cars at the bridges and so on, and the people walking and the people on bikes and so on. It was nice pictures also. And it was like my Frankfurt because I like to be at the River Main, sitting there and watching the people. So, I liked it. Also, the park, it was very interesting with the kids playing there and it was like arts and it was very different colors and so on, and it was also very nice to watch it. So, I liked all the stories, all the films. Also, with the *Grüne Soße* it was also special. They told a story but it was documentary style but also interesting."

passagem pela cidade. Com uma ideia bastante concreta do filme que gostaria de realizar e com um algum conhecimento de cinema, o participante que tratou a questão da 'economia' e os microcosmos sociais que são os pequenos quiosques de bebida, falou em seu depoimento para a documentação do projeto que considera que "reconhece no filme a mensagem que havia pensado. Que as imagens mostram em uma linguagem clara, que as pessoas podem entender sem textos o que o filme quer mostrar."

O cinema foi visualizado sob uma perspectiva de descodificação da realidade, em que participantes, ao criarem suas próprias imaginações cinemuseológicas, podem compreender, visualizar e representar o 'mundo' e, possivelmente, sobre ele agir. E isso também se transfere aos sujeitos que assistam as representações. Ao se identificar com o Rio Meno, ver-se de perto das pontes onde habitam pessoas sem teto, com o filme '*Panta Rhei: Alles Fließt*' ('Panta Rhei: tudo flui', em tradução livre), pode-se sensibilizar-se com a questão. Ao ver a arte no parque em que se frequenta no filme '*Bunt im Grün*' ('Colorido no verde', em tradução livre), pode-se criar uma noção sobre o incentivo às artes e cultura que pode se refletir em políticas públicas para o setor, por exemplo. Ao notar a realidade de pequenos quiosques de bebida no filme '*Hoch die Häusjer*' ('Um brinde às casinhas', em tradução livre), é possível prestar atenção em novas formas de economia e como preservar pequenos comércios locais frente ao avanço de grandes corporações. Ao acompanhar a produção sustentável do molho verde no filme '*Wo die Grüne Soße Wohnt*' ('Onde vive o molho verde', em tradução livre), seria talvez possível pensar novas formas de produção e consumo em meio urbano. Ao vislumbrar o filme '*Klang der Stadt*' ('Som da cidade', em tradução livre), pode-se criar um senso de respeito a toda a diversidade étnica, etária, de gênero, entre tantos outros fatores que compõem Frankfurt. Ao observar elementos tão corriqueiros como as portas da cidade no filme '*Break on through (to the Other side)*'[384] ('Romper (para o outro lado)', em tradução livre), nota-se as grandes desigualdades e discriminações refletidas na cidade construída.

[384] Título que faz alusão à música de mesmo título da banda The Doors.

Imagem 55 - Quadros ilustrativos de cada um dos sete filmes e seus respectivos tópicos, em formato circular tal qual aparecem na exposição no Museu Histórico de Frankfurt.

Fonte: Museu Histórico de Frankfurt, licença CC BY-SA 4.0/*Stadtlabor Film*. Cinematografia de Julian Vogel, 2017.

No entanto, as percepções acima são possibilidades de interpretação dos filmes e, sem um estudo amplo, não é possível saber até que ponto visitantes são sensibilizados pelo conteúdo. É também difícil saber como e se, de fato, as pessoas dedicam atenção e um momento da visita para assistir e compreender aqueles filmes sem som e de apenas um minuto. Sobre o possível impacto no público, participantes como Jutta Dahm, que também compreende a impossibilidade de responder tal questão sem um estudo estruturado e mais aprofundado, replicou com cautela, mas referiu à sua própria experiência enquanto habitante da cidade:

> Eu não poderia responder. Eu estou muito próxima e teria que me desconectar. Eu não sei, eu deveria perguntar às pessoas. Deveria perguntá-las: Você foi lá novamente? Você viu mais uma vez? Diga-me suas impressões agora. Mas no geral, se referindo aos outros cinco ou seis, eu acho que devem ter tido um impacto nas pessoas, pois me lembro de muitas imagens e momentos mostrados nas pequenas sequências e acho que o nosso deve ter feito o mesmo.[385]

[385] "I couldn't say. I was too close and I'd have to disconnect. I don't know I should ask people. I should ask them now: Have you been there again? Have you seen it again? Tell me now your impressions. But in total referring to the other five or six, I think I must have had an impact to people, because I remember so many images, moments the other showed in their little sequences and I think so that ours must have done the same. […]"

Mesmo sem considerar que tenha "mostrado a [sua] Frankfurt, pois àquele tempo ela não existia e ainda não existe, pois trata-se de um processo"[386], Dahm relatou que ainda está desenvolvendo sua relação com a cidade, o que pode levar mais que uma vida inteira quando não se nasce no lugar. I.K., que também não é originária, mas que se sente mais conectada com Frankfurt, colocou que os filmes "ajudam a compreender a cidade. Claro, há mais do que estes filmes. Há muitas estatísticas que também mostram que Frankfurt também não é apenas a cidade, são todos os seus entornos"[387].

I.K. mostrou-se durante toda a entrevista bastante satisfeita com o processo, com seu trabalho e disse também apreciar os outros filmes, comentando que todos acabaram sendo muito pessoais: "Foi uma das melhores coisas na minha vida ter feito esse filme. Toda vez que volto aqui e olho isso, ou nosso grupo, todas as pessoas que fizeram os filmes. Todos os filmes são muito diferentes, mas muito pessoais"[388]. E acabaram se tornando pessoais também para a pesquisadora, que se identificou e se viu representada em um deles em especial.

Em sua entrevista, Jannis Plastargias relatou sobre quando trouxe pessoas para ver os filmes e respondeu como pode ter impactado nas mesmas. Considera-se que o potencial de se criar imaginações cinemuseológicas se refletiu de uma forma especial no filme que criou com seu grupo. Ao tratar sobre 'moradia', saiu-se de questões problemáticas, como a gentrificação na cidade, a falta de unidades habitacionais, os altos aluguéis etc. Buscando aprender e utilizar a linguagem cinematográfica para trabalhar temas subjetivos e muito pessoais, Plastargias e as duas outras integrantes criaram uma pequena ficção de um minuto que abarca questões contemporâneas essenciais e que necessitam de igual atenção. Quando perguntado sobre se trazia pessoas para ver seu filme, respondeu, aludindo também ao protagonista que havia mobilizado para atuar na produção:

> Sim, às vezes. As pessoas acham engraçado, pois eu beijo um rapaz, o que não é muito surpreendente para meus amigos/as, mas este amigo que eu beijo não é homossexual. E ele vem da Síria. Ele é um refugiado e acham muito curioso que ele tenha participado do filme enquanto um homem heterossexual, mas que ali está me beijando. Especialmente a namorada dele, ela ria o tempo todo. [….] No primeiro momento ele ficou meio chocado. Ele não tinha

[386] "Yeah, not that I show my Frankfurt, because that time there was not my Frankfurt exists. And it still doesn't. I mean it's a process. I'm developing it. And apparently takes more time than a life span, if you're not born here."

[387] "Helps them understand the city. I'm sure. It's more as these films. There are many, many statistics that shows, Frankfurt is not only the city, it's the environment around."

[388] "It was one of the best things in my life that I've ever made, this film, yes. Every time I find back here and look at this, or our people, or all the others have made the films. All the films are very different, but very personal."

> visto antes, mas foi tudo bem pra ele. […] No fim acho que ele ficou orgulhoso.[389]

O filme '*Liebe Nachbarn*' ('Querido vizinho', em tradução livre), o único feito em uma perspectiva de ficção, acabou denotando um aspecto relevante sobre representatividade na cidade. Ao apresentar um desfecho com um beijo entre pessoas do mesmo sexo, o museu, que tratou a questão sem qualquer hesitação, deixou claro que encara como normal algo que ainda é uma questão problemática em vários países, como no Brasil, que se mostra muito violento para pessoas LGBTQIA+ (Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transgêneros, Queer, Intersexuais, Assexuais). Para quem se identifica estar fora de padrões normativos de orientação sexual, como é o caso do participante que beija seu amigo heterossexual, da pesquisadora e de outra participante do grupo, isso tem o potencial de ser uma afirmação pessoal, de orgulho, empoderamento e representatividade. "Frankfurt é uma cidade muito diversa, e o filme mostra isso", finalizou Plastargias em seu depoimento para a documentação do projeto.

O processo foi concluído em agosto de 2017, sendo que os sete filmes ainda se encontravam em exibição no museu na última visita realizada em 2020. De modo geral, considerou-se complexo auferir conclusões teóricas muito precisas, pois tanto o cinema como o museu, da maneira como foram trabalhados, tratam de atividades bastante práticas que se debruçam sobre ações que envolvem inúmeros agentes e em diversos contextos e campos. No entanto, foi possível identificar algumas motivações, impactos, métodos, bem como limitações. E considera-se, por fim, que com uma abordagem participativa de se criar imaginações cinemuseológicas, utilizando eticamente o cinema no museu, é possível empoderar pessoas e grupos e inspirar novas práticas museais e curatoriais envolvendo o a sétima arte e com base na Sociomuseologia e Museologia Social brasileira. Sobre sua percepção por parte de alguém que trabalha no próprio museu, Angela Jannelli colocou:

> Foi um ótimo experimento ter os filmes que você fez junto à maquete. Acho que funcionam muito bem. São fantásticos. Ainda que talvez meio erráticos e que pessoas não possam se relacionar de maneira personalizada. Mas tudo bem. Isso é o que um museu deve fazer, e não é preciso se explicar constantemente. Às vezes é ótimo ter algumas imagens e evocar uma pergunta ou que gere sentimentos e acho que esse é o poder do filme. […] Então eu gostaria de realmente lhe agradecer, pois foi muito bom conhecer outras maneiras de trabalhar e de

[389] "Yes, sometimes. They found it really funny because I was kissing a man which was not very surprising for my friends but this friend is not homosexual, so, and he is from Syria, he is a refugee and they found it very funny that he took part in this movie as a heterosexual man, but who is kissing me then. Especially his girlfriend was laughing all the time […] He was, in the first moment like, a little bit shocked. He didn't see it before and it was ok for him. […] In the end I think he was proud."

comunicar.

Imagem 56 - Na celebração da inauguração do prédio do Museu Histórico de Frankfurt em 2017 e à direita os sete filmes *Stadtlabor* junto a estatísticas são apresentados na exposição de longa duração no espaço *Frankfurt Jetzt!,* junto à maquete da cidade.

Fonte: Museu Histórico de Frankfurt. Fotos de autoria própria, 2017.

O Museu Histórico de Frankfurt e seu grupo de curadoras da equipe *Frankfurt Jetzt!* utilizam o método *Stadtlabor* como ferramenta, mas também princípios orientadores. A instituição também revela, de certa forma, como um museu com marcantes aspectos tradicionais pode se fazer valer desse arcabouço e de sua história ligada a inovações neo-museológicas em sua preocupação social, abrindo-se para que novas camadas se adicionem ao seu fazer museal. A instituição mostra audácia ao se transformar, porém por vezes cautelosa e orientada a resultados. E ao agregar uma bolsista internacional que trouxe uma identidade sociomuseológica, o museu permitiu progressivamente uma abertura para mais transformações.

Vale dizer que a pesquisadora tem a clara noção de que o museu deve se distanciar de uma forma de autoridade que "dá" a palavra às pessoas, como enfatizara sempre Marcelo Cunha[390]. Pontua-se que o processo aqui relatado, assim como os seguintes que tiveram uma menor envergadura e que serão descritos no capítulo V, foram construídos em conjunto com as pessoas. E esse é considerado como o principal resultado da pesquisa. Tanto nos filmes que foram criados, quanto em todo o impacto percebido, pôde-se notar que a camada social que sempre compôs o museu se torna mais relevante em face dos desafios artísticos, sociais, midiáticos do século XXI.

Dessa forma, o cinema pode constituir uma ferramenta e auxiliar a indivíduos e grupos em processos criativos de musealização participativos no museu, mas também fora dele, numa

[390] Comunicação proferida em sala de aula no âmbito do Doutoramento em Museologia, no seminário *Museologia e Questões Sociais Contemporâneas* no ano de 2015.

participação engajada à transformação. Trata-se de uma maneira de fomentar o empoderamento cognitivo, de abordar certos temas e aprender um novo meio de expressão que, por conseguinte, pode contribuir para um empoderamento psicológico que se reflete na autoestima e na representatividade. A instituição, enquanto lugar de encontros, favorece o aprendizado e a conexão entre as pessoas, possibilitando um empoderamento comunitário com o potencial de mobilização para as questões que desafiam a cidade. Pode também favorecer o empoderamento financeiro ao criar oportunidades de artistas e trabalhadores/as chave para apresentarem seu trabalho e aumentarem suas possibilidades de obter rendas.

O museu continua sendo uma instituição cultural central na contemporaneidade que recolhe os cacos do desenvolvimento e os estilhaços deixados pelos ciclos de desenvolvimento, mas também pelas revoluções causadas pela reprodutibilidade técnica. Fornece a possibilidade de uso do cinema de forma ética e utilizando sua resistência contra um lugar autoritário e tradicional, mas que, quando devidamente identificado e questionado, pode ser revertido para um uso difuso e democrático, fazendo uso responsável do seu capital simbólico em atitudes não-neutras contra opressões diversas. E acaba sendo o destino de criações diversas perpassadas de poética e política, continuando a ser um relevante cenário ou uma ferramenta de pesquisa museológica para que as pessoas se relacionem com a realidade e a transformem. Para que aprendam, mas também construam novos conhecimentos.

# CAPÍTULO V: O ELIXIR DO EMPODERAMENTO

*E me sinto bem a vontade no museu como um lugar que eu conheço, como uma coisa bem próxima. Foi muito legal entrar no museu e me ver numa tela. […] Isso não é uma coisa que a gente vivencia todo dia, né? Tipo falar: eu estou lá no museu. Vai lá me ver.*
(Rafaela de Abreu Mathias, 2020)

Todas as variadas referências anteriores conduzem a este capítulo final. As inspirações questionadoras do movimento da Nova Museologia, a não neutralidade da Sociomuseologia, os formatos participativos estruturados do Museu Histórico de Frankfurt, as influências da Museologia Social brasileira e a noção de 'imaginação cinemuseológica' apresentada no capítulo IV colaboraram para ponderar questões acerca do impacto em termos de empoderamento. E enfatiza-se a importância das pessoas que junto à pesquisadora construíram este trabalho.

Além do apoio fornecido pelo Museu Histórico de Frankfurt, vale ainda mencionar as fundações financiadoras *Kulturstiftung des Bundes* ('Fundação Cultural Alemã') e a *Maecenia Stiftung für Frauen in Wissenschaft und Kunst* ('Fundação Maecenia para mulheres em pesquisa e artes'). E acima de tudo, os projetos somente foram constituídos com a participação de outras figuras essenciais ligadas a todas as suas fases. Desde a equipe do museu, passando por habitantes da cidade de Frankfurt e de outras localidades, até outros parceiros e parceiras que proporcionaram os mais diversos serviços especializados, além de reflexões sociomuseológicas junto a colegas de departamento.

Os processos de musealização participativos que utilizaram o cinema como ferramenta poética para tratar aspectos da cidade e gerar contribuições para o espaço expositivo no museu já demonstraram impactos em termos de empoderamento. Essas dinâmicas serão complementadas por dois outros processos, com os quais compartilham similaridades e diferenças. Quando comparados, apresentaram níveis de participação e envolvimento no cinema distintos. Cada um dos três projetos apresentou características diversas, apesar de algumas em comum: todas as experiências apresentaram caráter participativo, foram ancoradas institucionalmente no museu e utilizaram o cinema como um tipo de ferramenta.

Neste capítulo final, será feita a descrição de processos realizados utilizando metodologias, teorias e práticas desenvolvidas e desta vez o tema a ser tratado será a questão de gênero e integração de migrantes. Também será demonstrada, por meio de depoimentos,

como o uso de estratégias sociomuseológicas nos projetos participativos envolvendo cinema podem ter impactado os processos do museu em termos de empoderamento de participantes além de desafios e implicações pessoais.

### 5.1. Caminho de volta: Venha aqui e use a museologia e o cinema

> *Eu sentia que era muito tímida e nunca poderia fazer algo assim, e no fim eu senti que sim, eu fiz, me diverti, e realmente participei. Pois em um primeiro momento pensei: 'ok, eu vou mas vou ser mais uma participante passiva'. E daí eu me tornei uma participante ativa eu acho, sabe. Então isso foi muito, muito bom pra mim.*
> (Aude-Line Schamschula, 2020, tradução livre)

Voltando à adaptação de Vogler (2015) do 'monomito' de Campbell, agora é o momento do 'caminho de volta'. "Assim que as lições e as Recompensas da grande Provação foram celebradas e absorvidas, os heróis enfrentam uma escolha: permanecer no Mundo Especial ou iniciar a jornada de volta para o Mundo Comum" (p.501). Nas diversas estórias que seguem o modelo, apesar do mundo especial oferecer encantos, a maioria das jornadas conduz protagonistas de volta ao ponto inicial ou a um destino totalmente novo. É nesse momento que, em razão do término da maior aventura, a energia pode ter se arrefecido. Mas também pode indicar um novo movimento para que o herói ou heroína ressurja, emerja do lugar em que se encontra e onde enfrentou os maiores desafios. É necessário, por vezes, um certo 'empurrão' para voltar ao ponto alto onde a jornada começou. Trata-se de "voltar ao Mundo Comum e implementar as lições aprendidas no Mundo Especial, o que está longe de ser fácil. […] Marca um período no qual os heróis voltam a se dedicar à aventura" (pp.502-503).

Segundo o autor, essa etapa marca a passagem para o ato final e pode ser um momento de crise, sugerindo novas provações. No cinema, a fase traz uma motivação para voltar e pode constar em uma retaliação ou sede de vingança, em cenas de perseguição, normalmente de um vilão que se acabara de confrontar. Pode se tratar também de uma fuga sobrenatural, com ajuda de objetos mágicos, e que por vezes significa desfazer de algo para poder continuar. E pode constituir um revés, um momento em que, mesmo ao avistar o final, parece que todo o risco, o esforço e o sacrifício empreendidos serão perdidos. Trata-se de uma 'Crise Postergada' do

segundo ato, ou seja, momento ainda de grande tensão, mas que encaminha a narrativa para sua resolução.

Nesse sentido, a retomada da jornada representa um novo projeto que continua a ter como fonte o cinema, mas também diz respeito à volta aos processos mais comuns da museologia. É neste momento que se tenta aplicar o formato de cinema participativo que se havia desenvolvido, mas em uma escala muito menor, com diferenças que representaram ao mesmo tempo limitações e potencialidades. Constituiu uma tentativa de referenciar a 'imaginação museal' e a questão dos objetos simples que também se trata de suportes de memória e sua organização poética, como colocou Chagas (2003, p.15). Seu uso foi pensado para uma perspectiva participativa, utilizando o cinema e recorrendo à oportunidade de trabalhar o empoderamento relacionado à questão de gênero.

Uma vez terminado *o Stadtlabor Film*, um dos dois projetos principais no Museu Histórico de Frankfurt (o outro projeto foi a organização de uma conferência internacional[391]), após a saída da pesquisadora do museu, uma segunda experiência já havia sido encaminhada e aprovada com a ajuda de colegas e se encontrava em fase de desenvolvimento. Tratava-se de um projeto de menor envergadura se comparado com o relatado no capítulo IV, porém, pelo fato de ter sido desenvolvido em seguida, pôde inspirar-se em sua metodologia, fases e contar com a participação do cineasta Julian Vogel. A análise e a interpretação do andamento do projeto, e depoimentos de participantes, revelaram similaridades com o anterior. As suas limitações, bem como novos aspectos e potenciais, assinalam como cinema e Sociomuseologia podem constituir processos participativos e empoderadores.

### 5.1.1. O revés: o desafio da participação

O segundo projeto a ser analisado em profundidade no âmbito do doutoramento constituiu uma outra experiência de cinema e participação, desta vez envolvendo a questão de gênero e tendo um claro caráter de instalação de vídeo a ser enquadrado em uma exposição de cunho tradicional. Seu desenvolvimento se iniciou graças ao contato de uma colega, que viu

[391] Tratou-se da conferência internacional *The Subjective Museum: The impact of participative strategies on the museum* ('Museu Subjetivo: O impacto de estratégias participativas no museu', em tradução livre). Para mais informações (em inglês e alemão): https://www.historisches-museum-frankfurt.de/de/subjectivemuseum. Acesso em 08/2022.

uma oportunidade de financiamento de uma fundação da cidade de Frankfurt voltada para o fomento do trabalho de artistas e pesquisadoras do sexo feminino, a *Frankfurt Stiftung Maecenia für Frauen in Wissenschaft und Kunst*. O projeto poderia agregar à exposição celebrativa dos 100 anos da conquista do direito ao voto pelas mulheres na Alemanha, bem como criar uma oportunidade de trabalho para a pesquisadora que deixaria o museu em breve.

No momento do contato ocorrido em meados de 2017, a colega, chefe do projeto de curadoria e organização da exposição que seria inaugurada em agosto do ano seguinte, em uma conversa informal nos corredores do museu, trouxe a ideia. As duas decidiram que elaborariam uma proposta que deveria ser submetida em língua alemã. O direito ao voto seria o ponto de partida da exposição em desenvolvimento, mas outras questões seriam abordadas. Seria feito um apanhado do contexto histórico dos direitos femininos até os dias atuais, voltados para aspectos como emancipação no trabalho, paridade de remuneração e igualdade em termos de oportunidades de formação e educação. Um outro tópico diria respeito à sexualidade e ao corpo, emancipação, vestimentas, direito ao aborto e proteção a trabalhadoras sexuais. Por fim, trataria do envolvimento de movimentos feministas em todos esses pontos.

As indicações da coordenadora pontuaram que a instalação fílmica deveria proporcionar uma visão plural na cidade de Frankfurt, preferencialmente com foco na questão política. Vislumbrando a recepção do público e a adequação na exposição, pautou-se a necessidade de uma 'qualidade' do filme, ou seja, não poderia se tratar de uma instalação amadora. Na conversa também foi levada em consideração a questão ética, chamando atenção para não se veicular aspectos que pudessem ser gatilhos para traumas ou causar transtornos em razão de imagens chocantes ou algo similar. A responsável pela exposição disse que sua ideia era de realizar entrevistas com personalidades relevantes ligadas à questão de gênero, sobretudo no âmbito político.

A incorporação do cinema no museu, como visto no capítulo IV, reforça como o filme se tornou uma ferramenta bastante útil e desejável dos projetos expositivos tradicionais. Nesse caso, percebe-se que a ideia inicial também se vislumbrava como uma instalação documental, do tipo tradicional e pedagógica, recorrendo à autoridade de pessoas envolvidas com o tema. A necessidade de uma 'qualidade adequada' sobressai como uma característica essencial ao Museu Histórico de Frankfurt, tanto nos processos participativos envolvendo o presente, como no âmbito deste novo projeto de exposição temporária, que remeteria ao passado. Percebe-se a

necessidade de apresentar algo que não destoe da qualidade pela qual o museu é reconhecido e que passou a demandar o seu prédio de alto nível inaugurado em 2017.

A potencialidade de abordar uma visão plural e a experiência prévia com a participação incentivou a pesquisadora a trabalhar de maneira a integrar essa orientação no projeto, com objetivo de incluir também vozes de pessoas, com destaque para mulheres que não fossem personalidades reconhecidas ou autoridades. E para isso, o projeto anterior foi essencial, mesmo que esse novo processo viesse com novas restrições e, no seu desenrolar, novas características surgissem. A pesquisadora, sentindo-se confiante com seu trabalho anterior e de certa forma empoderada em relação a seu próprio papel na sociedade, insistiu com a curadora chefe que gostaria de fazer um trabalho participativo.

O projeto enviado para a candidatura buscaria lançar um olhar mais recente para o tema. A ideia era trazer perspectivas cotidianas atuais, vozes e visões sobre o assunto advindas de diversos contextos sociais, acadêmicos, étnicos e econômicos, assim como evidenciar o tema, principalmente para mulheres, independente de suas diferenças e similaridades. Desde o início, colocou-se de forma clara que seria realizado em inglês, já que o nível de língua alemã ainda era insuficiente e o projeto necessitaria de uma implicação total da pesquisadora, uma vez que não teria a mesma equipe de apoio do projeto anterior.

Após o processo de candidatura, a resposta veio no final de 2017. A fundação dispôs-se a financiar o projeto após avaliar a proposta e de ter recebido uma indicação positiva de uma outra curadora do museu que possuía um canal direto com a instituição. Em uma conversa informal com a pesquisadora, ela informou ter recomendado seu trabalho junto à fundação, o que se acredita ter sido relevante para a sua aprovação. Isso demonstra como, por vezes, a rede de contatos acaba por influenciar agentes que decidem sobre alocação de recursos e execução de projetos.

O valor aprovado para o projeto foi menor do que o solicitado[392], o que implicou em algumas adaptações. O intuito era transformá-lo em um processo com uma forte inclinação

[392] Com base em um orçamento realizado pela coordenadora do projeto, foi solicitada uma quantia total de 13.000 euros, sendo 7.000 como pagamento da pesquisadora e 6.000 para cobrir os aspectos técnicos. O processo teria seu início no mês de janeiro de 2018, com uma pesquisa inicial sobre biografias, continuando de fevereiro a abril com pesquisa documental, principalmente audiovisual, para integrar na instalação. Durante o mês de abril, seria concebida a estação de mídia onde a instalação viria a ser montada. Em junho, trabalhar-se-ia na produção de tais estações, sendo para o mês de agosto programada a abertura da exposição, e no mesmo mês sua apresentação ao

participativa, voltado à questão do cinema. Com base no bom relacionamento profissional e pessoal com Julian Vogel, ele foi outra vez convidado e aceitou. Parte da verba do projeto foi destinada para a remuneração de um dia de trabalho do cineasta, contando também com todo equipamento e despesas de viagem necessários, assim como edição final do material.

Mesmo que a pesquisadora não morasse mais em Frankfurt, um contato constante foi mantido com a equipe que repassava atualizações do *status* do desenvolvimento da exposição. Novas decisões foram tomadas a respeito do enquadramento da instalação, o que também afetaria o desenrolar do projeto. Foi informado que a instalação seria projetada em *loop* (repetição ilimitada) em algum dispositivo de mídia, como um televisor, uma mesa ou na parede e que estaria posicionada no início ou no fim do percurso expositivo. Em relação ao seu conteúdo, foi solicitada que a instalação buscasse engajar visitantes e, se colocada ao início, trazer uma questão inicial; se posicionada ao final, direcionar aos aspectos da contemporaneidade.

O processo de desenvolvimento e realização do projeto levaria cerca de dois meses e contaria com a infraestrutura e apoio de parte da equipe do HMF. Em janeiro de 2018, realizou-se uma nova reunião com a coordenadora da exposição, em que se apresentou a primeira versão concreta do projeto e resultados esperados, tendo por base o projeto *Stadtlabor Film*, mas com algumas diferenças.

Para realizar a instalação, construiu-se uma proposta caracterizada como participativa e situada em um âmbito histórico e museológico, visando integrar uma concepção global de direitos das mulheres nas esferas política e social. Tendo por base as investigações recentes da pesquisadora, o projeto incorporaria métodos de história oral para conhecer e apresentar biografias pessoais. Nesse caso, os relatos poderiam fornecer narrativas que projetassem novas luzes sobre a vida diária das pessoas, em especial de mulheres. O uso dessa metodologia visou sair de uma perspectiva hegemônica, pois a oralidade, assim como fatos oficiais registrados e mais visíveis, faz parte da História (Portelli, 1997).

O trabalho tentaria também se alinhar com a história cultural e de relações internacionais, já que se propôs, a princípio, lidar com a questão de como mulheres de diversos

portal online do museu. A fundação ofereceu somente uma parcela do que havia sido solicitado, concordando em financiar o projeto com o valor de 4.500 euros, que serviriam para financiar o trabalho da pesquisadora, bem como quaisquer outros recursos necessários para a viabilização do projeto.

contextos e diferentes países se relacionam com as lutas por direitos e representatividade política e social. E ainda como as dinâmicas de circulação de informações, conhecimento, produtos e pessoas no mundo globalizado impactam na vida cotidiana delas, se encaixando em determinadas reivindicações. Tudo isso visando compreender como as circulações podem ser percebidas enquanto relações culturais que constituem a história da cidade. Sendo Frankfurt uma cidade muito diversa, a ideia seria contar com uma gama plural de participantes para questionar como suas vidas eram afetadas pela desigualdade de gênero, objetivando coletar testemunhos e perspectivas.

Acima de tudo, o processo em si deveria ser pensado de maneira a impactar na vida de participantes. E para isso, além do método tradicional das entrevistas, em consonância com os processos participativos sociomuseológicos recém finalizados, pensou-se em se realizar *workshops* ou encontros regulares com participantes que contribuiriam com o desenvolvimento da pesquisa e do filme. Seus depoimentos, experiências e todo o conhecimento criado durante o processo buscariam sensibilizar visitantes da exposição em relação ao tema ao criar uma possibilidade de identificação com o gênero e a luta. Todo o material coletado em vídeo serviria, portanto, na constituição de uma instalação artística fílmica.

Os conhecimentos básicos da questão de gênero [393] e sua relação com a Sociomuseologia foram inspirados em como o Feminismo Negro trouxe interseccionalidade para a luta contra opressões, mas principalmente na pesquisa de Rechena (2011)[394]. A autora

[393] Reconhece-se aqui de antemão que, mesmo com uma tentativa de tratar esse tema contemporâneo gerador de inúmeras opressões na atualidade, o trabalho se apresenta restrito em relação ao amplo espectro de identidades de gênero que seres humanos apresentam e da necessidade de questionar o binarismo e a limitação de repertório em que até mesmo a pesquisadora ainda se encontra. Por falta de tempo, espaço, e por se tratar de um trabalho de análise retroativa, percebe-se que tais questões não foram pontuadas à época e não seria possível revisitá-las de forma a integrar de maneira satisfatória uma abordagem mais completa, especialmente pela falta de conhecimento aprofundado relacionado ao campo que trabalha tais temas e por não fazer parte do escopo da pesquisa.

[394] Segundo Rechena (2011), gênero é uma questão que tem um domínio transversal nas ciências humanas e sociais. Em sua tese de doutorado *Sociomuseologia e género: imagens da mulher em exposições de museus portugueses*, a autora forneceu um panorama sobre a questão, debatendo algumas bases para o seu entendimento. Ela apresentou quatro abordagens do gênero como categoria analítica. A primeira diz respeito ao gênero como construção social, sustentada no trabalho de Simone de Beauvoir (1949) que aponta que a essência do feminino se encontra na sua aprendizagem. A segunda leva em conta um contexto relacional entre feminilidade e masculinidade construídas em uma contraposição, em que se evidencia uma relação de poder de homens sobre mulheres na vida em sociedade, uma opressão, uma divisão sexual do trabalho e relação de dependência e subordinação em uma perspectiva temporal e de lugar. Uma terceira abordagem revela uma relação de poder hierarquizada, na qual se identifica que as implicações na história foram eminentemente definidas pela questão de gênero. Essa perspectiva sempre esteve presente, mas foi apropriada por movimentos feministas para denunciar

trabalhou a percepção das pessoas sobre a imagem da mulher em exposições, discutindo como alterar as representações sociais destas categorias.[395] Propôs que no museu e na exposição museológica seria possível visualizar as representações sociais de gênero:

> O nosso ponto de partida para a escolha da temática desta tese é a constatação da frequente exclusão ou secundarizarão das mulheres na abordagem sociomuseológica e no trabalho desenvolvido pelos museus entendidos como espaços de representação e comunicação, lugares de memória e de relação das pessoas com o património. [...] Impõe-se por esse facto analisar a imagem das mulheres sob o critério da representação e da utilização social que dela é feita num espaço de comunicação, representação, mas também de socialização, fruição e educação como o museu. Tentamos apreender que subcategorias de mulher estão presentes nas exposições e que características da mulher são transmitidas em termos de conteúdos expositivos e de comunicação com o público. Em suma, observamos se o museu como espaço socializador e meio de comunicação contribui para a construção das nossas conceções de feminilidade e de masculinidade (Rechena, 2011, p.21).

Rechena buscou identificar estereótipos, atribuição de papéis, relações de poder etc., de modo a propor uma integração da categoria de gênero no fazer museológico e promover uma mudança de imagens e, portanto, na maneira de visualizar a mulher para buscar a igualdade. Nessa perspectiva, percebeu-se um potencial de utilização que conecta o aspecto pedagógico e representativo do museu com o uso de filmes participativos. Em um contexto atual marcado por desigualdades e dominações geralmente perpetuadas por museus tradicionais, procurou-se reverter esse quadro ao abordar o tema, promover uma plataforma para amplificar as vozes das mulheres e gerar uma possível identificação de visitantes com as imagens em movimento sob a forma, mais uma vez, de uma 'imaginação cinemuseológica'.

Outro objetivo da iniciativa era utilizar princípios da Sociomuseologia e as ferramentas de resistência discutidas no capítulo II como o empoderamento. A ideia seria de compreender em conjunto os desafios que enfrentam as mulheres de maneira geral, criando condições para que participantes se vissem representadas no processo e no filme, realizassem uma 'leitura crítica da situação' e pudessem atuar sobre ela, mesmo que em uma mudança de mentalidade.

---

as diferenças. A quarta e última abordagem elucida a interseccionalidade do gênero com desigualdades de poder, classe, etnia e idade. A autora propôs que existe uma ilusão de naturalidade, mas que os papéis são definidos por uma performance de gênero que deve ser levada em conta de maneira problematizada. Há também uma falta de unanimidade que demanda cuidados para não banalizar o termo e evitar que esse se torne um conceito totalitário com uma dimensão política e uma constante ideológica.

[395] Para isso, analisou a imagem da mulher em seis museus portugueses divididos em três categorias, sendo museus de indústria e trabalho, têxteis e artes decorativas e de patrimônio imaterial. A pesquisadora utilizou grelhas de análise desenvolvidas com base na história de representações da mulher e propôs, assim, uma 'genderização' da Sociomuseologia e ampliação conceitual, contribuindo para a teoria museológica e aplicação prática da perspectiva de gênero.

Por fim, uma vez que havia certa liberdade na sua estruturação, pensou-se também na possibilidade de voltar o olhar para a museologia e o trabalho com objetos concretos e abstratos e com a 'imaginação museal' (Chagas, 2003). Pensou-se em utilizar objetos do cotidiano enquanto 'suportes de memória' que seriam trabalhados na discussão em conjunto pelo grupo de participantes. Assim, a constituição de 'imaginações cinemuseológicas' se daria mais uma vez por meio da musealização de suas perspectivas por meio do filme desenvolvido em conjunto.

Com todas essas ideias em mente, além de indicações e recomendações recebidas, aliadas às experiências passadas, redigiu-se um documento de uma página (Apêndice 9) contendo as principais informações sobre o projeto proposto, que ganhou o título provisório "*Was haben Frauenrechte mit uns heute zu tun?/What do women Rights have to do with us today?"* ('O que os direitos das mulheres têm a ver conosco hoje em dia?', em tradução livre). De acordo com o documento, é possível visualizar o conceito principal: a realização de uma instalação participativa de filme, abordando a questão das lutas atuais das mulheres para a igualdade de gênero. O intuito também era integrar aspectos ligados à sororidade, ou seja, o espírito de acolhimento, trocas e aprendizado que define um tipo de solidariedade e irmandade entre mulheres.

Visando inicialmente englobar as mulheres de Frankfurt enquanto participantes, buscar-se-ia encorajar o encontro entre elas, contemplando também a equipe do museu e visitantes. Assim vislumbrou-se, tal como no projeto anterior, criar um espaço seguro para possibilitar o estabelecimento de laços entre as pessoas e para o compartilhamento de experiências e conhecimentos sobre lutas feministas. Os objetivos finais seriam produzir um vídeo sobre o cotidiano e as lutas femininas e criar espaços de encontro e aprendizado sobre feminismo, museologia, o papel de museus e sobre filme documentário.

Por se tratar de um projeto participativo tendo por base experiências anteriores, utilizou-se a combinação do método *Stadtlabor* com produção de cinema realizada, além de levar em conta as limitações colocadas pelo contexto de inclusão final do material. Estabeleceu-se, assim, que seriam realizados *workshops* em que a ideia do filme deveria desenvolvida em conjunto. Fora programado um dia de gravação em no máximo duas locações, sendo realizado em parceria com Julian Vogel.

A primeira fase do projeto seria a captação de participantes por meio de uma chamada aberta, assim como a abordagem individual de possíveis pessoas interessadas. A seguir, seriam

realizados *workshops*. O projeto previu uma oficina inicial, o *Kick-off workshop* de lançamento ('pontapé inicial', em tradução livre) para que participantes pudessem se apresentar, se conhecer e trazer suas expectativas para que a troca de ideias começasse. Em uma segunda fase, em oficinas seguintes, ainda sem definição de quantas e como seriam, previu-se a apresentação de aspectos relacionados à museologia e como participantes poderiam trabalhar com seus próprios objetos, subjetividades e biografias para integrá-los sob forma de musealização em filme.

Nesses encontros, um dos objetivos era apresentar conhecimentos básicos de filme documentário e o processo de produção para auxiliar a sua viabilização em conjunto. A terceira fase consistiria no dia de filmagem que, a princípio, ocorreria em duas locações, uma pela manhã e outra durante a tarde. Os aspectos técnicos ficariam a cargo da organização e do cineasta. A última fase consistira na edição e pós-produção que ficariam sob a responsabilidade de Vogel por motivos de curto espaço de tempo.

O conceito foi apresentado e discutido com a coordenadora geral da exposição que aceitou as ideias sem demandas específicas. Adicionalmente, ela sugeriu um programa posterior de eventos em torno do filme para continuar o debate do tema, o que foi considerada uma ideia bastante válida para que as discussões extrapolassem o projeto. Em uma das últimas reuniões antes do processo se iniciar, foi decidido que se daria principalmente em torno de objetos contemporâneos e de como as pessoas se relacionam com eles, sendo o filme uma maneira de demonstrar essa relação e como ela se encaixa nas discussões atuais de gênero.

Nessa mesma reunião, pensou-se como o projeto seria divulgado e qual estratégia seria usada para captar participantes. As ações consistiriam em sensibilizar potenciais pessoas interessadas num evento que ocorreria para as comemorações do Dia Internacional das Mulheres na prefeitura de Frankfurt para inaugurar a exposição de retratos femininos no auditório *Kaisersaal* – sala histórica situada no prédio do órgão municipal e que expõe retratos de personalidades políticas, no caso, todas masculinas. Para tal, foi feito um cartão postal para distribuição, que também ficaria disponível na recepção do museu, junto a outros diversos materiais de divulgação. Nele deveriam constar todas as informações necessárias para a participação, como objetivo do filme, o programa dos eventos a serem realizados, a descrição básica do projeto e o destino da instalação fílmica participativa. A própria pesquisadora realizou a criação do material e enviou para a impressão (Apêndice 10).

Outra estratégia de divulgação foi utilizar as mídias sociais como Facebook, Twitter e Instagram do museu para compartilhar o projeto, com destaque para o *Kick-off Workshop* do dia 18 de abril de 2018. Mesmo com divulgação nas redes, o número de pessoas registradas pelo *e-mail* disponibilizado foi somente de duas participantes que relataram ter descoberto o projeto por meio do Instagram. O número de pessoas 'interessadas' no evento de Facebook chegou a 27, sendo que quatro confirmaram a presença, mas apenas uma de fato viria a se unir ao grupo.

Entretanto, essa participante não se uniu ao projeto por meio de mídias sociais, mas por se tratar de uma conhecida da pesquisadora, que sempre se mostrou disposta a participar e ajudar com os projetos organizados. Ela ainda trouxe um outro integrante para o grupo. A pesquisadora abordou uma outra pessoa conhecida que fazia parte do quadro profissional do HMF, porém trabalhando com setores não participativos. No início, não havia pretensões de recrutá-la, mas ela se mostrou cada vez mais interessada ao ouvir sobre o projeto e, por fim, acabou por se engajar. Também contou com a coordenadora geral da exposição na condição de participante, já que sempre se mostrava de prontidão em ajudar.

Mas antes de formar o grupo para o projeto, foi possível ver as dificuldades relacionadas à captação de participantes nas fases iniciais. Somente uma pessoa compareceu ao primeiro *workshop*. Mesmo assim, a programação foi seguida e a apresentação sobre o projeto foi realizada. A máxima de que 'em participação trabalha-se com o número de participantes que se tem' proferida muitas vezes por Angela Jannelli durante o período de curadora em treinamento no HMF, manteve a esperança de que, ainda que com um grupo reduzido, seria possível realizar algum tipo de trabalho. Uma nova estratégia para o projeto consistiu, todavia, em tomar uma segunda data já prevista de 25 de abril como *workshop* único, trabalhando nesse meio tempo para obter mais pessoas dispostas a participar.

### 5.1.2. Encontros essenciais: fórum de discussões e cocriação de um filme

Após a primeira fase turbulenta de concepção e uma primeira tentativa de oficina, o projeto entraria em marcha, mesmo que permeado de incertezas. Voltando às práticas e teorias inspiradoras de Freire (1967, 1970, 1974, 1979, 1996; Freire & Shor, 1986), nesse segundo momento seria possível lidar diretamente com um 'tema contemporâneo' ligado à opressão que impactava a vida da pesquisadora, a questão de gênero. Dessa forma, ela buscaria mais uma

vez fazer em conjunto 'leitura crítica da realidade' em direção à conscientização e ao empoderamento. Após a minuciosa construção de 'armações' ou 'andaimes' para a participação, a prática de *Scaffolding* como delineou Simon (2010) que visa o estabelecimento de determinadas limitações e pontos de contato pessoal, o desenrolar do projeto revelaria outros desafios e novos aspectos relevantes para a sua construção.

A campanha para encontrar mais participantes se intensificou. A pessoa que havia comparecido no primeiro encontro ratificou sua presença. Outra participante viu o anúncio no Instagram e entrou em contato perguntando se, mesmo depois de perder o primeiro encontro, ainda poderia unir-se ao grupo. Além delas, a coordenadora do projeto e a colega da pesquisadora que se mostrou interessada decidiram participar, mesmo que a sua proximidade do processo por fazerem parte da equipe do Museu Histórico de Frankfurt pudesse ser uma questão.

Outra participante que ratificou sua presença foi Rafaela de Abreu Mathias. Já apresentada no capítulo III, ela atuava como professora de língua alemã em Frankfurt e era "formada no Brasil em letras, português-alemão, na Alemanha com mestrado em práticas de ensino em língua alemã como língua estrangeira e como segunda língua, doutoranda da Universidade de Mainz na mesma área, e cantora nas horas vagas", como a própria respondeu ao ser perguntada sobre seu contexto profissional e educacional. Foi uma das pessoas que confirmaram presença no evento no Facebook, mas que acabou por não poder comparecer para o primeiro *workshop*, em razão de conflito de horários com outros compromissos.

Após a reestruturação e focalização do projeto em uma única oficina, ela confirmou sua participação e ainda trouxe um participante adicional, um amigo, também brasileiro, recém-chegado na cidade. Mathias faz parte do grupo de participantes que se engajaram no projeto em razão de relações pessoais próximas, com evidente intenção de ajudar a pesquisadora. A sua presença em mais de um projeto se deu como um apoio solidário pelo fato dela também estar em um processo de pesquisa de doutorado e reconhecer que toda ajuda é essencial. E isso também favoreceu a concessão da entrevista realizada em 2020, na qual a participante revelou suas percepções do projeto. Em sua fala, é possível identificar o que a levou a se unir ao grupo, quando perguntada sobre suas motivações:

> O meu contato positivo anterior com o museu e com você. E claro, eu achei a temática interessante também. Houve um tempo na minha vida que, por desconhecimento, temas relacionados ao feminismo eram completamente alheios a minha vida e eu falava: 'ai gente, que bobeira'. Existiu esse tempo né, muitos anos atrás. Mas a gente fala que ninguém nasceu

> desconstruído, e que aos poucos eu fui entendendo a relevância da importância do tema. E ali foi, assim, mais uma possibilidade de não só falar sobre o que eu via, mas de ouvir os outros também.

Aude-Line Schamschula foi outra participante-amiga que acabou por se unir ao grupo. Ela fazia parte do quadro de curadoria do HMF, mas sem foco em participação e com uma orientação mais tradicional. Sua proximidade também favoreceu a entrevista realizada em 2020. À época, ela relatou trabalhar ainda no museu enquanto curadora *freelancer*. De nacionalidade francesa vinda da cidade de Strasbourg, estudou previamente História da Arte e Museologia por quatro anos em Paris e um ano em Heidelberg, na Alemanha, razão pela qual viria a trabalhar no país. Em sua visão, a de uma pessoa que trabalha em museus, a participação teria definições diversas, e colocou que o mais próximo da abordagem que teve foi em experiências com eventos. Em sua fala, é possível perceber suas motivações relacionadas a fazer ações concretas relacionadas ao feminismo, conhecer melhor a abordagem participativa e, por considerar o cinema uma boa ferramenta museográfica, ela gostaria de experimentar atividades de criação relacionadas à sétima arte:

> No início, por ser muito tímida, eu estava achando que realmente não participaria. Mas daí fiquei muito curiosa e então pensei, sabe, eu viria na primeira apresentação e veria do que se trata. Então refleti que nos últimos anos eu queria me informar mais sobre projetos feministas, porque me sinto uma feminista, convicta na ideia, mas eu não faço nada na realidade, como me engajar com comunidades, ou algo assim. Sabe, com resultados concretos. E eu não sei muito sobre direitos das mulheres na Alemanha, somente mesmo aspectos mais básicos. Então pensei que poderia aprender algo. E, sabe, ser parte de algo e fazer algo, finalmente fazer algo. […] E eu sendo uma profissional do museu, mas sem trazer participantes de fora do museu, e é por isso que queria entender o conceito de museu participativo, pois não sabia muito, qual é o público-alvo e se deveria ser todo mundo. […] Sempre achei filmes uma verdadeira maneira de comunicar, de estar presente na exposição, quando se traz uma pessoa à exposição. Você tem a presença e a voz. Estava tentando conectar com outros experimentos ou ideias minhas, mas na realidade já estava pensando em fazer pequenos filmes.[396]

[396] "I was actually, at first because I'm very shy, I was thinking I'm not gonna do it. But then I was very curious and so I thought I would, like, come to the first presentation and just see what it is about. And I thought that because for the last years I wanted to inform myself about feminist projects, because I feel like a feminist, like, convinced from ideas but that I don't do things for real, like engage with communities of whatever. You know that have concrete results. And also, I don't know a lot about female rights in Germany and like, generally about the low aspect. So, I thought I could learn something about that. And also like, yeah, to be part of something and do something, finally do something. […] Just that of me being a museum person, so having to say that I'm not bringing participants outside of the museum, because I'm already inside the museum but that's why I wanted to understand the concept of participative museum, because I'm not sure, and what is the aim public, should it be everybody. […] I'm always thinking as movies as a real way of talking, of being present in the exhibition, when you bring a person in the exhibition. You have the presence and the voice. I was trying to connect with other experiments or thoughts of mine, but I was actually already thinking of making small movies."

Apesar das dificuldades encontradas para reunir mais participantes, com a ajuda da equipe do museu, a motivação de colegas e o empenho de amigos e amigas que se dispuseram auxiliar, o 'segundo' primeiro *workshop* aconteceu no dia planejado em uma sala multiuso do museu.

O encontro se iniciou com uma roda de apresentação pessoal e de expectativas para o projeto e o grupo se revelou relativamente homogêneo. Os indivíduos presentes – a maioria mulheres e um único homem – discorreu como percebiam as disparidades de gênero no dia a dia, em relações pessoais, em casa, no trabalho, nos estudos e na política. Uma participante relatou realizar trabalhos específicos como interações e debates na Internet que lidam com o tema, além de fazer parte de um projeto de *coaching on-line* para mulheres. Revelou se interessar pela percepção de haver uma educação segregada dispensada a meninos e meninas e de como tudo é 'genderizado', ao mencionar suas filhas e como nota que pedidos de presentes estão muitas vezes condicionados a essa perspectiva.

Rafaela de Abreu Mathias contou que seu trabalho enquanto professora de língua alemã a colocava em contato com migrantes e seus contextos culturais, o qual a fazia se questionar como abordar certos assuntos. Tinha vontade de desenvolver mais ferramentas para dialogar com essas pessoas, avaliar como lidar com conflitos, e levantar vozes, ouvi-las e compreendê-las, partindo de sua própria perspectiva individual enquanto mulher. Dessa forma, esperava receber do projeto *insights* e maneiras de como lidar com questões de igualdade ligadas ao conjunto de estudantes ao qual se dirige, uma vez que lidava com grupos diversos, vindos de contextos variados, que às vezes possuem uma inclinação a confrontar e negar as possibilidades de igualdade de gênero.

Na entrevista, Mathias contou algumas de suas lembranças do começo da oficina:

> Eu lembro de uma situação específica em que eu contei, eu me apresentei, e no momento em que estava me apresentando, explicando aqui qual era meu trabalho, falando sobre meu doutorado, minha tese, e falando sobre o que são valores alemães e a Aude-Line olhou pra mim com uma cara: 'O que você quer dizer com isso?' De uma maneira interrogativa, isso ficou na minha mente. Lembro do [nome do seu amigo participante], inicialmente não se sentindo confortável porque não sabia como era a presença dele enquanto homem, mas foi bom porque todo mundo depois falou pra ele que era muito importante, inclusive como homem pra dar uma outra perspectiva pro grupo, pro projeto.

O participante em questão, o único representante identificado como masculino do grupo, recém-chegado ao país, revelou interesse em participar, já que tivera poucas ou nenhuma oportunidade de abordar o tema, mesmo que tenha crescido sem a presença do pai.

A rodada de apresentações demonstrou um pouco do contexto de cada participante e acabou revelando suas motivações, que não diferem muito do que fora relatado pelas entrevistadas, como o interesse no tema, em fazer de cinema e, por vezes, na participação como método. Com a exceção de uma participante que lida de forma direta com a questão em sua vida profissional, a maioria tinha um interesse pessoal em discutir o tema, conhecê-lo melhor e ouvir outras pessoas, apesar de já apresentarem alguma noção geral e a necessidade de mais aprofundamentos sobre a questão de gênero. Seja por questionamentos sobre as desvantagens de mulheres perante homens, da segregação na educação infantil ou na universidade ou por querer reforçar tais conhecimentos, o grupo era unânime na visão da desigualdade entre homens e mulheres e de que há muito por fazer.

Não se observou a presença de pessoas sem algum tipo de sensibilidade para o tema. Ainda que sem abordar indivíduos que não tivessem qualquer ideia sobre feminismo e questões de gênero para proporcionar uma perspectiva de 'iluminação' e aprendizado, a possibilidade de aprofundar essa realidade de maneira crítica se mostrou válida para o processo, ao trabalhá-la e, em conjunto, constituir ferramentas com o potencial de alcançar outras pessoas por meio da instalação fílmica que seria exibida no museu.

Na sequência do encontro, a pesquisadora apresentou alguns aspectos relacionados ao projeto como o novo cronograma que iria consistir somente no *workshop* em curso e um dia de filmagem. Pontuou as limitações presentes como a duração do filme, a ausência de orçamento e a limitação de um dia de gravação com no máximo duas locações. A pesquisadora enfatizou as regras básicas de convivência em conjunto como respeito mútuo em termos de tempo de fala, das decisões e consensos e da confidencialidade do que fosse ali discutido. Mencionou-se que o processo e as atividades poderiam apresentar falhas, sendo que a pesquisadora permaneceria aberta a qualquer tipo de questão, dúvida ou sugestão, ressaltando o seu caráter coletivo e cocriativo.

Em seguida, a apresentação trouxe alguns aspectos que visavam inspirar o grupo, principalmente usando autores, teorias e citações da Sociomuseologia, além de outras experiências com as quais se teve contato. Começou-se por abordar a questão da participação empoderadora de Paulo Freire, trazendo uma citação do pedagogo brasileiro: "pretender a libertação deles [dos oprimidos] sem a sua reflexão no ato desta libertação é transformá-los em objeto que se devesse salvar de um incêndio" (Freire, 1970, p.29). Buscou-se com a sensibilização apresentar a perspectiva de luta contra a opressão por meio da conscientização e

da responsabilidade de sujeitos sobre a sua própria libertação, fazendo um chamamento para a ação.

Em seguida, a pesquisadora trouxe seis conceitos e experiências museológicas, com a intenção de inspirar o grupo a acessar suas próprias subjetividades, memórias, ideias etc. Utilizando a Escola de Pensamento da Sociomuseologia e a Museologia Social brasileira, a pesquisadora fez uso da perspectiva de Chagas (1999, 2000, 2003) com as noções de 'gota de sangue' e 'política e poética' no museu e que as instituições não são neutras. Dessa forma, a citação do museólogo mostra-se válida ao pontuar que "uma museologia que não serve para a vida não serve para nada" (2018). Ela ainda apresentou exemplos concretos como o Programa Pontos de Memória, o caso do MUF (Museu de Favela) e o MUQUIFU (Museu de Quilombos e Favelas Urbanos de Belo Horizonte).

A pesquisadora fez uso da expansão do 'fato museal' (Rússio, 1981) pelo cinema e pela 'imaginação museal' (Chagas, 2003) ao estimular a capacidade de organização poética dos objetos, nesse caso tangíveis e em âmbito museal, para compreendê-la e criar uma 'imaginação cinemuseológica' que poderia servir ao público geral que frequentaria a exposição. Foram mostradas duas outras experiências de exposições que incluíram objetos simples ou criados na contemporaneidade para fazer refletir qual o seu papel e observar suas relações com pessoas.

Um dos exemplos foi trazido de uma exposição *Rum, Sweat and Tears*[397] ('Rum, suor e lágrimas', em tradução livre) visitada em 2017, no Museu Marítimo de Flensburg, no norte da Alemanha, cuja curadora foi Imani Tamari-Ama, colega do projeto de bolsista internacional que trabalhou no referido museu. Dentre os muitos objetos e depoimentos selecionados por ela, encontrava-se o exemplo representativo das árvores de baobá. Segundo suas pesquisas, muitas sementes de baobá foram levadas do continente africano por pessoas escravizadas e plantadas ao se firmarem nas Américas. Assim, as árvores simbolizariam a resistência. Na exposição, o objetivo era representar as pessoas que tiveram que deixar a sua terra sem perspectiva de voltar, mas que resistiram para manter aspectos da sua cultura no continente em que chegaram. Outra inspiração veio de um exemplo relatado por Marcelo Cunha[398] sobre um objeto simbólico, o

[397] A exposição lidou com as heranças coloniais e papel do norte da Europa durante o comércio escravagista, bem como seu esquecimento, principalmente por cidades alemãs e dinamarquesas que estiveram muito relacionadas com a exploração do rum vindo do Caribe que criou um comércio de pessoas sequestradas do oeste africano.

[398] Em comunicação proferida em sala de aula no âmbito do Doutoramento em Museologia, no seminário *Museologia e questões sociais contemporâneas* no ano de 2015.

último situado ao fim de uma exposição que tratava sobre a ditadura militar no Brasil. Tratava-se de um cravo vermelho que, em um Natal específico, fora levado pela mãe de uma das pessoas em detenção. O gesto marcante utilizou um objeto que, apesar de simples, teria uma carga emocional e simbólica de grande magnitude. No mesmo momento, também fora lembrado o significado dessa flor para Portugal, ligado à Revolução dos Cravos, movimento político e social que depôs em 1974 o Estado Novo fascista no país, o que constituiria uma interessante conexão com o departamento de Sociomuseologia ao qual a pesquisadora se encontrava afiliada.

Para finalizar a apresentação, foi exibido um dos sete *Stadtlabor film*, o *Liebe Nachbarn.* Como já mencionado, a peça mostra ao final uma cena de beijo entre dois homens. Trazendo agora para uma perspectiva individual, a pesquisadora comentou que como homossexual, se sentia representada quando via que esse tipo de imagem, que poderia ser vista por todas as pessoas no museu. Dessa maneira, ela se sentira valorizada pelo museu e pela cidade.

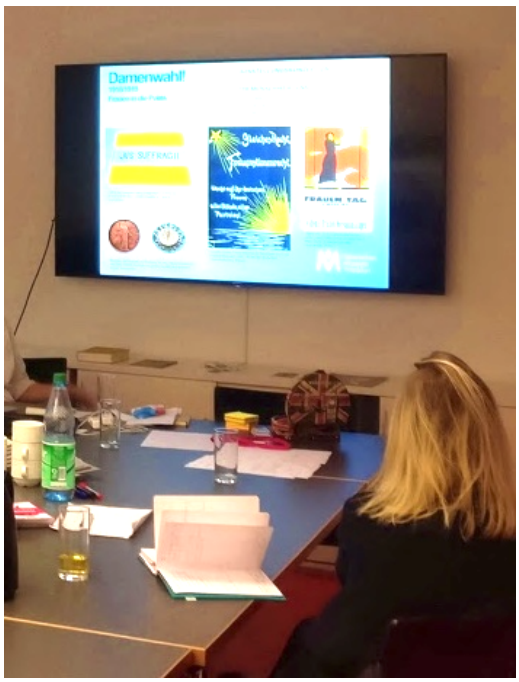
Ao término da apresentação, a coordenadora da exibição histórica sobre os direitos das mulheres apresentou o projeto que organizava no momento. Trouxe alguns objetos que seriam exibidos na mesma, visando inspirar as participantes, nesse caso com artefatos raros de valor histórico, como uma fotografia de 1919, com 37 parlamentares femininas da República de Weimar em sua própria sala de pausa para café, a qual havia sido utilizada para ilustrar o folheto de promoção do evento. Elucidou que a exposição consistiria em uma maneira das pessoas se informarem sobre o assunto com uma conotação política, vindo de uma firme posição do museu ao contar a história.

Aude-Line Schamschula, em seu relato do evento, comentou como percebeu o seu desenrolar:

> Então, eu lembro que nos encontramos, você apresentou o que faria, [nome da coordenadora] apresentou a exposição, nós nos apresentamos e tentamos encontrar uma maneira de desenvolver um conceito. Lembrei que tentamos… inicialmente, todos falamos sobre questões ou problemáticas feministas no dia a dia ou o que era importante para cada um ou cada uma. Tinha um rapaz também, enquanto feminista. E dessas ideias chegamos a um conjunto de ideias e a partir daí tínhamos nossas problemáticas principais, eu acho. E disso tentamos encontrar uma boa maneira… sabíamos que seria um filme, mas não sabíamos o que iriamos filmar e em que formato. Então foi assim que foi progressivamente se

delineando.[399]

Imagem 57 - Retrato do *workshop* realizado no projeto em que a coordenadora apresenta o projeto de exposição.




Fonte: Arquivo pessoal. Foto de Autoria própria, 2018.

Depois de uma pequena pausa, uma nova discussão foi iniciada com o grupo, agora mais aprofundada sobre o tema de gênero e de cunho pessoal. Para suscitá-la, foi colocado um 'tema' identificado: as mulheres ali presentes naquele local e no século XXI que tinham ainda que lidar com conjunturas que caracterizam desigualdade de gênero e opressões. A situação também foi colocada ao participante homem que, mesmo fazendo parte da categoria considerada opressora nessa relação, se mostrou sempre respeitoso e a todo momento reforçava que estava mais para escutar do que para falar. Percebeu-se a oportunidade de criar ambientes de aprendizado para indivíduos considerados 'oprimidos' e 'opressores', para que em conjunto construíssem conhecimento e buscassem formas de se emancipar.

A pesquisadora imaginava que, ao apresentar a situação, o grupo se sentiria envolvido no tema e começasse algum tipo de discussão. Com a falta de reações espontâneas, colocou-se

[399] "So, I remember we met for like, you presented what you do, and [name of the coordinator] presented the exhibition and we presented all ourselves and that we tried to find a way like how to find a concept. I remember that we tried to, at first, everybody had to talk about its feminist questions or problematics in the everyday life or what is important for her or for him, there was a boy too, as a feminist. And so from those ideas that came we made groups of ideas and from that we had our main problematics, I think. And from that we tried to find a good form for it and we knew it would be a film but we didn't know what we would be filming and what film form and everything. So that's what we, it was like, progressively taking a shape."

uma série indagações preparadas antes para estimular o debate. A primeira questão foi: 'Você se percebe nessa situação?'. As respostas possíveis seriam 'sim' ou 'não', o que dificulta iniciar uma discussão, o que de fato aconteceu. Um silêncio incômodo se instaurou no local. Assim, a pergunta seguinte foi enunciada de maneira bastante direta: 'Como você se sente? Gostaria de dividir algo com o grupo?'. Mas novamente não se obteve respostas.

As perguntas não instigaram comentários. E essa sucessão de falhas na tentativa de iniciar uma discussão pontuou como seria desafiador desenvolver um processo de maneira solitária, bem como a complexidade e incertezas que permeiam o trabalho com grupos e a sua moderação. A pesquisadora decidiu dividir uma história pessoal buscando identificação e esperando começar uma roda de partilha. Referiu-se a um caso ocorrido no seu ensino médio de um professor opressor e como um comentário machista pode ter impactado em toda a sua vida. Uma das participantes decidiu também contar uma história ocorrida em sua trajetória profissional. E isso desencadeou a participação de todo o grupo na discussão. Diversas outras histórias foram compartilhadas, ligadas a questões profissionais, de intimidação e perigo para mulheres, além do tema da infância vir à tona, mostrando como desde muito cedo as pessoas são afetadas por tais disparidades.

Reavaliando as estratégias utilizadas, percebe-se que as perguntas colocadas na primeira sessão de discussão se revelaram ineficazes para inspirar participantes a dividirem suas experiências. Além disso, a intenção era de que discussão inicial livre continuasse para um momento em que o grupo conseguisse vislumbrar ideias concretas para um filme. Após uma roda de conversas que se estendeu para além do programado, o esforço de inspirar o grupo conduziu finalmente ao surgimento de algumas propostas, porém não tão viáveis. Os 'andaimes' da participação montados se mostraram um pouco falhos nesse processo.

No longo debate que se seguiu e que teve um caráter mais abstrato, surgiram muitos temas, mas não se avançou na direção de como construir um filme. Circundou-se ideias como: possibilidade de 'tomar as próprias decisões'; limitações impostas a mulheres; narrativas históricas que muitas vezes excluem mulheres; a institucionalização da questão de gênero, com a criação de leis e cotas; expectativas ligadas a papéis de gênero, por exemplo, em relação ao casamento; vida privada e conflitos entre ser mãe e trabalhar em casa ou fora de casa; as transformações das lutas que ainda ocorrem e do fato que, hoje em dia, muitos indivíduos, de todos os gêneros, acharem que a igualdade já foi atingida, o que significaria não haver necessidade para feminismo.

Com a fluidez do diálogo que acabou se estabelecendo, as ideias trazidas começaram a se conectar com a possiblidade de criar imagens cinemáticas, ou, ao menos, situações que pudessem ser documentadas em áudio e vídeo. Uma das primeiras propostas concretas envolveria entrevistas com mulheres na política, já que se percebe haver muitas situações sexistas nestes ambientes; uma outra mencionou textos diversos, sendo eles formais ou não, manchetes de jornais ou textos legais, como constituições nacionais, e a ideia seria contrapô-los com a realidade que se impõe; foi colocada a ideia de abordar pessoas na rua e perguntá-las sobre determinadas questões; remetendo à característica festiva e animada normalmente ligada ao orgulho na comunidade LGBTQIA+, pensou-se em talvez realizar uma festa ou um evento com essas características; outra proposta buscaria mostrar uma realidade utópica sem limitações quaisquer para mulheres; foi trazida a possibilidade de mostrar papéis estereotipados de homens e mulheres e perceber como as pessoas reagem e, por fim, pensou-se em mostrar e enfatizar lados positivos e não somente os lados considerados negativos de características femininas. De maneira geral, elucidou-se o necessário cuidado de não promover estereótipos, mesmo que positivos, em relação às mulheres.

Rafaela de Abreu Mathias trouxe suas memórias desses momentos de discussão e de como se tornou uma ideia concreta e consensual:

> Lembro da primeira reunião em que sentamos em uma roda e começamos a conversar sobre o que poderia ser. Porque, né… essa questão do justamente, de ter uma ideia geral, mas não ter exatamente o que seria; se seria uma apresentação, se seria uma *pop up exhibition,* da gente discutir sobre isso. Então, dessa primeira conversa, eu lembro bastante da gente sugerindo assim, fazer um *sketch* ou um uma brincadeira com as pessoas de, tipo, um homem receber mais bebida do que a mulher e aí tematizar salários diferentes, mas a gente falou: 'ah não, tá batido, tem muito vídeo no Youtube falando sobre isso'.

O fato da pesquisadora trabalhar praticamente sozinha na concepção do projeto, mesmo com o apoio fornecido pelo museu, junto à pouca experiência de ter realizado somente um projeto, causava certas deficiências e muitas inseguranças. Isso já se revelara na captação de participantes e agora na condução do evento, ainda que a pesquisadora tenha pensado cada etapa, cada pergunta e cada resultado esperado e de ter sido feita uma pesquisa prévia sobre a prática de 'moderação'. Essa, por sua vez, se revelou árdua, principalmente para alguém que se considera tímida, introvertida e sem muita desenvoltura para falar em público.

O fato desse ser apenas o segundo projeto moderado pela pesquisadora – tendo sido o primeiro realizado com brasileiros – revelou a importância de se levar em conta o contexto, o tema e o perfil do grupo de participantes. Considerando a interação de participantes percebida

no projeto anterior, o 'Subjetividade Brasileira', viu-se que as discussões fluíram de tal maneira que o tempo acabou sendo até mesmo escasso para abrigar todas as contribuições desenvolvidas durante a oficina. No projeto em curso, não ocorreu o mesmo. Acredita-se que moderar um grupo de brasileiros foi, em parte, facilitado pelos aspectos culturais mais homogêneos, e inclusive mais próximos dos da pesquisadora. A experiência, todavia, a conduziu também a criar cenários esperados e delinear a atividade de acordo com o projeto anterior.

Nesse sentido, Angela Jannelli, com sua experiência de mais de dez anos, apontou que cada grupo de participantes é diferente, o que não foi levado em conta na concepção desse processo. E a heterogeneidade do grupo junto a questões de língua revelaram-se, por vezes, um desafio. O conflito entre a necessidade de desenhar dinâmicas mais simples, estruturadas e compreensíveis, com etapas claras e resultados concretos bem definidos e equilibrá-las com a diversidade humana e fluidez de interações, se mostrou também um desafio constante.

Mesmo com tais dificuldades, o processo estruturado e a criação de algo 'a partir do nada' acabou permitindo um tipo de aprendizado não somente para a organizadora. Para participantes que possuem perfis bastante diferentes e que trabalham moderando grupos, com a organização de eventos e com a área educativa e criativa, fazer parte de projetos acabou sendo uma forma de aprendizado, como inclusive fora mencionado por Bernardes e Plastargias, ao conhecer o método participativo *Stadtlabor* e desenvolver noções de 'gestão de projetos'.

Trata-se de processos que partem de um 'papel em branco', mas com 'estruturas' que delineiam os passos a se seguir, esperando chegar em resultados concretos. Foi isso que colocou Rafaela de Abreu Mathias, apontando um de seus grandes aprendizados desse projeto participativo e do anterior, 'Subjetividade Brasileira':

> O primeiro aprendizado é que definitivamente é possível outras formas de trabalho e não aquelas em que um projeto ou uma ideia está estruturado do início ao fim, desde o primeiro segundo do projeto. Isso é um grande aprendizado. Não é a forma com a qual estou acostumada a trabalhar. […] Foi meu primeiro contato real com projeto participativo. Que surge no caminho. Então, eu como uma pessoa bem metódica e participando de coisas bem metódicas até hoje, estava acostumada assim: ai, você começa uma coisa, já sabe exatamente como ela é do começo ao fim, quais são os passos, já estão tudo pré-definidos e pra mim no início, pra ser sincera foi um pouco um choque assim. Eu não sou acostumada a trabalhar assim. Imagina você entender que… eu entender que isso é um processo muito válido e que pode ser muito rico. Porque nessa de… eu vejo assim, no início você pode sentar na frente de 'um papel em branco' e tem uma linha, mas você não tem tudo aquilo que rodeia, mas a contribuição de várias personalidades diferentes, de como algo pode enriquecer e crescer, e depois eu vou falar, que eu achei assim: que no primeiro projeto foi assim [gesto ascendente com a mão] né… nesse quesito, do participativo. De do nada virar alguma coisa surgir e você! [Expressão de Surpresa] Oh, meu deus, agora temos um conceito. Não tinha nada. E de repente temos um estande, isso no segundo projeto. Foi, vamos dizer assim, uma continuação dessa ideia do: 'oh, meu deus, é totalmente possível você do nada criar grandes coisas'. Me

> impressiona porque não é uma coisa assim, não faz parte do meu mundo? Meu mundo é muito planejado… […] até mesmo né, na busca do tema. De você refletir, o que é um tema? O que tá dentro disso? O que cabe? Até achar o que apresentar.

No decorrer do encontro, o grupo se mostrou mais descontraído e confortável para relatar situações vividas ou fornecer qualquer outro tipo de contribuição que pudesse enriquecer o debate e gerar ideias para o filme. Ainda que propostas concretas não tenham se desenvolvido tão espontaneamente quanto esperado, o objetivo de promover um ambiente acolhedor, propício ao debate e ao diálogo aberto, foi, de certa forma, se constituindo. Aude-Line Schamschula relatou que uma de suas maiores dificuldades foi "provavelmente o fato de ser tímida, de no começo se sentir confortável em falar as coisas", mas comentou sua percepção do ambiente de trabalho e de como se sentiu:

> Eu gostei, pois ninguém era… ninguém conhecia… nós não conhecíamos as outras pessoas e sempre havia abertura para que nós nos ouvíssemos. Bastante. Eu tenho a impressão de que todo mundo respeitava muito o que a outra pessoa ia dizer e sempre havia muito encorajamento sobre o que se estava propondo. Não sei. Eu me senti bem e foi legal, claro. Talvez tenha sido um pouco curto demais, eu diria.[400]

Com um ambiente propício ao diálogo, aberto e acolhedor, mesmo com as dificuldades na moderação, percebeu-se que se tratava de uma iniciativa relevante para se criar ambientes de discussão, permitindo às pessoas entrarem em contato com outras subjetividades e passassem a compreender ainda mais sobre 'temas contemporâneos', mesmo que se considerassem já 'desconstruídas' e tivessem um nível formação que supunha um certo esclarecimento. Até para mulheres que já enfrentam conscientemente as opressões do patriarcado, há inúmeras lutas que envolvem gênero e que podem se beneficiar de espaços plurais de discussão e debate para se tornarem ainda mais visíveis. Como colocou Rafaela de Abreu Mathias:

> Muitas vezes a gente se julga refletido suficiente, desconstruído o suficiente. E quando você entra em contato com as diferentes subjetividades ou até mesmo, posso dar um exemplo bem concreto, você fala de temas feministas… de você abordar por exemplo a [nome da coordenadora]. Que temas de lésbicas que são importantes e que você não tá vendo? Que não é só você, dentro do que é importante pra você, e dentro da sua subjetividade, é tudo que engloba o que você não tá vendo que você só vai ver e enxergar através do contato com outras pessoas que em geral você não tem, se não tem uma roda. E muitas vezes no dia a dia não existe, ninguém vai sair por aí: vamos sentar aqui, vamos fazer uma rodinha de conversa sobre o assunto. (risos) Porque dentro do projeto foi possível, né. […] Sobre a mulher em si,

[400] "Probably this shy aspect, like just, on the beginning felling comfortable with, like, ok now I'm gonna say something […]. I liked it because nobody was, nobody knew, we did not know the other people it was always very open to listen to each other. It was very much... I had the feeling of everybody respects a lot what the other is going to say and it's always really encouraging about what they are proposing... I don't know. I had a good feeling about it but was nice, of course. It was maybe a little bit too short, I would say."

> sobre essas pequenas questões que não são pequenas e que estão escondidas no dia a dia, como se fossem algo normal e natural e que muitas vezes não se discute. […] E essa reflexão dos vários temas sobre feminismo também me impactou bastante. São temas relevantes, não vou dizer nem à mulher, mas à sociedade como um todo. Porque entender o que a gente discutiu ali não é relevante pra mulher, é relevante pra todo aquele que se entende como ser interagindo na sociedade.

O processo forneceu uma plataforma para discutir o tema e conhecer ainda mais sobre algo que, muitas vezes, se julga conhecer suficiente. E isso foi possibilitado pela relativa diversidade do grupo em termos de nacionalidades, áreas de atuação profissional, gêneros e orientações sexuais diferentes.

Contudo, além de um fórum de discussão era necessário delinear a proposta do filme. Ao fim do encontro, houve uma tentativa de identificar as principais ideias que foram apontadas. A pesquisadora recolheu as notas em um quadro onde os papéis autocolantes foram separados em tópicos. Durante o processo, era sempre perguntado de maneira incisiva se havia o acordo de todo o grupo. Não se desejava excluir qualquer pessoa da tomada de decisões e esta deveria ser aceita em conjunto. Ao analisar o quadro e realizar mais uma rodada de comentários, chegou-se a um consenso.

Obteve-se, assim, proposições de conteúdo como ‘realidade e expectativa’ e ‘expectativas e limitações’, especialmente naquilo que estaria idealizado em textos legais escritos, em comparação com o que realmente acontece. Foi também abordada a possiblidade de mostrar perspectivas invertidas e compará-las. Entretanto, algumas participantes colocaram que a questão de comparar os gêneros poderia gerar uma redução de pessoas ao enquadrá-las em papéis simplistas.

A dinâmica tomou um rumo progressivo e o fluxo de ideias levou a novas proposições ainda mais concretas e outras sendo retomadas, constituindo, pouco a pouco, a visão final para a ação. Após a rodada de *brainstorming* estruturado, apresentação e discussão, procedeu-se a uma nova tentativa de encadear as respostas em um painel com papéis autocolantes para que fosse possível a cada participante votar em suas ideias favoritas e em conjunto escolher uma combinação para mais uma vez chegar em um consenso. As propostas favoritas escolhidas foram dispostas no mural: à esquerda estavam as ideias visuais sobre a forma do filme e, à direita, os conteúdos possíveis. E o grupo foi convidado a circular, a se aproximar, contemplar a nuvem de papéis autocolantes e escolher uma proposta concreta para o filme. Em comum acordo, decidiu-se realizar uma intervenção na rua, utilizar objetos diversos e filmar como as pessoas reagiriam a eles.

Os resultados gerais do *workshop* foram registrados em uma pequena ata (Apêndice 11), contendo os principais aspectos que serviriam para compor o filme. Para o encontro seguinte, o grupo de participantes teria que escolher e refletir sobre objetos e o que eles poderiam transmitir enquanto mensagem para serem usados em interações com as pessoas. Com base nas discussões realizadas e nas dicotomias que envolvem o tema, os objetos deveriam evidenciar os contrastes da realidade que perpassa os papéis de gênero: expectativa e realidade, limitações e liberdade, o que é permitido e o que é proibido, o que é aceito e o que é estranho, o que é determinado em lei e o que realmente acontece, o que é a utopia imaginada e o que de fato presenciamos hoje em dia. Foi também discutido e aceito que a intervenção planejada se daria nos arredores do Museu Histórico de Frankfurt, uma vez que, por sorte, o dia de gravação coincidiria com o evento 'Noite dos Museus', que normalmente gera um fluxo de público, o que favoreceria a interação de pessoas com a atividade a ser desenvolvida.

### 5.1.3. A volta com ajuda mágica: objetos que pensam a questão de gênero

Entre o fim da primeira oficina e o dia da ação, uma fase intermediária constituiu a preparação para o dia de gravação. Com os primeiros delineamentos, resultantes do primeiro *workshop* – intervenção no museu, envolvendo o público e utilizando objetos – pensou-se em como seria possível preparar uma instalação '*pop-up*' nos moldes de projetos anteriores realizados. Tal qual realizado em ações passadas da equipe *Frankfurt Jetzt*!, pensou-se na utilização da bicicleta da equipe que era usada tanto para circular pela cidade como também, por vezes, para ser um tipo de base em eventos externos. Vislumbrou-se a possibilidade de utilizar caixas de madeira de vinho, já usadas em instalações, o que poderia servir para dispor os objetos. Foi feita uma seleção de fotos com tais referências (Apêndice 12). Outros elementos como etiquetas, cartazes, e demais materiais relacionados à intervenção seriam confeccionados no dia da gravação. Nesse ínterim, estabeleceu-se um contato com Julian Vogel sobre os detalhes do projeto para que ele pudesse se preparar para as filmagens – seria responsável pela câmera e pela captação de áudio – e foi possível ainda pensar outros aspectos do processo que poderiam incrementar o dia de gravação.

Após ter se inteirado das ideias, Vogel apontou a necessidade de pensar maneiras de estimular as pessoas, cativá-las e instigá-las a participarem da dinâmica durante a instalação *pop-up*. Este deveria ser, pois, um assunto a ser tratado no encontro dos participantes que

precederia a ação, para se definir se seria um jogo ou algum outro tipo de ação interativa similar. Ele deu a ideia de uma atividade em que pessoas pudessem pegar objetos de maneira aleatória em uma caixa e interagir com eles. Foi discutida a possibilidade de capturar momentos de tal encontro preliminar, possivelmente somente em áudio, mas preferencialmente também em vídeo, para integrar no filme. Ele sugeriu que um momento da gravação fosse destinado para que cada participante apresentasse seu objeto à câmera, como um elemento para compor o filme final. O cineasta ainda perguntou sobre aspectos iniciais em relação aos objetos escolhidos como forma, cor, tamanho para que se pudesse definir aspectos relacionados ao equipamento que utilizaria (câmera, som etc.), o que, apesar de solicitado, não ficou muito definido de antemão, mas que acabou por não prejudicar o processo.

A comunicação foi mantida com o grupo para que se continuassem inteirados sobre como ocorreria o dia de gravação e não tivessem surpresas. Como 'dever de casa' para o dia de filmagens, propôs-se que cada participante pensasse e trouxesse um objeto, bem como refletisse indagações a serem colocadas em relação à luta pela igualdade de gênero e principalmente em como instigar as pessoas a interagirem com os elementos no dia da ação.

Estabeleceu-se que a instalação interativa com as pessoas se daria entre 17h e 21h durante o evento da Noite dos Museus e seria realizada e filmada nas imediações do HMF, provavelmente na praça do museu. Foi proposto que o grupo se encontrasse antes do horário em que ocorreria a ação, no início da tarde no dia programado, para em conjunto apresentar os objetos escolhidos e como seriam utilizados, discutir e repassar todas as possibilidades e tomar decisões para consolidar as últimas definições para a realização da atividade.

O delineamento inicial do projeto já havia proposto o trabalho com objetos. Compreenderia a importância simbólica da cultura material para a representação humana, como visto no capítulo I, absorvendo questões de museologia e em uma proposta de fazer indivíduos refletirem sobre tais 'suportes de memória', que poderiam ser objetos de questionamento.

Trabalhar com objetos quase como uma 'curadoria *pop-up*', tomando emprestado o termo que designa o tipo de ação que seria desenvolvido, revelou-se complexo para quem não é do campo museal, portanto não tem o hábito de refletir sobre o poder simbólico dos objetos. Rafaela de Abreu Mathias relatou sua dificuldade em pensar sobre a peça que escolheria. Percebeu-se em seu testemunho a existência dessa imagem-museu estigmatizada, na qual a instituição deve tratar objetos como tesouros, dotados de inúmeros valores, aos quais deve

sempre ser dispensado um tratamento especial e que tem, de maneira geral, um caráter intimidador:

> Dificuldades… de início, por exemplo, de achar uma coisa condizente que eu achasse, assim, mal ou bem. Por mais que tivesse ali toda uma flexibilidade, você leva um pouco a sério. Eu levei. Minha personalidade assim levar a sério: ai, é um projeto do museu! Então tem que trazer uma coisa muito legal, muito refletida. E aí no início ficou meio: hum… o que pode ser essa coisa legal e refletida? Mas depois que eu achei algo eu falei: não, isso aqui tá condizente.

E trabalhar diretamente com objetos cotidianos em processos participativos acabou mostrando como se pode observar a relação das pessoas com os traços de sua cultura e identidade, fugindo da noção do 'objeto rei' e da 'vitrine rainha' do museu, como colocou Moutinho (1994). Pensou-se em tal processo, com inspiração em Rússio (1981), que a dinâmica poderia ilustrar o 'fato museal', em que os objetos não chegariam de fato a serem musealizados, mas seriam os 'objeto-conceito', adquirindo um caráter de reflexão sobre a realidade que representa ou questiona.

Esses objetos serviriam tanto para o grupo de participantes refletirem durante as discussões como acabou se desenhando um conceito de filme em que as pessoas que interagiriam com os elementos na instalação também pudessem se identificar com as peças e refletirem sobre o tema. E com o filme produzido que mostraria a 'imaginação cinemuseológica' criada em conjunto durante o processo, seria possível auxiliar o grande público de visitantes da exposição a fazer uma leitura reflexiva da realidade.

Chegado o dia de gravação, o encontro iniciou-se com uma roda de discussão com todo o grupo dos objetos que cada participante havia escolhido e trazido. Foi decidido que esse momento seria documentado por Vogel para integrar o filme. As duas outras partes consistiriam em uma apresentação do objeto por cada participante e na documentação das interações durante a intervenção realizada na Noite dos Museus, nas imediações do Museu Histórico de Frankfurt. A estrutura do filme participativo estava definida.

Aude-Line Schamschula descreveu o desenrolar do segundo dia de encontro:

> Então, nós nos encontramos novamente e fizemos o filme, organizamos a ação. Foi na 'Noite dos Museus', eu acho. E daí nós tínhamos preparado antes o que iríamos precisar e que objeto traríamos. E à noite teríamos que falar com as pessoas e pedi-las para ler a pergunta,

esperando que reagissem ao objeto. [401]

Restava o desenvolvimento em torno dos objetos trazidos por participantes e como gerariam interações das pessoas. Ficara definido que essa etapa seria realizada no dia, antes da intervenção ao fim da tarde. Com a impossibilidade de projetar *slides*, para que fosse possível acompanhar o desenrolar do encontro, foi desenvolvida e impressa uma apresentação que foi entregue a cada indivíduo (Apêndice 13). Nela constavam quatro etapas delineadas para se trabalhar com os objetos e desenvolver a ação, cada qual tendo uma duração estimada de 20 a 30 minutos.

Primeiro seria feita a exposição do objeto escolhido por cada participante; a seguir, a pesquisadora traria ideias para ferramentas interativas de participação com base em aspectos práticos ligados a 'objetos sociais' trazidos por Simon (2010); em seguida seriam discutidas e decididas quais alternativas poderiam ser usadas para a interação das pessoas com os objetos e preparar o conteúdo para a apresentação na instalação. Por fim, um intervalo de uma hora serviria para preparar a instalação que seria montada na bicicleta emprestada pela equipe *Frankfurt Jetzt!.*

Vogel montou seu equipamento e iniciou o seu registro audiovisual já no início do segundo encontro e que depois transformaria no filme final[402]. Assim como foi percebido com a pesquisadora e em todo o projeto anterior, a interação do cineasta com o grupo favoreceu a atividade como colocou Aude-Line Schamschula: "Ele veio no dia da filmagem. Eu lembro que ele foi muito simpático e amigável. Lembro dele trazendo várias ideias. Foi um bom diálogo."[403] Estar sob os 'olhares' de uma câmera nem sempre é confortável para as pessoas, mas o grupo se mostrou aberto e parecia não se preocupar com a presença do cineasta e do equipamento.

[401] "Ok so, we met again and found, made the film and organized the action. So it was on the Night of the Museums, I think. And so we had prepared before what we will need and what object we will bring. And we had on the night, we had to talk to people and bring them to ask the question that we hoped they would be asking or to react to the object that we brought."

[402] Para acessar ao filme finalizado: https://vimeo.com/278451677. Senha: hmffrauen.

[403] "Well he came on the day. We met on the day, right? Yep, of the filming. Well, I remember he was super nice very friendly, just remember he was bringing lots of ideas and yeah. It was a good dialog."

Imagem 58 - Em uma das salas do Museu Histórico de Frankfurt, Aude-Line Schamschula, Rafaela de Abreu Mathias e a pesquisadora são filmadas enquanto o grupo trabalha com os objetos para preparar a atividade na 'Noite dos Museus'.

Fonte: Documentário *Come over and use me!*. Cinematografia de Julian Vogel, 2017.

Fora solicitado somente um objeto, mas algumas pessoas trouxeram outros, que não puderam ser usados. Foi o caso de um malhete, um martelo de madeira do tipo usado por juízes, fazendo alusão à justiça; um livro intitulado *Mulheres e Poder*, remetendo à audácia do título; um '*Bembel*', jarro tradicional do sul do estado de Hesse, utilizado para servir o também tradicional "*Äpfelwein*" (vinho de maçã), que foi o prêmio de um dos Eurogames (competição desportiva realizada com a participação de todos os tipos de atletas de todos os níveis, e principalmente voltada ao público LGBTQIA+) que se realizou na cidade de Frankfurt no ano de 1995, recebido por um dos membros de um clube de esportes voltado ao público feminino/lésbico da cidade. O prêmio representava a cidade e esse clube que busca ser um lugar aberto e sem discriminação para a prática desportiva, voltado para a maior visibilidade de orientações sexuais e identificações de gênero diversas.

Mesmo com as dificuldades relatadas em encontrar um objeto que atendesse suas próprias exigências, Rafaela de Abreu Mathias apresentou sua ideia de objeto:

> Lembro de mim, procurando ideias e achando. Quando eu achei os dois pacotes da tinta lá, e da ideia da mulher e do homem. O homem como o gatão de meia-idade e a mulher como a velha [risos] que precisa de um negócio na cabeça pra deixá-la com cara melhor.

O objeto escolhido por Mathias consistia em duas versões de um produto para tingir cabelos grisalhos, um com embalagem azul, destinado para homens e outro rosa, para mulheres, cada um ilustrando o gênero a que se destinava e com as respectivas cores e fotos estereotipadas de cada. Trata-se do mesmo produto, com o mesmo preço, mas diferenciado em termos de gênero. Segundo a participante, o objeto poderia incitar a reflexão sobre o porquê de se

apresentar o produto diferentemente, e como homens e mulheres com cabelos grisalhos provocam percepções diferentes.

Os demais objetos que foram utilizados eram diversos e o debate em torno deles revelaram perspectivas pessoais, mas que possuíam principalmente a característica de serem simbólicos e interativos. Propunham que o público, ao vestir uma camiseta com os dizeres '*This is what a feminist looks like*' ('É assim que feministas se parecem', em tradução livre), pudesse refletir quem realmente se considera como tal e se engaja na luta. A reflexão também seria propiciada por duas fotografias de crianças e suas vestimentas, o que faz pensar sobre as roupas entendidas como masculinas e femininas, como fantasias de super-heróis ou de bailarinas usadas por crianças sem distinção de gênero. Outro objeto era um 'aparador de soco' usado em treinos de luta e defesa pessoal para mulheres contra situações de perigo, fazendo com que as pessoas refletissem as violências de gênero. Havia ainda o '*Frauentee*' ('chá para mulheres', em tradução livre) que possui grande parte das embalagens na cor rosa, e que é assim chamado por possuir ervas para atenuar cólicas e outros sintomas, sendo associado a mulheres. Ele seria oferecido a homens para saber se estariam dispostos a fazê-lo e se sentiriam mais 'femininos'. Por fim, seria oferecido para as pessoas abraçar um travesseiro, refletir sobre momentos de tristeza, e ver se homens poderiam ou não chorar e demonstrar fraqueza.

Imagem 59 - Dois momentos do documentário realizado no âmbito do projeto. À esquerda, Aude-Line Schamschula apresenta o objeto que escolheu, o 'Chá para mulheres' para demais participantes durante discussão e, à direita, Rafaela de Abreu Mathias faz apresentação estética de produtos iguais, uma tintura para cabelos grisalhos, mas com embalagens diferentes para homens e mulheres.

Fonte: Documentário *Come over and use me!*. Cinematografia de Julian Vogel, 2017.

Rafaela de Abreu Mathias, em sua lembrança sobre a seleção do objeto, colocou como emprestara o travesseiro para o amigo que morava há pouco na cidade e que passara alguns dias residindo em sua casa após sua chegada:

> Lembro do [nome do amigo participante] pedindo meu travesseiro emprestado e de como assim, primeiro eu achei assim uma ideia mais tipo 'meia bomba'. 'Ah travesseiro?' E como depois eu falei: é verdade, essa sacada do 'o homem chora?' Claro que chora, mas porque não associaria isso com uma coisa masculina, porque teria que ser feminina. Achei, assim, que na interação com as pessoas do lado de fora foi muito genial, muito legal.

A maioria da escolha dos objetos pode ser interpretada à luz de Rechena (2011) a respeito da questão de gênero no museu e na Sociomuseologia. Existe uma performance de gênero que necessita de uma problematização em âmbito museal. A interação proposta serviria para refletir e constituir um contraponto à ilusão de naturalidade de gênero que se desenvolveu ao longo dos anos em muitas sociedades e que hoje ainda contribui para uma situação de opressão feminina que se reflete em discriminações e desigualdades pessoais, profissionais e educacionais, infringindo a liberdade dos corpos femininos que com frequência são enquadrados em rígidos padrões.

Os objetos suscitavam o questionamento do porquê uma mulher ter que pintar os cabelos grisalhos, sendo que homens tem a possibilidade naturalizada de deixar os fios brancos que denotam o passar da idade. Havia também a reflexão do motivo de mulheres terem um tipo específico de chá, relacionado a suas características, o que poderia fazer com que um homem se sentisse 'inferiorizado' se tomasse o chá, tal qual mulheres historicamente oprimidas. Ou ainda, o porquê de mulheres poderem se vestir com trajes populares ou tradicionais ligados a personagens ou personalidades masculinas como o Homem-Aranha, mas crianças de sexo biológico masculino não serem permitidas de vestirem trajes de dança considerados femininos, sem que responsáveis pela sua criação recebam duras críticas por uma sociedade que ainda não desnaturalizou práticas como essa. Outro ponto levantado era o porquê de homens não poderem demonstrar sensibilidade, característica entendida como feminina, sendo que todas as pessoas estão sujeitas às emoções.

Houve ainda objetos que tentaram chamar a atenção de maneira direta que mulheres precisam se proteger psicológico e fisicamente da sociedade que cria homens, e por vezes mulheres, que se opõem a ideia de que o gênero feminino também tem direitos e merece igualdade. E ainda aquele objeto que questionou se as pessoas se sentem confortáveis vestindo a camisa do feminismo, homens e mulheres, em todo o espectro possível de gênero, orientação e identidade.

O debate sobre a questão de gênero não perpassou muitas das abordagens possíveis sobre o tema. Foi o caso da interseccionalidade, por exemplo, deixada de lado na discussão, mesmo que fatores como disparidades de poder, classe, etnia e idade estivessem intrinsicamente

relacionados ao tema, sobretudo em uma perspectiva de conscientização e empoderamento de sujeitos.

Infelizmente, assim como no projeto anterior, não foi possível atingir um maior nível de profundidade sobre o assunto. Tal abordagem acabou sendo muito complexa para ser trabalhada em grupos heterogêneos e em tão pouco tempo. Mesmo assim, e ainda sem saber se os objetos funcionariam para instigar interações e reflexões junto ao público, o debate inicial criou um ambiente de trocas e aprendizados mútuos, seja pelo esclarecimento da questão dos papeis de gênero e especialmente da mulher, da maior visibilidade para grupos como LGBTQIA+, seja pelo fomento de atitudes como o empoderamento feminino e o vestir a 'camisa do feminismo', mesmo no caso de homens.

Após as apresentações dos objetos para a interação com o público, ficou decidido em conjunto que a atividade consistiria em um jogo. Ao retirar um número que remeteria a um objeto específico, as pessoas que se propusessem a participar seriam convidadas a ler a pergunta e respondê-la antes, durante ou depois da interação com o artefato. Para adaptar a dinâmica, passou-se a refletir como o público poderia interagir com os objetos e, se necessário, fazer mudanças.

As interações foram avaliadas para se observar como engajavam respostas de maneira que obtivessem um fluxo e promovessem a reflexão nos indivíduos envolvidos. Em pares, participantes testaram a dinâmica com os objetos e tiveram *feedback* para tornar a atividade ainda mais provocadora e eficaz. Novamente, as 'armações' participativas eram montadas para que o público que fosse interagir durante a atividade no pátio do museu soubesse o que deveria fazer no contato com a equipe e por meio de direcionamentos estabelecidos antes.

Uma vez terminada a fase de discussões, o grupo realizou a preparação e montagem da ação. Chegou-se de maneira rápida ao nome escolhido pelo grupo para instalação interativa *pop-up*: "*Come over and use me*!" ('Passe aqui e me use!', em tradução livre). A denominação foi pensada em referência ao uso dos objetos e como uma provocação, de modo a chamar a atenção de visitantes e instigar sua participação. Houve a proposta de uma dinâmica para complementar a reflexão sobre gênero. Foram adquiridos ovos de chocolate de uma conhecida marca, a qual oferece brinquedos surpresa no interior e que lançou duas versões do mesmo produto, um na cor rosa e outro azul. Os ovos com detalhes em rosa teriam brinquedos direcionados a meninas e, em azul, para meninos. As pessoas que participassem poderiam

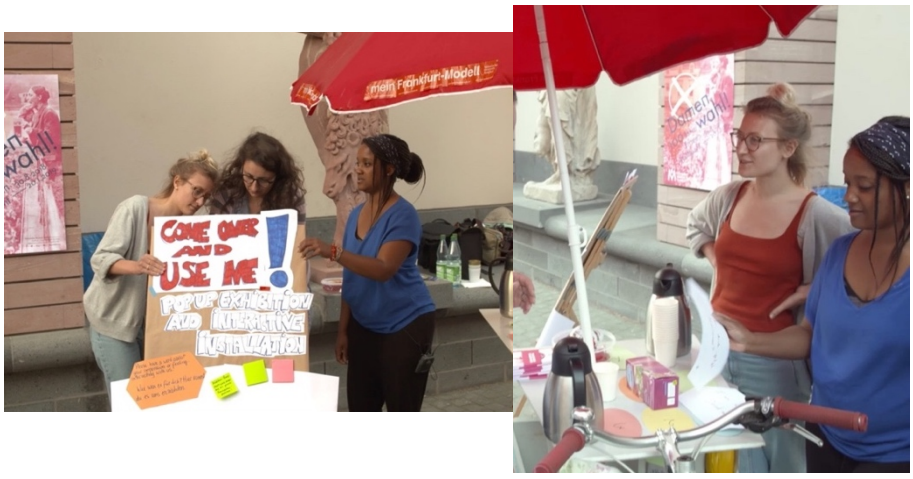
escolher entre os dois tipos ao fim de sua interação, para pensar ainda mais sobre como crianças são, desde muito cedo, condicionadas a se adequar a papéis de gênero.

### 5.1.4. Próxima parada: *Passe aqui e me use!* E os limites do cinema na participação

Com materiais adquiridos pela organizadora ou fornecidos pelo HMF, foram confeccionadas as peças de comunicação visual com o título um subtítulo da ação – *Come over and use me! Pop-up exhibition and interactive installation* (‘Passe aqui e me use! Exposição *pop-up* e instalação interativa’, em tradução livre) que foram montados em um cavalete para identificar o projeto perto da bicicleta que seria posicionada para ser a base da atividade. Enquanto se realizava a produção dos materiais, ocorreu a segunda parte das gravações em que cada participante se dirigiu à praça do museu onde, sob o olhar da câmera e direção de Vogel, apresentou o objeto escolhido.

Em seguida, houve o início da atividade que era a terceira parte do filme. As interações de indivíduos com os objetos por meio do jogo proposto se deram por algumas horas na praça aberta que liga duas torres do Museu Histórico de Frankfurt. A dinâmica ocorreu em sua maioria em alemão, sendo que o grupo atuou de forma ativa na interação com o público. Junto com a pesquisadora, participantes abordavam as pessoas que passavam pelo local, explicando o projeto e captando aquelas interessadas em interagir e que seriam parte do filme. Para fins de direito de imagem, foi disposta uma placa informando a gravação do documentário.

Imagem 60 - Terceiro momento do documentário. À esquerda, a pesquisadora Aude-Line Schamschula, Rafaela de Abreu Mathias são gravadas ao montarem a instalação e à direita as duas participantes interagem com o público.




Fonte: Documentário *Come over and use me!*. Cinematografia de Julian Vogel, 2017.

Rafaela de Abreu Mathias relatou como se deu a relação com demais participantes durante as discussões em conjunto, na montagem e realização da ação que se daria em seguida:

> Nós interagimos bastante na hora de montar, de discutir as ideias. Bastante na hora de apresentar nossas ideias, mas acho que a interação mais legal de todas foi quando nós apresentamos, nos revezando no estande em si. Porque ali é como se cada um tivesse assumido um papel sem a gente falar muito sobre isso. A gente falou: ah, alguém tem que apresentar, que fazer isso, eu cuido aqui, mas foi uma coisa orgânica, a interação fluiu, assim, de cada um tomar um *role* (papel), assim.

As reações das pessoas foram as mais diversas possíveis, surpreendendo inclusive ao próprio grupo de participantes responsáveis pela ação que serviria para sensibilizar sobre o tema e promover uma reflexão. De certa forma, percebeu-se que o pensamento crítico era o objetivo coletivo do grupo, uma vez que se mostrava bastante consciente da necessidade da luta pela igualdade, almejando transmitir essa mensagem ao público e compreender como seria a percepção de algumas pessoas da cidade. Também se notou como a participação se ratifica como uma nova maneira de diversificar as vozes e as perspectivas de um mesmo assunto. Como colocou Aude-Line Schamschula:

> Acho que o que realmente gostei, e também foi muito engraçado, ver a reação das pessoas. Não das pessoas do projeto, mas as que foram entrevistadas. Que foram perguntadas sobre os objetos e tiveram reações totalmente diferentes do que esperávamos. Isso foi interessante, sabe. Você tem sempre uma ideia, quando você tem um objeto, de qual vai ser a reação precisa esperada, e daí acontece algo totalmente diferente. Foi muito bom ver reações diferentes.[404]

A participante fala da perspectiva de quem trabalha com curadoria tradicional, acostumada a lidar com objetos em sua profissão e idealizar uma reação esperada para objetos selecionados, o que na interação não se concretizou. A relação com objetos cotidianos, cuidadosamente refletidos e trabalhados por participantes no grupo, revelou uma abertura e um esclarecimento talvez maior do que o esperado do público. Assim, nota-se que muitas pessoas também já se apresentam sensibilizadas para a questão, o que pode ser visto no filme finalizado, em que questionam elas próprias os papéis e os estereótipos de gênero.

[404] "I think what I really like also it was so funny to see that the reaction of the people. Not the people from the project but the people that we interviewed. That were asked about the objects, that they had totally different reactions than what we always expected and that they… That was interesting, you know. You always have an idea, you want to, when you take an object to make a reaction you always have a precise idea of what's gonna be the reaction to this object and it was actually totally something else. I was so great also to see very different reactions to it."

Outros fatores não puderam ser levados em conta para a percepção das pessoas que interagiram com o grupo, como a motivação para participar na ação, o contexto prévio de cada pessoa e da situação em si, bem como a afetação e a intencionalidade da participação, sobretudo com uma câmera que registrava suas reações. Esses aspectos não fazem parte do estudo aqui desenvolvido. Mesmo que constituam ruídos na interpretação do possível impacto no público, considera-se que a própria existência do processo se valida enquanto instrumento de transformação, uma vez que o grupo formado para o processo pôde refletir a respeito das questões e perceber um pouco a realidade a seu redor. Rafaela de Abreu Mathias relatou suas impressões sobre a atividade, de como fora surpreendida e de como percebeu o valor da participação.

> Lembro da interação com as pessoas, que foi muitíssimo interessante de cada um que você não espera. De uma pessoa que parecia ser mais muçulmana, turca e uma palavra de tolerância e respeito, enquanto de outras pessoas um: 'ah, feminismo, não sou feminista, não diria isso', né, com aquela camisa, você vestiria? Então também, claro, de cada um que estava ali participando, trazer uma ideia completamente diferente que somou. E daí vendo de novo o valor do projeto participativo, de como cada um tem como trazer sua perspectiva.

Ao analisar o processo sob a ótica do cinema e da tentativa de se criar imaginações cinemuseológicas participativas, é possível perceber dificuldades ou restrições que impactaram na sua integração ao projeto. Uma primeira constatação é a de que, pela maneira como foi concebido, apoiou-se muito na capacidade do cineasta de documentar o processo sem uma equipe de auxílio. A qualidade pensada para o produto perpassaria as condições de filmagem, as quais deveriam ser consideradas no processo de pré-produção e desenvolvimento do projeto, levando em conta todas as circunstâncias e principalmente as limitações. Foram subestimadas as possíveis dificuldades de manuseio da câmera e dos aspectos de som. Tanto para a pesquisadora, quanto para o cineasta, o trabalho solo e sem assistência, se mostrou mais desafiador.

Não somente a filmagem, com equipamento incluído, mas também edição e pós-produção do filme final já haviam sido designadas a Vogel. Ele acabou recorrendo a um profissional externo para a montagem. O filme criado, de cerca de cinco minutos, constituiu-se, portanto de três momentos: a apresentação dos objetos na roda de discussão em grupo; uma tomada em câmera lenta de cada participante segurando seu objeto na praça do museu conforme havia sido proposto por Vogel; por fim, algumas das muitas interações ocorridas na praça do HMF.

Para sua finalização, teve-se que levar em consideração questões de conteúdo e o fato de que algumas tomadas não puderam ser usadas por problemas técnicos de captação em termos de imagem e som. Por isso, e pela restrição de duração, foram necessários alguns cortes em conteúdos considerados interessantes.

Foi também possível observar diferenças do projeto com o anterior, o *Stadtlabor Film.* A ausência de uma estrutura mais sólida, com atividades mais direcionadas na dinâmica para guiar o grupo de participantes no desenvolvimento do filme, além da falta e tempo suficiente para desenvolver a ideia e realizá-lo – no que acabou sendo um único *workshop*, seguido de um encontro rápido para preparação – criaram, de certa forma, uma situação caótica que tornou a condução do grupo mais desordenada. Criar um filme a partir do zero, em apenas dois dias, tendo que lidar com várias ideias e vontades e de um grupo heterogêneo, revelou-se um desafio. Apesar disso, a ideia do filme se desenvolveu, encontrou consenso no grupo e foi levada a cabo, gerando material para o vídeo final, o produto a ser entregue à organização da exposição.

A intenção inicial, com base nos fundamentos conceituais do processo doutoral, bem como inspiradas do projeto anterior, era fazer um filme junto com participantes. Se compararmos este com o *Stadtlabor Film* – no qual a realização, ideia, roteiro, filmagem, produção e edição, foi desenvolvida em cada *workshop* ou consultoria individual – nota-se que com as novas limitações, o papel de participantes no aspecto cinematográfico foi comprometido. Só foi possível criar em conjunto a ideia principal e organizá-la, sendo que o filme acabou como um documentário relativo ao dia de gravações. Isso causou uma certa frustração de Aude-Line Schamschula, a qual relatou:

> A maior parte do filme foi documental, então pra mim foram duas coisas, sabe? Teve a ação, realmente, a performance em que conectamos com as pessoas, falando com elas sobre o objeto e sobre o que acham sobre feminismo. E teve o filme, que foi algo diferente. Foi o documentário disso. Mas claro, nós criamos a ideia. […] Eu senti como se fôssemos atores e atrizes e não parte de 'fazer o filme', sabe? Fui apenas uma atriz no filme e não a diretora. Mas eu não sabia ao certo se isso era parte do projeto ou não. […] Eu lembro de ter ficado um pouco frustrada, pois não pudemos participar na edição. E alguns aspectos, que eu realmente achei muito interessantes para estarem no filme foram cortados por causa de tempo, mas também porque não fomos nós que escolhemos, então essa foi minha frustração, talvez. […] Eu sempre quis fazer filmes.[405]

[405] "The movie is mostly documenting it but then, so for me it was two different things, you know. There was the action, that really, like, a performance maybe, connecting with people, talking to them about what they think about this object about feminism, and stuff. And then the movie was like something different. Like the documentary of

Em razão da concentração em um só *workshop*, somente foi possível discutir o tema e conceber a ideia com o grupo de participantes, mas sem refletir sobre como de fato transformá-los em um filme, quais imagens capturar para transmitir a mensagem e como fazer a edição final. Para desenvolver um roteiro ou mesmo a lista de cenas, seria necessário mais tempo e é provável que o processo teria sido facilitado se o cineasta estivesse presente, fornecesse informações iniciais e tirasse dúvidas junto a participantes, o que não foi previsto nem pôde ser orçado no projeto. A presença de profissionais do cinema em todos os aspectos do processo anterior foi um fator crucial para o andamento dos *workshops* e para a realização de filmes que fossem mais próximos de uma imaginação cinemuseológica de participantes, o que não aconteceu no segundo projeto.

Mesmo assim, a possibilidade de interação do grupo e com o público, com o apoio e validação do museu, foi colocado como um fator positivo por Rafaela de Abreu Mathias, a qual, ao contrário Schamschula, apresentou interesse em fazer filmes, mas identificou-se mais com a ideia de 'representar'. Segundo ela, a viabilidade da estrutura criada para seu desenvolvimento, sobretudo pelo 'nome' do museu, foi o que provavelmente forneceu a credibilidade ao grupo na atividade para abordar pessoas na rua solicitando sua interação:

> Com o projeto e em muitos casos surgiram conversas muito boas, e como é legal você ter o aparato, vamos dizer assim… o nome do museu é um nome de peso, então você tá ali na frente do museu, fazendo um… se você tivesse ido sozinha distribuindo cartazes, seria outra coisa de você estar ali com um projeto e de você ter a oportunidade de acessar as pessoas e de trocar ideia com as pessoas aleatórias, vamos dizer assim. […] E foi legal sim também essa interação com as pessoas na rua. Primeiro de ter a coragem de abordar as pessoas, tipo: 'você quer participar de um experimento?' (Risos) Foi, assim, depois do momento em que a gente se soltou que surgiu realmente essa dinâmica orgânica. Isso foi muito legal. Tipo como fazer uma peça de teatro, como representar um pouco.

Conclui-se que o projeto necessitaria de mais tempo, mais oficinas e mais apoio humano, financeiro e técnico, além de apoio institucionalizado. Evidencia-se a relevância de estruturas como o museu na realização de processos que envolvam o público e se lancem na alçada do cinema e, mesmo que este se trate de uma arte com um cunho comercial e com uma dinâmica de exibição própria, o âmbito museal pode ser uma ferramenta adicional,

---

it. I mean of course we made the idea. […] I felt like just an actor and not part of the making of the movie, you know. I'm just an actor of the movie and not being a '*réalisateur*'. But I did not know what was the… if it was part of the project or not. […] I remember I was a little bit frustrated because we could not participate to the cut and some aspect that I really thought would be super interesting to be in the movie was then cut, because of the time but also because we were not the ones choosing and so that was my frustration maybe. […] I always wanted to make movies."

especialmente com caráter participativo, de realização de projetos de cinema e de sua veiculação, de aprendizado em uma perspectiva de cocriação e possível transformação da realidade.

Após o término da ação, Vogel entregou o produto nas especificações solicitadas para ser veiculado no museu. Como planejado, o filme foi incluído em um pequeno monitor, posicionado na parte final da exposição dedicada ao voto feminino no espaço de exibições especiais do HMF no nível térreo do novo prédio. O filme estaria à disposição do público em um espaço expositivo tradicional e se esperava que trouxesse algum tipo de reflexão.

Porém, um estudo com o público e de sua percepção da obra no período em que foi veiculada não fez parte do trabalho aqui desenvolvido, não sendo possível compreender que tipo de impacto teria em possíveis visitantes. Não se tem a noção de quanto tempo dispensou-se em média em frente à pequena tela que acabou por comportar o vídeo produzido. Não se tem respostas da interpretação das pessoas sobre o conteúdo, o formato e de como se sentiram ao visualizá-lo. Não se teve acesso ao livro de visitas que pudesse conter algum comentário da experiência. Aude-Line Schamschula, que trabalha no setor museal, também revelou sua curiosidade sobre a recepção do público:

> Eu estava pensando, sabe, eu não sei nada sobre a recepção do público. As pessoas viram? Quais foram as suas reações? Porque o que eu gostei no projeto foi que ele foi menos sobre direitos das mulheres e mais sobre feminismo hoje, e os clichês conectados sobre a ideia de feminilidade. Trabalhamos nesses aspectos. Eu acho que foi mais focado em estudos de gênero que em direitos das mulheres. E eu gosto que tenhamos trazido este aspecto para a exposição. Mas me pergunto como as pessoas receberam nessa exibição que é mais histórica sobre direitos das mulheres.[406]

Outro grupo possivelmente impactado foi o de pessoas que passaram pelo estande montado da ação e dialogaram com a equipe, como percebido por Rafaela de Abreu Mathias:

> E acho também que impacta para as pessoas que passaram ali e que participaram com a gente. Porque dá pra ver no vídeo né, que foi editado, e olhar que você contou que teve muita edição pra poder… que tinha muito mais material do que aquilo que foi possível aparecer ali. Você vê que tinha assim um ponto de interrogação na cabeça das pessoas, quando elas se propunham a interagir com a gente.

[406] "I was wondering actually maybe. Cause I was really wondering, I don't know about the reception of the exhibition. I was always wondering… did people see it? What are their reaction and can they also… because what I liked in the project was that we were less about women rights and more about this feminism today and what are the cliches connected to the idea of femininity and we worked with that aspect. I think more in the gender study aspect and less in the female right aspect. And I like it that we brought this aspect to this exhibition. But I was always wondering how did people receive it in the exhibition that is more like historical about women rights and vote."

Apesar dessa possível repercussão no público geral e nas pessoas que interagiram durante a atividade, o objetivo se concentrou no grupo de participantes que se formou. E nesse sentido, algumas consequências puderam ser percebidas nas entrevistas realizadas. Semelhante ao projeto anterior, o objetivo maior fora a questão da construção conjunta de uma percepção crítica da realidade, que se projeta na formação de um local seguro para um diálogo aberto, na formação de contatos interpessoais e de uma maior conexão com o museu, com destaque para a questão do aprendizado, do desenvolvimento e empoderamento individual orientado para a transformação de si, mas também coletiva.

Sobre o desenvolvimento da relação com a intuição anfitriã, a começar pela participante que trabalha no próprio museu, Aude-Line Schamschula revelou um certo desconforto:

> Algo que gostaria de dizer: acho que me senti mal, pois o conceito era de ser um projeto mais participativo para o museu, mas eu estou dentro do museu, pois trabalho no museu. Então eu senti que não era a pessoa que deveria estar aqui. […] Eu tive esse sentimento de não ser de fora, também em relação a colegas.[407]

Apesar da integrante da equipe do museu ter mostrado intenção de conhecer melhor aspectos participativos e a satisfação sobre o que o projeto adicionou à exposição e a sua curiosidade sobre a recepção do público, Schamschula relatou se sentir um pouco desconfortável pelo fato fazer parte do museu e atuar como participante em um projeto da própria instituição. Vale indagar se essa sensação seria fruto da distância que, por vezes, se estabelece entre museu e sociedade, em uma perspectiva na qual o primeiro exerce algum tipo de poder de simbólico e autoridade, mas acaba por segregar os próprios indivíduos que ali trabalham, constrangendo-os de fazer parte do público geral e de usufruir das possibilidades da instituição pública.

Para participantes que não fazem parte do museu, o estabelecimento de uma relação progressiva e frequente por meio de tais projetos sugere favorecer um maior contato, o que permite que o indivíduo comece se apropriar da instituição como sua, sentindo-se cada vez mais confortável em participar da sua constituição, o que, nesse caso, acaba também sendo a construção da cidade e de sua história. Rafaela de Abreu Mathias relatou como sua relação com

[407] "And also something that I wanted to say: I think I was feeling bad about the concept that it is supposed to be a project to make people more participative in the museum but I'm actually on the museum side, because I'm a museum worker. So I was feeling like, I'm not the person who is supposed to be here. […] I think I had this feeling. Not really being outside, because it was also for my colleagues."

o HMF havia começado a se desenvolver e se consolidou com o passar do tempo, inclusive em contatos com a equipe que poderiam se transformar em novos projetos, o que será relatado em breve:

> Bom, em mim, foi sem dúvida nenhuma consolidar esse contato diferente e interessante com o museu, com a figura do *Historisches Museum* aqui em Frankfurt. Já fui várias outras vezes depois disso lá. E me sinto bem a vontade no museu como um lugar que eu conheço, como uma coisa bem próxima. […] Lembro que nós nos reencontramos em um outro evento [com a coordenadora do projeto de exposição] e até eu conversei com ela sobre os cursos que eu dou de integração e ela falou que a qualquer momento que eu pudesse, que eu precisasse levar meus alunos pro museu, que eu poderia entrar em contato com ela. Então acho que a gente trocou uma vez ou outro *e-mail*. Esse *link* foi bem legal. […] Depois eu já tive outros contatos com o museu, com [nome de uma outra colega do museu] tudo mais. Até mesmo através desse contato com o projeto, de ficar em contato com as pessoas que estavam envolvidas. Eu fui várias outras vezes no museu, né. Nós fomos convidados pra ver o que aconteceu com o que foi coletado de material. E aí com isso se conectar com as pessoas, com as caras do museu, [nome da mesma colega], por exemplo, e aí fazer esse contato, fazer com que eu voltasse outras vezes no museu, com convite dela. Então, isso floresceu mesmo.

Apesar dessa conexão com o museu que, de maneira geral, sempre se nutre de projetos participativos, uma dificuldade relacionada a atingir objetivos propostos, também percebida no projeto anterior, se revelou mais uma vez. Trata-se da intenção esperada de que o contato no projeto estimulasse vínculos duradouros entre os próprios indivíduos dentro dos grupos formados. Curiosamente, as duas participantes entrevistadas acabaram desenvolvendo uma colaboração mais próxima durante o processo e uma delas relatou que haviam trocado contatos. Infelizmente, com o distanciamento após o projeto, acabaram por não se encontrarem e se conhecerem melhor, o que poderia fortalecer laços de pessoas que, por vezes, encontram dificuldades comuns pelo fato de serem mulheres e imigrantes. Como colocou Aude-Line Schamschula:

> Acho que dei meu número para Rafaela para nos vermos novamente, mas nunca aconteceu, mesmo que quiséssemos. Acho que foi porque como disse, foi muito curto. Eu falei com as pessoas umas três ou quatro vezes e realmente não tivemos o tempo de descobrir mais sobre a outra pessoa, de onde vem, o que faz. Foi mais sobre o evento em si. Na 'Noite dos Museus', pudemos passar um tempo a mais em conjunto.[408]

Apesar dessas características comuns que suscitam, por vezes, uma maior necessidade de mobilização para enfrentamento de dificuldades, o processo criado, talvez pelas suas restritas

[408] "I think I gave Rafaela my number and you know let's see each other again but then it never happened we had the want to, you know. And I think it's because exactly what I said, that's why I said it's too short. Because actually I told the people like three or four times and we did not have the whole time to really, really discover more about each other and where, what they do, where they come from. It was more about the event itself and the Night of the Museum that we had this time, spend time with each other."

dimensões em diversos aspectos, não favoreceu como desejado a se criar um ambiente de sororidade de maior duração. Além de uma fecunda discussão sobre o tema de gênero, não foi relatado um ambiente de aprendizado sobre cinema e museologia, o que havia sido desenhado inicialmente, mas que acabou por ser retirado do projeto.

Mesmo com tantas restrições e, por vezes reveses, em alguns pontos específicos o processo se revelou proveitoso, sobretudo na percepção transmitida pelas participantes entrevistadas que reforçam a intenção de promover empoderamento. Ao serem perguntadas se em algum nível haviam se sentido empoderadas pelo processo, ambas relataram desdobramentos.

Aude-Line Schamschula colocou que, para ela, esse se deu "mais no nível da participação. Acho que mais por causa do processo do que do resultado"[409]. Ainda que um pouco frustrada com o filme criado e sem poder de fato trabalhar com cinema como esperado, ela relatou que em alguns aspectos se sentiu bem por transpor certas barreiras individuais de sua personalidade, pois se considera um pouco tímida:

> Bom, foi uma experiência muito, muito boa para mim, pois, como disse, eu sentia que era muito tímida e nunca poderia fazer algo assim e no fim eu senti que sim, eu fiz, me diverti, e realmente participei. Em um primeiro momento em pensei: 'ok, eu vou, mas serei mais uma participante passiva'. E daí eu me tornei uma participante ativa eu acho, sabe. Então isso foi muito, muito bom pra mim. (Risos) […]. Foi mesmo, sério. Eu estava como medo, tipo: 'oh, eu não vou saber como falar'. Mas na verdade depois pensei: 'não, está bom'. Eu acho que foi ótimo o que fizemos.[410]

A experiência de transpor sua timidez também foi algo que perpassou a experiência da pesquisadora que, nesse caso, pode remeter a sua falta de confiança à opressão que sofre por ser mulher. A realização do projeto se manifesta ao saber que, apesar de tantos contratempos, objetivos não atingidos, dificuldades em captar participantes, cortes que afetaram aspectos do projeto, pelo menos uma fagulha de empoderamento pode ter impactado na vida pessoal e profissional de uma pessoa próxima, uma participante-amiga que tanto ajudou como foi ajudada pelo processo.

---

[409] "[…] more in this level of through the participation. I think more because of the process than the results."

[410] "Well, it was very, very good experience for myself because as I told you, I was feeling like I'm so shy and I'm never gonna be able to do something like that and in the end, I had the feeling that I did it and I had fun doing it and I was really participating. Because I think on the first thought I was thinking: "ok I'm gonna go there but more being like a passive participant. And then I became actually an active participant I think, you know. So that was really good for myself, of course. (Laughs). […] I was. For real. I was afraid that I was being, you know, like: "Oh I don't like how I talk, you know. But actually I was thinking: "no, it's good". I think that it's great that we did it."

Em seu depoimento, Schamschula refletiu sobre a relevância da instalação e se seria, de fato, vista por visitantes, uma vez que se tratava de poucos minutos em uma pequena tela, dentro de uma grande exposição tradicional. Mas ela relatou que levou algumas pessoas especiais à exposição e que outras próximas a ela também o fizeram de forma espontânea. Não demonstrou, porém, uma satisfação extraordinária em ter uma produção sua em exibição, nem o fato de emprestar sua imagem e voz ao filme. Imagina-se que isso se dê pelo fato de ter seu trabalho de curadoria especializado regularmente exposto em museus.

Seu olhar crítico e não tão impressionado em 'se ver no museu' é, no entanto, contrastado com o depoimento de Rafaela de Abreu Mathias, que relatou seu contentamento, a ponto de recomendar para pessoas conhecidas a 'ir vê-la', pois estava 'no museu':

> Foi muito legal entrar no museu e me ver numa tela. E né, pessoas que me acompanhavam: É você ali! (risos) Você está ali, e é parte da exposição. Né? Que depois se tornou aquela telinha, da parte da exposição. Então assim, uma ressonância muito maior que o *pop-up exhibition*. Isso não é uma coisa que a gente vivencia todo dia, né? Tipo falar: 'eu tô lá no museu, ó. Vai lá me ver'. […] Eu acho poderosíssima essa questão da sua biografia, a sua história, a sua vivência ser algo interessante pra um grande museu de Frankfurt. Isso dá uma... até mesmo as coisas que eu falei do:' ai, vai lá me ver no museu. Tem um vídeo em que eu apareço'. Isso é algo que te faz sentir até mesmo, por lado de um jeito assim, tô falando meio que brincadeira como se fosse da vaidade em si, mas mesmo da valorização.

Essa perspectiva de trazer vozes e feições da diversidade de sujeitos históricos para dentro de um museu sinaliza o potencial de projetos participativos usando filmes em criar processos transformadores para as pessoas. Não somente em ambientes de encontro aberto ao diálogo, por meio de discussões, enfrentamento de dificuldades individuais e coletivas, tomadas de decisão em conjunto, mas também em uma perspectiva de identificação com aquilo que é parte da história oficial. Projetos participativos que envolvem o cinema podem abordar certos temas contemporâneos como lutas, propiciando que as pessoas construam as imagens e se vejam ali representadas e valorizadas. O projeto facilita aprendizagem, reflexão e algum grau de empoderamento. Mesmo sem outras perspectivas concretas de atividades a realizar, e apesar de realizar os projetos experimentais com processos por vezes caóticos e resultados nem sempre satisfatórios, a pesquisadora continuaria com o intuito de trabalhar com participação utilizando filmes como ferramenta.

Vogler (2015), na sua descrição da fase do 'Caminho de Volta' no esquema da jornada do herói ou heroína, chamou a atenção à possibilidade de haver um 'revés', um momento de grande tensão que coloca a narrativa "no caminho para a resolução do terceiro ato". É nessa hora que a estória precisa ter "um momento para identificar a decisão do herói de encerrar e lhe

dar a motivação necessária para voltar ao lar com o elixir, apesar das tentações do Mundo Especial e das provações que ainda vêm pela frente" (p.515). Os mundos especiais do cinema e da prática museal, do questionamento sociomuseológico e das provações de encontrar no cinema ferramentas participativas, ficavam para trás e a protagonista é encaminhada para o fim da sua trajetória voltando a sua vida em Paris e a suas reflexões doutorais. Mas ainda necessitaria passar pelo último e mais desafiador momento.

### 5.2. Ressurreição e Retorno com o Elixir: Café com bolo, Brasil com Frankfurt

> *Participar disso. Isso dá um crescimento, né? Acrescenta na vida, na minha história, de uma forma muito positiva. [...]. Acho que é algo de especial mesmo, uma coisa mais que entra mais na vida do povo, na história da cidade.*
> (Argentina Batista, 2020)

A 'Ressurreição' é uma das partes que encaminha a estória para o fim. Segundo Vogler (2015), trata-se do clímax, do momento de purgação, de uma etapa de transformações da personagem principal antes de voltar ao 'Mundo Comum' e poder pôr em prática o aprendizado. Nesse momento intermediário que se livra das provações passadas ao mesmo tempo em que se retém as lições aprendidas, pode representar uma última provação. Fazendo uma analogia com um período de estudos, é como se a etapa anterior fosse uma 'prova de meio do semestre' e esta é 'o exame final'. Trata-se de um último teste. Mesmo com aprendizados retidos, questiona-se se poderão de fato ser aplicados. Trata-se da 'tentativa final na grande mudança', que logo após é dominada por completo na fase o 'Retorno com o Elixir'. Na jornada de questionar o museu e encontrar no cinema uma ferramenta essencial para a participação empoderada e conscientização de sujeitos, é o momento em que a protagonista se volta novamente para sua própria identidade para compreender e empreender realmente aquilo que buscara no percurso.

O terceiro e último projeto analisado no âmbito do doutoramento trata-se daquele iniciado no começo do trabalho em Frankfurt, citado no capítulo III. Só depois da pesquisadora retornar a Paris, após a saída do museu e do término do projeto ligado aos direitos femininos, que finalizou o projeto 'Subjetividade Brasileira'.

Ainda durante o período de trabalho no HMF, no primeiro *workshop*, propostas sobre algumas ações do projeto foram feitas, como uma caminhada junto com o grupo de participantes, que acabou por se realizar. Posteriormente, seu resultado foi trabalhado em uma

segunda oficina para fazer a edição do filme resultante. E seria somente depois de terminados os processos, com as reflexões necessárias, que se chegaria à compreensão do que se havia vivido para a protagonista da jornada retomar o caminho da Sociomuseologia, agora transformada pelos seus novos conhecimentos teóricos e práticos, como seu empoderamento, além de contribuir com museu em que realizara os projetos.

### 5.2.1. Clímax: o caminho do reencontro do Brasil e do cinema

Durante os primeiros meses trabalhando no Museu Histórico de Frankfurt, iniciou-se a realização de um pequeno projeto participativo com indivíduos vindos do Brasil. Conforme já relatado, foi organizado um primeiro *workshop* com um grupo de cerca de doze pessoas, em que um vínculo inicial se estabeleceu. Já no evento, foi mencionada a possível continuação do projeto, que teve a aderência geral das pessoas presentes. Entretanto, sua retomada se daria de maneira gradativa e espaçada e se concretizaria pouco a pouco. Retoma-se brevemente a esse primeiro evento no relato de uma das participantes, Argentina Batista, que compartilhou sua memória do que ele tratava, elucidando que já conhecia muitas pessoas:

> No primeiro *workshop* eu lembro que você, quando as pessoas se apresentaram eu me lembro que era muito uma coisa da cidade, né, de Frankfurt. Mas realmente eu não me lembro muito do que você falou. Eu me lembro das pessoas se apresentando, falando sobre elas e sobre a cidade, né? Aí eu me lembro bem das pessoas. [nomeia participantes] e tinha aquele outro né, aquele artista. […] A Rafaela, A Laura. Eu acho que conhecia quase todo mundo ali.

A ‘Laura’ tratava-se de Laura Teixeira, que contribuiu em 2020 com seu relato, mesmo tendo apenas presenciado aquele primeiro encontro. De maneira geral, Laura disse que gostou da abertura e horizontalidade do processo e de encontrar pessoas brasileiras, algumas já conhecidas, fortalecendo sua relação com outras delas e se abrindo para novas, apesar de mencionar a dificuldade ao avaliar o seu próprio nível de abertura. Destacou de maneira positiva o compartilhamento de histórias e perspectivas semelhantes e, por vezes, muito diversas entre si e das suas. Porém, não pôde continuar com o processo pela falta de tempo. Sem sua presença, a caminhada brasileira seria, pois, o passo seguinte que promoveria mais uma vez o reencontro de algumas daquelas pessoas.

O projeto tratava sobre a perspectiva de pessoas de origem brasileira sobre a cidade que haviam escolhido para morar ou passar um tempo: Frankfurt. Após o primeiro *workshop* que trabalhou as memórias e as histórias do grupo, a caminhada a se realizar nos próximos

meses serviria para que fosse possível explorar os locais importantes trabalhados por cada pessoa no encontro. Com a sugestão de Angela Jannelli, a caminhada poderia ser documentada e acabar se transformando em um produto audiovisual para o museu. Uma segunda oficina foi proposta, seria realizada e continuaria mais tarde o processo.

Para a caminhada, fez-se necessário encontrar um cineasta que pudesse realizar a sua documentação e Julian Vogel, que no momento havia sido contratado para conduzir a questão do cinema projeto *Stadtlabor Film,* acabou também por realizar a função. Como já mencionado, os projetos se desenrolavam paralelamente, sendo a continuação do projeto brasileiro algo considerado como secundário e que, portanto, foi concebido para se desenvolver da maneira mais fluida e sem grandes expectativas. A sua intenção era envolver as pessoas brasileiras, conectá-las entre si e com o museu, apresentar a instituição e suas ações, sendo o filme algo que se imaginava como um fortuito acréscimo mais do que propriamente um fim em si, ainda que trazer essas perspectivas para o HMF também constituíra um objetivo.

Para preparar a 'caminhada brasileira', após o primeiro *workshop* – focado em encontros, inspirações, discussões e do preenchimento de um questionário – as informações recolhidas foram utilizadas para conhecer os lugares especiais para o grupo, propor um itinerário prévio e uma data, de forma a poder contar com o máximo possível de participantes. O itinerário proposto pretendia percorrer os locais especiais mencionados no primeiro evento. Também foram considerados os locais mais acessíveis partindo museu, perto da margem do Rio Meno e a praça principal da cidade, o Römer, uma vez que outros como o Aeroporto de Frankfurt se encontravam muito distantes e inviáveis para incluir no percurso.

O trajeto buscaria percorrer os lugares citados como especiais, com o acompanhamento da câmera e do olhar artístico de Vogel. Mais uma vez, com sua experiência em cinema, especialmente documentários, ele foi responsável por propostas adaptadas. Sugeriu solicitar cada participante a 'guiar o caminho' até seu lugar especial. Isso poderia dar fluidez à atividade e direcionar a movimentação das pessoas e, ao mesmo tempo, adicionar um caráter pessoal e poético – o ato de guiar – que poderia auxiliar a constituir instrumentos narrativos a serem usados na montagem e finalização do filme.

O processo acabou sendo uma forma de criar uma 'imaginação cinemuseológica' da Frankfurt brasileira, de certa forma inspirada no Cinema Novo Brasileiro traduzida na máxima de Glauber Rocha: "uma câmera na mão e uma ideia na cabeça". Com um processo simples, fruto de restrições de recursos técnicos e financeiros, a ideia seria de Julian Vogel documentar

de forma livre o ocorrido, sem grandes direcionamentos prévios. O aluguel do equipamento de filmagem ficou a cargo do cineasta que, sem complicações, o fez junto a sua rede de contatos em Berlim. Por fim, não foram realizados procedimentos administrativos como permissões para gravar em locais públicos, uma vez que, de acordo com Vogel, isso só seria necessário se fosse utilizado um tripé em locais públicos. Também não se fez elementos da pré-produção cinematográfica como roteiro, *storyboard*, ordem do dia, boletim de câmera etc. pois o processo deveria se dar da maneira mais descomplicada possível.

No dia 12 de fevereiro de 2017, aconteceu a 'Caminhada brasileira'. Contou com dez participantes, incluindo indivíduos que não estiveram presentes no primeiro evento e outros que transitavam pela cidade, seja de férias no local ou acompanhantes. Não se sabe ao certo o número de pessoas que havia confirmado, mas algumas delas, mesmo confirmadas, acabaram não comparecendo e outras presenciaram o evento de última hora. Estabeleceu-se que tal projeto poderia se beneficiar de uma rigidez menor em termos de comprometimento, uma vez que se tratava de um processo aberto com objetivos ligados mais à questão da conexão humana do que, de fato, à criação de resultados concretos para o museu.

Após uma roda inicial de introduções, a caminhada se realizou de maneira bastante livre, com decisões sendo tomadas em conjunto no decorrer do percurso, o que por vezes se mostrou caótico, mas contornado facilmente. Cada indivíduo foi solicitado a levar o grupo para o seu ou os seus lugares especiais e dividir suas perspectivas sobre ele em um círculo. Com a conversa, outras pessoas acabavam por compartilhar algo, gerando diálogos que tratavam em especial da questão da identidade brasileira. Um grupo se estabeleceu e começou se conhecer, partilhando suas histórias de migrantes ou turistas, lutando, aproveitando ou vivendo a vida longe de seu país de origem.

O itinerário incluiu o *Eisener Steg*, a *Dom* (Catedral), a *Hauptbanhof* (Estação central de trem), o *Roßmarkt* e terminou no café brasileiro Cafuchico, sendo este o único local proposto pela pesquisadora, pois foi mencionado como um importante lugar coletivo para o grupo brasileiro no primeiro encontro. Argentina Batista relembrou um pouco da atmosfera da caminhada, apesar de relatar sempre um pouco de dificuldade em compreender o processo, o que viria acontecer progressivamente:

> Da caminhada, uma coisa que eu lembro muito foi o frio que eu senti no final. Mas assim, eu acho que foi legal, mas eu não estava entendendo bem o que a gente estava fazendo ali. Eu sabia que nós íamos visitar uns pontos e caminhar, mas eu não entendia bem o porquê e qual o sentido, assim. Depois eu vi que de repente que era aquilo mesmo, era mais do que aquilo.

O projeto foi conduzido com fluidez e descontração, o que pode ter causado a sensação de falta de propósito. Pelos relatos, não estava claro o porquê de um grupo de pessoas brasileiras caminhar por Frankfurt e serem acompanhadas por um cineasta com uma câmera de grande porte. O grupo não havia sido informado exatamente o que aquilo resultaria, o que fez parte de uma das falhas ocasionadas pela necessidade de manter esse processo simples. Porém, um objetivo concreto para o processo logo se consolidou após documentar aquele dia, que seria a possibilidade de utilizar o material gravado para criar uma contribuição em vídeo para a plataforma *Stadtlabor Digital.*

A pesquisadora enfatizou ao grupo e a Vogel que o projeto tinha um caráter descontraído por ser experimental e não estar cercado de expectativas quanto ao resultado. O cineasta, por sua vez, sensibilizava as pessoas com frequência para o fato de aquele ser um projeto de museu e para que não temessem a câmera, com a intenção de manter a atmosfera leve. A presença da câmera foi aos poucos sendo incorporada pelos indivíduos que, a princípio, pareceram desconfortáveis com a seriedade de ter um profissional com sua câmera gravando suas palavras e expressões faciais e de ter que colocar um microfone de lapela toda vez que fosse sua vez de guiar o grupo. Pouco a pouco, mostravam-se mais à vontade.

No decorrer daquela tarde, percebeu-se que novos laços pessoais pareciam se formar, assim como os antigos se intensificavam. Rafaela de Abreu Mathias trouxe o seu relato da experiência:

> Tenho uma memória vívida porque foi um dia muito gostoso, na verdade, eu ainda mantenho contato com pessoas que conheci ali. E com o fato de a gente ir andando pela cidade e aquele primeiro círculo né, que nós fizemos, lá quando nos encontramos, ali na beira do *Main* (Meno). Cada um foi falando um pouquinho e depois disso, cada ponto em que nós fomos, paramos. Fomos pro *Dom* (Catedral), depois dali *Alte Oper* (Ópera) e o que que a gente foi conectando e contando de história assim… do carnaval, como é bonito o prédio do *Dom*…. Desse dia eu tenho lembranças muito vívidas, eu lembro que era um dia de sol, embora fosse inverno, era em fevereiro. Lembro assim, deve ter sido 4 ou 5 de fevereiro, eu lembro porque teve muita coisa acontecendo em volta desse dia, então eu lembro. Lembro das pessoas que estavam lá. O fato de todo mundo, de cada um que estava lá contar sobre suas experiências e como foi bom conectar com isso, é um sentimento de… claro que cada um de nós vive as suas experiências e sua história na cidade, mas você encontra brasileiros que tem assim… ou histórias parecidas ou histórias que se conectam muito com aquilo que você viveu mesmo na cidade.

Esse projeto acabou por ser o mais marcante para a pesquisadora, sobretudo porque foi possível se conectar com pessoas que revelavam expectativas, dificuldades e perspectivas similares às suas. Naquele momento, e até mesmo antes – quando a pesquisadora na estação central de trem, ao ouvir alguém falar português brasileiro, teve o impulso e a coragem de

abordar uma pessoa que se tornaria uma importante participante e amiga, como acontecera com Rafaela de Abreu Mathias –, notou-se uma abertura e um senso de solidariedade de pessoas que provavelmente passaram pelo mesmo processo de adaptação à cidade e, ao mesmo tempo, mantinham laços identitários brasileiros.

Nesse sentido de interconexão, o ambiente amigável e a informalidade proposta fomentaram condições para intensificar conexões das pessoas, apesar de que, por vezes, o processo estruturado também interferia no seu entrosamento. Argentina Batista, por exemplo, relatou como foi sua interação com participantes e que a concentração no processo em si, por vezes, perturbava as trocas interpessoais:

> Engraçado que durante esse processo eu sinto que eu não me inteirei muito com elas. Eu sinto que todo mundo estava muito assim meio em função de uma coisa, ou de você, ou da coisa em si e entre nós, não dava pra falar muito. Não era o caso da gente ficar conversando. Não dava pra ficar conversando. Não rolou uma interação e acho que todo mundo já se conhece mesmo.

A participante mencionou que "conhecia quase todo mundo ali", mas quando perguntada se teve algum novo contato, relatou:

> Talvez a [nome da participante]. Ah é, foi daí que eu conheci a [nome da participante]. Depois a gente se esbarrou aí na cidade, eu falei: 'oi [nome da participante] tudo bem?' E também você e a Betina. A tua mãe, a mãe da Betina. Eu gostei de conhecer vocês.

Morando há muitos anos na cidade alemã, Batista conhecia a maioria das pessoas brasileiras em Frankfurt, mas há sempre novas que chegam, transitam, visitam, tal como a pesquisadora e sua família ou também habitantes que acabam por estabelecer. Rafaela de Abreu Mathias relatou que, no projeto, conheceu e manteve contato com a mesma participante citada por Batista, a qual no primeiro *workshop* havia relatado como era recém-chegada na cidade. Isso aponta para o potencial que projetos museais participativos favoreçam a integração para pessoas com contextos migratórios diversos, incluindo a condição de refúgio ou exílio.

> Até me reconectei com essa história, me reconectei com essa caminhada recentemente, por um outro motivo. É que eu reencontrei uma pessoa que eu conheci naquele dia recentemente. […] A [nome da participante], por exemplo, que conheci naquele dia eu tenho contato até hoje.

Com todo o material gravado em mãos, um segundo *workshop* foi proposto a todo o grupo que compareceu ao primeiro encontro e à caminhada. Realizou-se um pouco antes da partida do museu, no dia 11 de outubro de 2017. A lista de presentes acabou contando, na sua maioria, com participantes da caminhada, tendo apenas algumas ausências e uma participante brasileira a mais, que acompanhava uma das pessoas presentes. O grupo que se formara

inicialmente era composto de mulheres em sua maioria e, tanto para a caminhada – exceto acompanhantes – como no segundo encontro, constituiu-se um grupo integralmente feminino. Acredita-se também que a mensagem no *e-mail* com o convite de que seria feita uma amostra do material gravado tenha sido um dos pontos que motivou a presença no segundo encontro. Apelando para a curiosidade sobre as cenas documentadas, o material foi preparado antes da reunião, também com inspiração na pré-seleção de cenas propostas por Vogel no projeto anterior.

Na primeira parte do *workshop*, introduziu-se Franziska Mucha, então responsável pelo *Stadtlabor Digital*. Ela representaria um canal aberto para que participantes mantivessem contato com o museu após a partida da pesquisadora. A seguir, foi realizada uma apresentação que retomou o projeto até o momento e que abordou aspectos da viagem de pesquisa ao Brasil, com foco nas experiências dos museus brasileiros, descrevendo-os e trazendo depoimentos recolhidos em vídeo. Buscou-se mostrar a Museologia Social brasileira, almejando trazer essa noção de museu que muito provavelmente ainda era desconhecida do grupo para complementar a compreensão do seu potencial e valorizando algo essencialmente brasileiro.

Inspirado no método do *Stadtlabor Film*, a segunda parte do evento consistiu em mostrar e discutir as pré-seleções editadas. Na triagem feita com o material gravado (cerca de uma hora), propôs-se uma divisão em temas identificados como possíveis mensagens para o filme como migração, política, comidas típicas etc. Foram também mostrados os diferentes lugares visitados, junto às menções a memórias compartilhadas por participantes. O grupo recebeu um formulário para ajudar processo e na tomada de decisão (Apêndice 14).

No ambiente descontraído que se estabeleceu, o grupo foi incitado inicialmente a tomar decisões para a criação de pequenas contribuições de dois minutos que estariam destinadas à plataforma *Stadtlabor Digital*. Percebeu-se no grupo o interesse nas imagens, nas mensagens e histórias compartilhadas, o que até então não pudera ser visualizado. Quando questionado sobre o tema desejado para a contribuição final, o grupo em conjunto apontou que todo o material continha pontos interessantes e que deveria ser feita uma edição referente a todo o conteúdo em um só filme e não pequenos trechos referentes a tópicos específicos. Essa foi a principal decisão tomada. Observações também foram anotadas e o grupo concordou em permanecer em contato e contribuir para o processo final de edição, que ficou a cargo da pesquisadora.

Imagem 61 - Formulário preenchidos no segundo *workshop* do projeto 'Subjetividade Brasileira' e registro do grupo ao seu final, retratando a pesquisadora, Argentina Batista e Rafaela de Abreu Mathias.

Fonte: Formulário de confecção própria, preenchido por Betina Maliska; à direita, arquivo pessoal e foto de autoria própria, 2017.

O material foi editado utilizando as indicações recolhidas no segundo encontro, sempre recorrendo à subjetividade da pesquisadora que, sentindo-se também parte daquele grupo, enquanto brasileira que residiu uma temporada em Frankfurt, e considerando aquela uma experiência profissional e pessoal, tomou um tempo para tentar transmitir ao filme sua conexão com o processo e com aquelas pessoas que se tornaram tão especiais para ela quanto a jornada vivida até então. Sentia-se integrante do grupo, apesar de estar do outro lado, sendo parte da estrutura do museu e ser responsável pelo projeto.

O filme[411], editado pela pesquisadora, perpassa os locais e traz as perspectivas de quem guiou o grupo, mas com complementos em rodas de conversas que, por vezes, se formaram. São apresentados lugares que significam algo ou que tenham histórias relacionadas a cada uma das pessoas. Um exemplo foi visitar a ponte *Eisener Steg*, em que se relatou o desapontamento com a famosa '*Skyline'* da cidade que, quando comparada com os arranha-céus de outras cidades, acaba sendo bastante modesta. Ou quando se avista o prédio do Banco Central Europeu, cuja inauguração fora cercada de protestos, e que remete à relação da cidade com setor bancário.

[411] O filme pode ser acessado em: https://vimeo.com/464480109 Senha: hmfbrasil.

Imagem 62 - Quadros ilustrativos do filme produzido em que o grupo é visto caminhar sobre a ponte *Eisener Steg*.

Fonte: Filme *Café, bolo e Frankfurt*. Cinematografia de Julian Vogel, 2017.

Ao perpassar o *Dom*, a catedral da cidade, foi abordada uma questão própria de Argentina Batista, sua relação com a religiosidade. Na estação central de trem, a *Hauptbahnhof*, foram compartilhadas memórias de partidas e chegadas à cidade, a presença de migrantes que relataram suas experiências, em especial dificuldades. Outro aspecto recordado da estação é ser um local de consumo aberto de drogas injetáveis, o que passa uma sensação de insegurança.

Imagem 63 - Participantes percorrem a cidade e relatam suas impressões sobre locais como o *Dom*, a catedral da cidade e a *Hauptbahnhof* (Estação central de trem).

Fonte: Filme *Café, bolo e Frankfurt*. Cinematografia de Julian Vogel, 2017.

Em um outro ponto, no *Rossmarkt,* foram feitos relatos sobre o Carnaval da cidade, que quase sempre acontece no local, conectando o grupo com o Brasil. O espaço também fez com que participantes se lembrassem de um protesto que partiu da praça para marchar pela cidade, mas decidiu ficar e 'demonstrar ali mesmo'.

Imagem 64 - No *Rossmarkt*, uma das praças da cidade onde participantes relatam histórias sobre o carnaval e protestos que ocorrem no local.

Fonte: Filme *Café, bolo e Frankfurt*. Cinematografia de Julian Vogel, 2017.

Por fim, o grupo se reuniu no café brasileiro na cidade, o Cafuchico, considerado pelo grupo que se reuniu no primeiro *workshop* como local de encontro comum para muitas pessoas de origem brasileira em Frankfurt. Ao redor de uma mesa, em tom descontraído, novas perspectivas são compartilhadas, com destaque para a comida e aos tradicionais fuxicos brasileiros que enfeitam o local. O filme termina com a confraternização em torno de 'café e bolo', algo brasileiro, mas também tradicional para a Alemanha, o *Kaffee und Kuchen*, e que acaba dando título ao filme.

Imagem 65 - Registros do lugar sugerido pela pesquisadora para o fechamento da caminhada brasileira, o Cafuchico.

Fonte: Filme *Café, bolo e Frankfurt*. Cinematografia de Julian Vogel, 2017.

De maneira geral, o processo serviu como uma maneira de trabalhar aspectos muito individuais sobre viver a cidade e lugares especiais para cada pessoa. Verificou-se uma troca de perspectivas similares e complementares, que contribuíram para um sentimento de pertencimento a um grupo. Isto refletiu-se no desenrolar da caminhada e no filme final. Rafaela de Abreu Mathias expôs seu relato sobre conversas que manteve durante a gravação. Os contatos pessoais estabelecidos no passeio podem ser vistos na obra resultante, o que sugere efeitos mais duradouros do processo:

> Eu acho que posso falar de mim, foi justamente essa reflexão sobre o estar na Alemanha como brasileira. De dividir vivências com outras pessoas e sentir que muitas coisas são compartilhadas, mesmo que antes do projeto a gente não tivesse falado sobre isso. […] Eu lembro que interações que tinham a ver com o projeto, no caso da [nome da participante] e em que trocamos ideia sobre a questão do Carnaval de como a gente achava engraçado, foi uma coisa que a gente até falou no vídeo também. Engraçado dos alemães serem todos certinhos e fechadões e tudo mais, e no Carnaval, você… a pessoa fica com aquelas fantasias e como, a gente falou sobre isso uma outra vez que a gente se encontrou, sabe. Então isso eu lembro da conversa sobre o projeto, mas naquele dia também eu conversei paralelo. Teve muita conversa paralela, por exemplo quando a gente estava no metrô. A gente pegou o metrô junto e tal, fomos lá pra *Hauptbahnhof* e ali cada um trocou ideia um com o outro e algumas dessas conexões eu diria que ficaram até hoje. Por exemplo, um dos casos é a [nome da participante], que eu conheci neste dia e desde então ela continua assim presente na minha vida, vamos dizer assim, na sociedade alemã ela foi agregada a minha vivência na Alemanha. E uma outra menina que estava lá, da qual eu não sei o nome, não lembro o nome, eu sei quem ela é. A que fazia mestrado na Inglaterra e batemos um papo que foi uma coisa legal e que coincidentemente eu, através de outras conexões, voltei a essa pessoa, por outros mundos.

O filme acabou por transmitir a sensação de viver em coletividade em uma cidade estrangeira, compartilhando as dificuldades e alegrias pelas quais a pesquisadora também passou, já que morava fora de seu país de origem havia alguns anos. Mesmo que a montagem não tenha sido feita diretamente por participantes, suas preferências transmitidas no segundo *workshop* foram levadas em consideração para os onze minutos finais que foram apresentados ao Museu Histórico de Frankfurt como uma perspectiva brasileira sobre a cidade.

Assim, o filme revela seus potenciais como ferramenta para o museu identificados ao longo do capítulo IV. Trata-se de uma ‘imaginação cinemuseológica’ de Frankfurt feita com e para as pessoas brasileiras morando na cidade, mas não exclusivamente. Um registro documental da realidade, em uma de suas mais autênticas formas, ou seja, com movimento, cor e som, através do cinema. E seu valor se encontra principalmente na sua reprodução, quando sua capacidade aurática se manifesta, fazendo o público remeter o pensamento a lugares, indivíduos, situações, e suas perspectivas. Tem-se a criação de um objeto museal, uma museália abstrata que desvenda todo o potencial patrimonial do filme, já que o registro audiovisual pode

servir aos mais diversos fins, tais como a criação de novas obras de arte ou constituir um documento a ser consultado para compreender a presença histórica brasileira na cidade, por exemplo. Ao encarar o 'filme como museu' (Bal, 2000), é possível viajar pelas referências culturais individuais e coletivas das pessoas brasileiras a respeito da cidade que habitam. Trata-se de um álbum de dioramas culturais que lidam com um tema, um espaço e um tempo distinto, os quais são registrados para fins museais.

Voltando-se a este e aos processos anteriores apresentados, nota-se a existência da possibilidade de níveis diferentes de participação e envolvimento. Todos eles, entretanto, trabalharam a questão de construir 'imaginações cinemuseológicas' em conjunto com as pessoas. O processo de reflexão sobre tais práticas museais se deu durante todo o percurso doutoral que buscou analisar e criar objetos concretos em processos aplicados, em plataformas que possibilitam a participantes, museu e pesquisadora um esforço conjunto de criar o conhecimento museológico.

### 5.2.2. *Deus ex machina*: consciência, apresentação e elaboração da cidade

Após a finalização dos três projetos de filmes participativos realizados no Museu Histórico de Frankfurt, pontua-se o início do desfecho do doutoramento. Tem-se sequências finais dessa jornada que envolvem novas maneiras de compreender o impacto dos projetos que foram desenvolvidos. Apesar do artifício de delinear uma jornada da heroína ter sido escolhido para conduzir o trabalho, é necessário também apontar alguns limites, bem como direcionar as suas conclusões práticas e teóricas.

A produção de uma obra-cinematográfica normalmente constitui um processo complexo. A narrativa apresentada tentou funcionar como instrumento para trazer uma nova forma de construir um estudo de determinado tema, nesse caso uma compreensão da instituição museal, seu questionamento e o uso sociomuseológico do cinema. Entretanto, realizar um filme utilizando a 'Forma Cinema' convencional – escrever um roteiro com aspectos narrativos cativantes, decupar as cenas para criar imagens utilizando uma linguagem visual compreensiva e que seja interessante ao público e que ao fim o filme passe a mensagem desejada e seja bem recebido – não é uma tarefa simples. Espera-se, porém, que esse exercício tenha ajudado na compreensão, assim como agora dirige o trabalho a seu fim e à consolidação de sua mensagem.

E para encaminhá-lo a uma reflexão final, utiliza-se um recurso advindo do teatro e também utilizado no cinema.

O '*Deus Ex Machina*', segundo Krause (2012), trata-se de um termo que advém do latim com origem no grego '*apo mēchanḗs Theos*' que significa 'Deus surgido da máquina'. A prática tem origem no teatro grego e alude ao fato de que, em certas peças, a trama terminava com uma divindade que descia para "amarrar todas as pontas soltas da história". E o cinema narrativo passou a utilizar tal método. Consiste em um recurso para encontrar uma solução lógica para dar sentido à estória, mas que muitas vezes é inesperada ou mirabolante. A prática foi inclusive criticada por Aristóteles ao considerá-la "forçada e inverossímil".

O artifício é utilizado com frequência para gerar um sentido ao filme que dificilmente se encontraria possível na prática. Por exemplo, encontrar algo que foi perdido, cuja probabilidade de achar seria ínfima; desvendar um segredo indecifrável para descobrir um 'tesouro'; ou em comédias românticas, em que alguém encontra o seu grande amor e 'vivem felizes para sempre'. Ocorre também quando uma personagem aparece ou reaparece. Aquela, que geralmente se apresenta com timidez em determinados momentos da trama, cuja presença se faz perceber, mas não se sabe ainda qual o seu papel para o entendimento da jornada. Ela, que ressurge no fim e se revela essencial para todo o sentido da narrativa, ajudando a desvendar um segredo ou a encontrar o 'elixir'. A sua caricatura poderia ser a daquele senhor barbudo sereno e simpático ou daquela professora que, apesar da sua pouca idade, já tem muita sabedoria. Trata-se da personagem que surge ou ressurge ao fim e que invade a trama, trazendo uma resolução.

Além de explicar a sua origem e trazer clarificações como mencionado acima, Krause (2012), analisou o uso do artifício em algumas obras fílmicas[412] e o relacionou à capacidade de obras ficcionais se tornarem reflexões sobre tragédias e comédias reais. A referência ao divino remeteria também à crença espiritual de muitas pessoas, que recorrem a alguma divindade quando não mais encontram soluções possíveis para suas questões próprias. Seria o *Deus Ex Machina* "uma ficção oportunista criada pelo homem para resolver os seus dilemas e

[412] O autor utiliza para análise a obra de um realizador estadunidense, cuja história é marcada por atos misóginos e de exploração sexual de menores, os quais repudia-se com veemência. Reconhece-se a utilização, de forma indireta, da sua obra para compreender o conceito de *deus ex machina*, todavia prefere-se não mencionar o seu nome no texto.

problemas?" (Krause, 2012, p.84). Tal artifício leva à reflexão de que, ao recorrer ao divino, o ser humano corre o risco de não se responsabilizar pelos seus próprios atos.

Nesse sentido, traz-se aqui uma personagem que funciona como *Deus ex Machina* no percurso doutoral. Tal recurso narrativo, porém, nada tem a ver com uma narrativa fílmica fictícia em que se pode recorrer a soluções mirabolantes, pois no campo acadêmico é necessário encontrar as respostas com rigor e responsabilidade epistemológica. Nesse caso, o artifício que complementa parte da aventura que corresponde à 'Ressurreição' consiste em uma ajuda que aparece para a pesquisadora e consolida sua mudança final e seu domínio do desafio proposto no início. Tenta-se unir as pontas da jornada doutoral. Não se espera, porém, encontrar uma solução surpreendente, mas uma reflexão possível, esclarecedora e empoderadora.

A personagem que volta e ajuda a juntar as pontas da trama remete à capacidade humana de se conscientizar e se responsabilizar sobre seus atos em face de mitos e temas contemporâneos. E mesmo que possa até ser considerado uma ajuda divina, dada sua relação com a religiosidade e sua ausência atual no plano terreno, constituiu um importante pesquisador social. E a relevância de seu trabalho acadêmico, de sua visão de mundo e atitudes, acabam por fornecer sentido a todos os anos de trabalho doutoral.

Remete-se a um personagem que já apareceu no decorrer da tese, na parte sobre o desenvolvimento do movimento da Nova Museologia, tanto na sua deliberada exclusão de um evento chave no ano de 1972, como sua vital influência e sua constante presença em pensamentos, em ideias e práticas de diversos outros agentes que se materializaram no fazer museal e no pensamento museológico, especialmente nos anos 1980 e ao longo das décadas seguintes. Ele revolucionou o campo museal com suas Metodologias de Educação Democrática e Participativa. Apesar de não estar mais em plano terreno, nessa narrativa ele encontra-se vivo, principalmente por estarem vivas as suas ideias. Trata-se da presença fundamental de Paulo Freire.

Como é possível perceber, a trajetória de Freire e alguns dos seus escritos serviram tanto para o fazer prático como à reflexão de como a participação empoderada pode ser encontrada no fazer museológico brasileiro. Mas ela surge agora para a compreensão final de como o cinema pode se tornar uma ferramenta para o empoderamento em processos participativos museais.

Ao lançar um olhar mais profundo para a prática e teoria sociomuseológica, percebe-se uma crescente relevância de Freire. As bases para intervenções sociomuseais inspiram-se no

autor, com destaque para seus estudos e trabalhos aplicados que originaram uma compreensão de empoderamento, consciência e 'alfabetização crítica', além de suas diversas maneiras de entender relações educacionais, culturais e sociais. A trajetória do intelectual foi marcada por acontecimentos históricos significativos bem como projetos que levou a cabo e que moldaram sua visão de mundo e práticas no campo da educação, e que se tornaram referências em todo o mundo. E a capacidade do cinema de representar a realidade, ainda que por vezes crie ilusões, nos coloca a pensar a relação entre mitos e realidade, reflexão também percebida na obra de Paulo Freire.

O autor não foi uma das bases teóricas iniciais do trabalho porque não se encaixava diretamente com os aspectos a serem estudados, museu e cinema. Porém, com a inevitável necessidade de envolver uma perspectiva de trabalho social na prática, Freire surgiu como uma orientação no início e uma iluminação final, tal qual a resolução de uma trama. A trajetória do pedagogo brasileiro foi uma inspiração para o trabalho prático que viria após um entendimento mais complexo do conceito de museu e nela vê-se também aquilo que estimulou muitos indivíduos a se lançarem em novas experiências museais: formação para o diálogo, enfrentamento de desigualdades e opressões, perspectiva de inclusão e pulsão de contribuir para uma efetiva transformação social.

E a inspiração final em Freire se revelou de maneira clara em um dos objetivos do processo, o das pessoas se verem representadas em processos dos quais participam e adquirem o empoderamento psicológico individual necessário para transformarem suas próprias atitudes, compreendendo seu papel no mundo. Em todos aqui apresentados, com destaque nesse projeto brasileiro, as pessoas, inclusive a própria a pesquisadora, puderam acessar aspectos poéticos e políticos da própria subjetividade e trazer perspectivas para o museu. Os mecanismos utilizados para isso foram as ideias e decisões na constituição de um filme durante os *workshops* e contribuição oral filmada, o que acaba por criar uma representação que pode suscitar uma identificação possível com o resultado, tanto pelo próprio grupo de participantes como possivelmente por outras pessoas que o assistirem. Em outras palavras, o filme realizado em conjunto com e para indivíduos brasileiros em Frankfurt teria por objetivo refletir suas identidades no presente. E as pessoas, ao se verem representadas no museu, compreenderiam sua importância para a cidade, reforçando a conscientização de seu papel enquanto sujeito histórico.

O cinema surgiu como um dispositivo tecnológico acessível, um instrumento de entretenimento, mas também de arte e de pesquisa que, em âmbito museal ou não, incluídas as inúmeras possibilidades de armazenamento e veiculação digital, consistem em uma ferramenta moderna de visualização da realidade pelas quais sujeitos podem fazer a leitura de mundo, sobretudo quando utilizada pelo museu em processos participativos estruturados. As documentações, análises e criações utilizando o domínio do cinema podem elaborar 'imaginações cinemuseológicas' que permitem extrapolar as paredes do museu tradicional e acrescentar uma nova maneira de questionar o museu, adicionar-lhe ainda mais camadas e fornecer uma nova maneira de inscrição na história, valorização e representatividade de indivíduos que se encontram em situações de opressão.

Entrevistas foram realizadas com participantes de todos os projetos. Como já percebido ao longo do capítulo IV, consistiram em compreender a participação no processo, bem como seus possíveis impactos individuais e coletivos. Para o último processo envolvendo o grupo brasileiro, buscou-se também perceber a reação das pessoas ao mostrar o corte final, o qual não havia sido visto antes, diferentemente dos outros processos.

Dessa forma, mostrar o filme finalizado e perceber a reação do grupo foi incluído nas entrevistas para avaliar uma possível identificação das pessoas e se favoreceria a compreensão da mensagem, incitando algum outro elemento de conscientização e empoderamento. Visava-se, em consonância com um dos princípios guiadores do HMF, avaliar se o resultado representava adequadamente o grupo.

Após assistirem ao filme, as participantes presentes em todo o processo relataram como viram a obra refletindo as suas percepções sobre Frankfurt e sua identidade brasileira, além do quanto serviria para representar a cidade de maneira abrangente e compreensível a outras pessoas, fossem elas alemãs, nascidas na cidade ou não, ou com outras origens migratórias que não a brasileira. Rafaela de Abreu Mathias colocou:

> Claro que rever as histórias que nós contamos ali me fez lembrar de todos esses pontos que nós já tínhamos levantado dentro do projeto e, claro que através de um filme fica até mais clara essa questão de o plano de fundo, essa cidade de Frankfurt, super a cara de centro econômico da Alemanha e da Europa como um todo. E a gente falando em português e contando as nossas piadinhas. Realmente traz essa coisa da brasilidade dentro da '*Bankfurt*'. '*Bankfurt am Money*' (risos). É o apelido de Frankfurt. Tipo assim, tem um outro apelido que não me lembro, mas assim, como usou essa questão econômica então fala '*Bankfurt am Money*', ao invés de ser Frankfurt am Main.

Nesse sentido, a cidade de Frankfurt serviu como um plano de fundo e foi representada de acordo com a percepção brasileira e não de uma forma estereotipada do que seria uma

'Frankfurt brasileira'. Percebe-se, assim, uma direção à perspectiva de integração da cidade, em que as pessoas vivenciam os espaços existentes, se conectam com eles e os ressignificam de acordo com suas próprias experiências, o que pode, de certa forma, ser estendido a uma grande parcela de habitantes da cidade, independentemente de sua origem. Laura Teixeira relatou como percebeu o filme sem encontrar a caricatura brasileira, mas que pode gerar um sentido de identificação:

> Acho que principalmente que a gente tem que pensar, né, que o museu não vai ser visitado só por brasileiros, claro, mas por outras pessoas. E aí pra essas outras pessoas, eles vão se identificar com esses outros lugares. Eles vão poder trazer sua própria… o que responderiam nessa situação, ou o que eles falariam nesses lugares. Então acho que eu tinha imaginado que ia ser mais lugares importantes que tem a ver com a cultura brasileira, que seria um vídeo só da coisa que foi o Cafuchico. [...] Então, fora esse fechamento no Cafuchico, são os lugares de Frankfurt e que essas pessoas que são brasileiras, mas também poderiam não ser, qual a relação delas. Então achei que isso foi legal, assim, acho que ficou melhor do que eu tinha esperado nesse sentido, porque não é pra apresentar o Brasil em Frankfurt pra pessoas, mas mostrar que essas pessoas que são brasileiras, que são migrantes, tem uma relação com Frankfurt que eu acho que, em vários sentidos, as pessoas de outras origens, seja alemã ou outras nacionalidades, vão poder se relacionar também. Então eu acho que funciona melhor também, porque aí elas vão poder, assim, 'ah eu também pensei isso ou eu penso diferente, não sei o quê'… nessa situação. Ou 'eu também tenho essa relação com esse lugar e aí'. Se a pessoa é brasileira, ela pode ter uma empatia maior com a pessoa que talvez pra ela é uma pessoa brasileira morando em Frankfurt, não vou ter nenhuma relação com ela, uma pessoa muito diferente, mas eu acho que acaba mostrando, dessa forma, mais pontos de contato com pessoa de fora da comunidade até. E daí nesse sentido eu acho que funciona pra mostrar no museu, porque aí é pra um público mais amplo. Não é uma coisa que fica assim, cercada à experiência dos brasileiros ou à comunidade brasileira. Então me surpreendeu positivamente nesse sentido, assim.

O filme, com sua temática, histórias e lugares escolhidos, remete para uma identidade brasileira que acaba se forjando quando um grupo de pessoas que compartilham a mesma origem vive em conjunto numa mesma cidade. Quando perguntada se achava que as outras pessoas brasileiras se identificariam com o resultado, Argentina Batista foi enfática:

> Ah, eu acho. Porque, primeiro que são brasileiros. Nós somos brasileiros no filme e a gente tá morando então na mesma cidade, as pessoas que moram aqui. E são esses pontos, né? E a gente fala de como que a gente se sente aqui dentro, né? Como que a gente tá se sentindo. Cada um fala um pouquinho, né? Cada um fala um pouquinho de como se sente. Acho que eles também vão se identificar com esses sentimentos também, né?

Rafaela de Abreu Mathias também relatou suas expectativas sobre qual seria a possível recepção do filme pelo público, tanto brasileiro como de outras nacionalidades. Sua colocação reflete a possibilidade do filme transmitir uma ideia de 'ser estrangeiro em uma cidade', porém utilizando o exemplo brasileiro. Seria possível tocar aquelas pessoas que, mesmo não sendo brasileiras, compreenderiam como é deixar seu país para morar em outro por diversas razões,

como é o caso dos muitos migrantes e seus descendentes[413]. E seria possível trabalhar a questão dos estereótipos culturais de migrantes. Ela colocou:

> Eu acho que os brasileiros vão se sentir especialmente conectados com a nossa fala, ou tipo assim, os brasileiros que moram aqui vão se sentir conectados com histórias que a gente contou. Porque eu acho que tem muitas coisas que podem não ter sido vividas por outras pessoas, mas as pessoas que não moram aqui ou que nunca sequer vieram à Alemanha vão se sentir conectadas com a ideia do 'o que é ser brasileiro nessa cidade'. E acho que pessoas de outras nacionalidades, principalmente alemã, vão se sentir conectadas com outras vivências dentro dessa cidade. Que já é uma cidade bem diversa e bem internacional, mas tipo… uma vivência específica pinçada como ela é. Vamos dizer, pra alemão principalmente tem… eles têm uma visão específica do que é o Brasil ou o brasileiro, né? Num determinado estereótipo, mas e como isso, a ideia pré-concebida vai bater com as histórias que são contadas a partir do momento de brasileiros que vivem na cidade.

Laura Teixeira, perguntada se teve identificação com o filme, revelou sua percepção de alguém que não esteve presente na caminhada e não aparece de fato no filme final. Devido a seu comparecimento apenas no primeiro encontro, em que compartilhou alguns de seus lugares especiais – como fora mencionado no capítulo III –, esteve , de verta forma, implicada no processo. Porém, sua recepção fornece pistas de como o filme poderá ser recebido pelo público geral, como talvez se identifique com certos aspectos ao ver Frankfurt pelas lentes brasileiras. Ela própria relatou a importância de um local especial para a comunidade brasileira e sua relação específica com um dos lugares apresentados no filme, mesmo sem tê-los mencionado no primeiro encontro. Isso pode indicar que outras pessoas também se identifiquem:

> Sim, achei que ficou muito legal, gostei bastante do vídeo. Enfim, mostrou locais bem centrais, de uma certa forma que acho que todo mundo e, no caso os brasileiros e não necessariamente só brasileiros, vão ter alguma relação com esses lugares. Mas aí terminando no Cafuchico realmente é um lugar que provavelmente os brasileiros vão ter alguma relação, porque imagino realmente que seja um dos lugares, enfim… isso. Eu imagino que quase todo brasileiro que mora aqui o que passou por aqui, de turismo talvez não, mas que já morou aqui e deve ter ido pelo menos uma vez no Cafuchico, pelo menos sabe que existe, se não foi pelo menos sabe que tem. E também achei bem legal o balanço. As outras coisas, enfim, *skyline*, *Dom*, *Hauptbahnhof*, *Rossmarkt* são coisas que são muito de Frankfurt, acho que pra qualquer um, não necessariamente da comunidade brasileira. Mas achei interessante. Eu teria coisas pra dizer, mas acho que tem menos por ser brasileiro ou não, mas que tem a ver com

[413] Como já mencionados trabalhadores/as convidados/as vindos após a Segunda Guerra mundial para reconstruir o país nas décadas de 50 à 70 na Alemanha; de imigrantes que nos anos 1990 vieram de países do leste da Europa em razão da queda da 'Cortina de Ferro' e das guerras na antiga Iugoslávia; do número crescente de requerentes de asilo após o Acordo de Dublin em 1997 que agiliza o processo de obtenção de asilo e mais recentemente, na década de 2010, a crise de refugiados em razão de guerras na Síria e no Iraque que impulsionaram quase um milhão de pessoas a solicitarem permanência no país. Além disso, a Alemanha é considerada um dos principais destinos migratórios, ficando atrás somente dos Estados Unidos. Fonte: https://www.tatsachen-ueber-deutschland.de/pt-br/migracao-e-integracao. Acesso em 08/2022.

> a cidade, tem a ver com ser habitante de Frankfurt, então é legal. E aí termina dessa forma, que aí é como ser brasileiro mesmo porque o especial do Cafuchico é essa coisa de lembrar um pouco coisas do Brasil, sabores, cheiros, enfim, todo o ambiente lá lembra aspectos do Brasil, então acho que ficou legal assim. Enfim, mostra os dois lados, serem habitantes de Frankfurt, mas serem brasileiros também. E de serem pessoas individuais também, acho que ficou bem legal do vídeo, que é meio que cada um contando um pouco da sua história individual, daí não tem a ver, assim o que as pessoas falam, não tem a ver com ser do Brasil ou ser de outro lugar, tem alguma coisa com a individualidade das pessoas que estavam falando, isso também transparece no vídeo, mais que uma comunidade assim. Fora o que a Tina fala sobre as manifestações, porque acho que também a minha relação com o *Rossmarkt* é a mesma, de manifestação de brasileiros no caso, isso tem um pouco de comunidade assim. Mas outras coisas eram memórias bem individuais mesmo, bem pessoais assim. Então achei que ficou um filme muito legal. Fiquei o tempo todo assim: 'ai, que pena que eu não participei! (risos) Coisa chata'. Queria muito ter ido, pessoas muito queridas também no vídeo. Achei que ficou muito legal.

A participante se mostrou feliz com o resultado e por rever pessoas queridas, de ouvir histórias pessoais e se identificar com locais que a lembram de sua própria cultura brasileira. Por fim, como já mencionado, Teixeira possuía determinado conhecimento sobre cinema por estar envolvida com o setor em seus estudos e trabalhos voltados à curadoria. Por essa razão, apresentou até mesmo um olhar mais apurado do resultado estético obtido com o filme. Em seu depoimento, é possível refletir mais uma vez a respeito de como o cinema pode ser uma poderosa ferramenta de criação e difusão, mas que também possui certos limites:

> Acho que nesse sentido tem uma abrangência, não uma abrangência, mas um alcance muito maior. Acho que é um produto que dá pra colocar na exposição, você falou colocar no site, tem muito mais alcance, então acho que com certeza é um meio válido. Eu não sei até que ponto, por exemplo, quem filmou foi só esse cara que você falou. [Julian Vogel] Não sei se noutros projetos você trabalhou que as pessoas também filmem, a partir da perspectiva delas, porque acho que isso também faz muita diferença. Tem uma pessoa filmando. Não sei, não tenho muita experiência com isso, mas tenho a impressão de que pra ser realmente participativo tem que de alguma forma, as pessoas também têm que ter uma câmera na mão. Porque, no fim, cada *frame*, cada imagem é uma escolha, né? O que tá na imagem, o que não tá. Acho que isso faz bastante diferença, as pessoas tendo vontade elas também de produzir as próprias imagens e não só ser o objeto. O que acaba acontecendo no vídeo é que elas acabam sendo somente o objeto do vídeo, e não chegam a esse ponto de participação de realização que você falou, que encontrou pra mostrar algumas imagens, mas o fato de que quem ter filmado, segurado a câmera, ser uma pessoa externa, faz com que as pessoas fiquem mais como objeto.

A reflexão da participante remete a um aspecto já abordado na tese. Trata-se de uma limitação revelada no processo anterior relatado no subcapítulo 5.1 e que acabou se refletindo em uma certa frustração de uma das participantes de não estar de fato 'fazendo o filme'. Naquele caso, não foi tanto com a questão do trabalho de câmera, mas a falta de poder decidir na etapa da edição. Diferentemente do anterior, que remetia a ideia de 'fazer um filme' junto com participantes, a proposta desse processo não envolveria a criação direta de cinema, mas sim uma integração brasileira. De fato, o grupo brasileiro não participou muito no

desenvolvimento da ideia de que, desde o início, se tratava somente de documentar o dia de caminhada. Teve, contudo, a possibilidade de tomar decisões e assim o fez no que tange a edição final.

E o desejo de se envolver mais com a realização do filme por si só não foi manifestado pelas duas outras participantes brasileiras entrevistadas, as quais elucidaram a importância de registro documental, especialmente na possibilidade da produção reavivar memórias, como colocou Rafaela de Abreu Mathias:

> De uma maneira geral, o filme tem uma função importantíssima de documentar o que aconteceu naquele dia porque claro que nossa memória… Eu acabei de fazer um exemplo clássico ou então bem direto. Depois de assistir o filme, eu lembrava de muitas coisas… você me perguntou antes do que eu lembrava, mas agora até mesmo conexões que surgiram através de pessoas que conheci através do projeto, se não fosse essa imagem, a lembrança de rir com essas pessoas, conversar sobre determinados assuntos, eu não lembraria sequer que elas estavam ali. De documentar mais precisamente é o que aconteceu com imagens é muito mais que som. É imagem, é todo o plano de fundo, onde aconteceu, o que aconteceu. Então a função documental do filme é bem importante.

O aspecto documental acabou por ser percebido como o mais importante, sobretudo por remeter a memórias e outros estímulos mentais que a imagem visual permite. Além disso, Argentina Batista chamou a atenção de como notou que o filme trouxe a possiblidade de mostrar diferentes perspectivas: “Eu acho porque daí, porque mostra mais. Mostra bem e fica documentado, né? O filme é um documento. Não se perde. E pode mostrar diferentes perspectivas, né? Cada um, de pessoas, né?”

Um último aspecto colocado por Laura Teixeira diz respeito ao uso do cinema nesse projeto e evidencia seu potencial enquanto ferramenta museal pelo fato de que tal documento se torna também uma peça que reflete sobre o próprio processo e constituiu um caminho para que os conhecimentos ali gerados sejam difundidos de uma maneira mais democrática e abrangente, até mesmo mais acessível do que relatórios e outros documentos escritos que por inúmeras razões acabam esquecidos em prateleiras ou em bases de dados *on-line*. Assim, o cinema pode trazer vida para a criação do saber em âmbito museal. Trata-se de uma forma de pesquisar e ao mesmo tempo comunicar, de trazer novas perspectivas e documentar, de estimular a memória individual e coletiva e incitar à reflexão.

> Acho que é uma abordagem bem válida, porque acho que fica assim, esse vídeo você consegue mostrar muito mais através de imagens e som do que se você tivesse que escrever um relatório sobre isso, sobre o que as pessoas falaram no *workshop* que ninguém vai ler, ou poucas pessoas vão ler.

Para complementar as suas contribuições, Teixeira finalizou ao reconhecer o mérito do projeto em relação à integração de comunidades no museu e sugerir que mais processos como esse fossem incorporados, incluindo profissionais do cinema no quadro do museu que se responsabilizassem por tais projetos.

> Acho que seria bacana se o museu fizesse mais projetos desse tipo ou com outras comunidades, ou que tivesse alguma coisa. Não sei se tem *workshops* regulares, esse tipo. Poderia ser uma coisa também interessante de projetos educativos do museu. E realmente é uma ferramenta bacana, hoje em dia, enfim, com a tecnologia digital dá pra fazer. Acho que seria uma coisa legal. E se tivesse uma coisa regular, que assim pudessem ser feitos diversos filmes de diferentes grupos ou diferentes *workshops* sobre a cidade ou sobre diferentes aspectos que tivessem alguma coisa no museu. Seria, acho uma coisa que, do seu projeto poderia se desenvolver outro projetos, mas que ficasse alguma coisa, talvez. Que o museu tivesse talvez alguém que fosse técnico ou que pudesse desenvolver esse projeto de uma maneira regular acho que seria bacana.

A ideia de manter um projeto similar poderia ser uma possibilidade a ser implementada, mas que, assim como outros aspectos do projeto, acabou por terminar com a partida da pesquisadora do museu. Inicialmente, estava previsto incluir o vídeo na plataforma *Stadtlabor Digital*, mas, até o presente momento, não foi veiculado em nenhum outro âmbito. Atribui-se esse fato ao esparso contato mantido com o museu, uma vez terminado o período de trabalho. Pretende-se, porém, retomar o contato em breve para concretizar esta ideia.

Assim, percebe-se que, de fato, a atitude e a motivação individual de agentes campo museal formam parte essencial de como, porque e quais determinados objetos são escolhidos para serem comunicados e trabalhados. Entretanto, mesmo com a saída da pesquisadora do museu, acredita-se que a presença brasileira no Museu Histórico de Frankfurt tenha, de alguma forma, sido marcante.

Apesar de não ter sido veiculado até então, o filme *Café, bolo e Frankfurt* acabou por ter boa recepção pela equipe do museu na figura de Angela Jannelli, que expressou sua percepção, indicando que, mesmo pessoas de nacionalidade alemã, sobretudo com contextos migratórios, como é o caso dela própria, podem perceber que a obra tem um apelo estético do cinema para transmitir um processo, um conteúdo e uma perspectiva particular para o público:

> O que eu também gosto na caminhada brasileira é que é realmente sobre algo. Não é um documentário, é um filme artístico que talvez não comunique diretamente algo, mas é provocante e invoca associações, questões e também é interessante ver a cidade através dos olhos de participantes. É um bom filme, eu acho, e é bom que o museu possa ser um espaço onde possa haver o confronto com tais filmes que não são exatamente explicativos de uma

forma clássica.[414]

O filme resultante do projeto 'Subjetividade Brasileira', produzido por meio de um processo participativo, revelou ter a capacidade de estimular memórias, criar conhecimento em conjunto por meio da reflexão sobre o que é ser migrante e o que significa vivenciar uma nova vida em um país diferente. Com suas alegrias e dificuldades, o projeto pergunta o que significa compartilhar memórias e vivências semelhantes ou distintas, que acabam por congregar aspectos identitários que ressignificam a presença migratória e encaminham para a sua valorização na constituição da história local. E os depoimentos acabam por revelar um impacto na vida de participantes de origem brasileira, em outras pessoas e na instituição, personagens que participaram na criação dessa 'imaginação cinemuseológica' brasileira de Frankfurt junto ao Museu Histórico da cidade.

### 5.2.3. O Elixir: Uma plataforma de cinema para a questão migratória no museu

Para finalizar a jornada do herói ou heroína, elaborada por Joseph Campbell e adaptada para ao cinema por Vogler (2015), a última etapa a ser descrita nessa obra trata-se do 'Retorno com o Elixir'. É o momento em que protagonistas "RETORNAM COM O ELIXIR[415] do Mundo Especial, trazem algo para dividir com os outros ou algo com o poder de curar a terra ferida." (p.564). A etapa pode se tratar de uma grande comemoração que será seguida da implementação das lições. É quando as pontas soltas que haviam sido amarradas são libertas, preferivelmente de uma forma surpreendente para atenuar a tensão, e de modo que todas as questões tratadas, sejam tramas secundárias ou problemas levantados, possam ser abordados para se criar uma sensação de fechamento de círculo. Pode também se tratar de um final aberto, com a possibilidade de continuação futura para resolver problemas que não foram finalizados de forma satisfatória. É neste momento que são distribuídas recompensas ou punições finais. O elixir, portanto, trata-se da "chave verdadeira para o estágio final da jornada" (p.640). Pode ser

[414] "What I also like about the Brazilian walk is really about something. It's not a documentary, it's an artistic film that maybe doesn't communicate one-to-one something, but it's troubling it evokes associations, questions and it's so interesting also to see the city also through the participants eyes. It's a nice film, I think, and it's good that the museum can be a space where you can be confronted with such films which are not kind of explanatory in a classical way."

[415] Ênfase do autor.

literal ou metafórico, uma substância ou remédio que cura, um tesouro real ou figurado que traz "uma maior consciência ao herói [ou heroína] e ao público" (p.642). Pode ser o elixir do amor, da mudança, da responsabilidade, da tragédia, e é pontuado para enunciar o final definitivo da trama.

Após a 'Ressurreição', que trouxe consigo uma provação final, com uma colaboração de pessoas brasileiras e a ajuda de um personagem especial que sempre esteve presente com suas pedagogias libertadoras, tem-se o retorno ao ponto de partida ou a continuação da jornada, que se trata agora de uma nova e diferente vida, transformada em razão do caminho que acabara de trilhar. O terceiro projeto aqui apresentado, encaminha para o fim do processo doutoral que, de certa forma, sempre esteve ligado ao tema contemporâneo da questão migratória, pois a pesquisadora possui a perspectiva de uma estrangeira, vinda do Brasil, morando na França, estudando em Portugal, a qual realiza projetos junto a um museu na Alemanha que finaliza esse ciclo.

Um fechamento que volta ao projeto que foi um dos primeiros a serem iniciados durante a estadia na cidade alemã, cujo relato se iniciou no capítulo III, o qual somente terminaria muitos meses depois de sua partida da Alemanha. Esse acabou por se revelar mais do que uma tentativa inicial para conhecer a comunidade brasileira na cidade, mas uma contribuição para o tema da migração e de maneira expandida, extrapolando uma perspectiva pontual de um grupo de origem comum, para abarcar um tema relevante para a sociedade alemã atual.

De certa maneira, também desvelou como foi possível levar a perspectiva da Sociomuseologia e um pouco do Brasil e de sua Museologia Social para o tradicional museu de Frankfurt. Por fim, ainda se tornou um instrumento de integração e identificação da própria pesquisadora, consolidando um processo doutoral por meio do qual se esperava gerar contribuições para a Museologia, revelando o potencial do cinema como ferramenta de conscientização e empoderamento, capaz de impactar sua vida pessoal e profissional.

Assim como os demais projetos – o primeiro sobre aspectos da cidade de Frankfurt e o segundo sobre gênero – foi possível abordar tópicos que pensam transformações necessárias na contemporaneidade. E recorreu-se à Sociomuseologia para trabalhar a questão, uma vez que é preciso "aceitar que no mundo contemporâneo há um novo espaço de intervenção condicionado antes de mais pela postura e implicação social de cada um de nós" (Moutinho, 1996, p.5). Para os diversos temas tratados, o processo doutoral buscou a 'implicação social'

que acabou se transmitindo ao HMF sob forma de ativismo e que se considera como uma das principais contribuições ao museu alemão. Além de estratégias e ferramentas de cinema, foi trazida uma perspectiva de desnudar a não-neutralidade de museus e da necessidade clara de ação social sobre questões contemporâneas, utilizando todos seus recursos, extrapolando suas funções tradicionais. Trouxe-se a necessidade de contemplar especialmente o 'acervo de problemas' (Chagas, 2000) com o qual lida a cidade e, portanto, o museu. Progressivamente, durante os três projetos apresentados, tem-se a abordagem do direito à cidade, desigualdade de gênero e, nesse último, a questão da migração.

O trabalho realizado com migrantes de origem brasileira em Frankfurt evidenciou o tema contemporâneo com o qual a sociedade alemã e o HMF se veem confrontados. Sem adentrar a fundo no tópico, uma vez que não se trata do escopo da tese, é sabido que a migração sempre ocorreu, porém atualmente se verifica como uma questão com implicações sociais e econômicas em âmbito global, gerando muitas vezes situações de opressão que precisam ser combatidas.[416]

Enquanto indivíduos brasileiros que buscaram diferentes objetivos ao migrar para outro lugar, no caso a Alemanha, o grupo de participantes que fez parte do projeto 'Subjetividade Brasileira', tanto ao longo do processo como no filme realizado e nas entrevistas concedidas, forneceu uma ideia de como lidam com sua situação migratória no país.

Tal processo, bem como a presença de indivíduos de origem brasileira no museu alemão, tanto da pesquisadora como do conjunto de participantes, teve um papel essencial em trazer continuidade na perspectiva que o museu se utiliza ao lançar novos olhares para fora de suas fronteiras, uma vez que vem buscando trabalhar a questão da migração, por exemplo, no projeto à época em desenvolvimento, o *Sammlungscheck*: uma checagem das suas coleções para averiguar a ausência de objetos ligados à migração. Algo parecido aconteceu para os indivíduos brasileiros, pois o projeto indica ter colaborado para o empoderamento ao fomentar

[416] De maneira geral, uma crise migratória global é percebida recentemente pela numerosa quantidade de indivíduos que buscam fugir de situações como opressão política, guerra, catástrofes naturais ou severas condições de vida em outros países. A Europa acabou se tornando um dos principais destinos, necessitando inflar suas fronteiras para abrigar milhares de pessoas refugiadas ou requerentes de asilo, ou seja, em processo de reconhecimento enquanto refugiadas. As condições de vida enfrentadas por migrantes na atualidade é, entretanto, notadamente difícil, especialmente por não se beneficiarem de condições adequadas de educação, emprego e acesso a serviços básicos, como cuidados de saúde e habitação digna. Além disso, percebe-se uma crescente onda de discriminação, preconceitos, racismo e xenofobia que se adiciona aos obstáculos de indivíduos que necessitam construir suas vidas em outros países. Fonte: https://europa.eu/youth/get-involved/your%20rights%20and%20inclusion/situation-migrants-and-refugees-europe_pt. Acesso em 08/2022.

a representatividade acompanhada de um sentimento de integração na cidade por meio da instituição.

O sentimento de valorização de pessoas de origem brasileira pelo museu teve seu princípio no início da estadia da pesquisadora em Frankfurt e se estendeu até a finalização do projeto com a apresentação do filme e realização das entrevistas. E isso começou a se materializar no primeiro *workshop* relatado no capítulo III. Retomando o depoimento de Rafaela de Abreu Mathias:

> Eu achei interessante, por exemplo, de uma pessoa tão importante, dentro do museu que foi logo no primeiro *workshop*, parar e vir conversar com a gente. Isso também me deu a dimensão também do tipo: ai, nossa, existe o interesse de conhecer, de trazer realmente a nossa perspectiva pro museu. Foi a Angela [Jannelli], né? Tipo, do museu a figura dela me deu essa sensação de que o museu está acessível. Não é uma coisa, instituição incrível que está fora do alcance, não. Se fez presente, quis ouvir, em algum momento teve que ir embora, mas se fez presente. […] Eu me lembro que no primeiro *workshop* eu tive a sensação de que: que legal, alguém tem interesse de ouvir o que é a nossa experiência. Um museu quer falar sobre a nossa experiência. Então você se sente um pouco importante, você se sente visto. Então conforme você foi falando da sua ideia e conforme eu fui vendo isso no projeto eu senti assim: ai que legal, nós não somente estamos aqui e vivemos as nossas vidinhas do dia a dia e tudo mais, mas nós somos vistos e considerados como algo interessante a ser contado pra outros mundos, para os outros que moram aqui e que talvez não estejam conectados com essa realidade de brasileiros.

Enfatiza-se que foi sugestão de Angela Jannelli realizar o projeto com indivíduos brasileiros. Isso denota o interesse de pelo menos uma agente museal em incluir um determinado grupo, apesar de que, se olhado dessa forma, esteve condicionado ao fato da bolsista internacional ser brasileira. Indaga-se em que medida grupos de outras nacionalidades são inseridos e se essa integração está sempre ligada a características e intencionalidades do quadro de profissionais.

Implicar um determinado grupo teve, todavia, seu impacto. Ser de origem estrangeira e chegar em um novo país para se estabelecer traz dificuldades, mesmo que para muitas pessoas isso tenha sido fruto de uma escolha, e não de uma necessidade. Perceber também o apoio material ou simbólico de uma instituição como o museu pode fornecer uma outra perspectiva para essas pessoas. E segundo o próprio museu, é com esse propósito que realiza projetos participativos. Não diretamente com a intenção de integrar pessoas com origem migratória, mas acaba sendo uma das maneiras com que o HMF exerce sua função social.

O tema da migração, como mencionado, é recorrente na atualidade para toda a Alemanha, em especial para Frankfurt, que possui uma grande parcela de residentes na cidade

que são de fora[417]. A diversidade cultural se reflete na imagem transmitida por participantes de projetos no museu. Não se trata somente migrantes que possuem um determinado estereótipo e que, muitas vezes, enfrentam preconceito, como é o caso de refugiados e requerentes de asilo, que necessitam escapar situações difíceis como alguns países do Oriente Médio e da África, por exemplo – ainda que esse grupo apresente vulnerabilidades que precisam ser evidenciadas.

Há também pessoas que se mudaram para buscar novas perspectivas profissionais e educativas e, por vezes, por curtos períodos, até mesmo vindas de outras partes do próprio país. "Temos muitas pessoas que trabalham aqui, mas não moram aqui. Muitas pessoas trabalhando, vindo de outros países por pouco tempo, alguns anos, dez anos" [418] como apontado pela participante do projeto *Stadtlabor Film* I.K., que forneceu sua percepção sobre a diversidade de contextos migratórios na cidade.

E o HMF, como visto, ao longo dos últimos anos, tem abordado o tema de modo a fazer valer seu valor simbólico para trabalhar as histórias de migração na cidade e no país, ao mesmo tempo que se posiciona como ativista na questão, defendendo direitos do grupo: "A História e a cidade são feitas pelas pessoas" [419], como colocou Katharina Böttger ao se referir sobre a participação no museu, cuja atuação definiu como "radical e democrática". Pode-se afirmar a importância que o Museu Histórico de Frankfurt, por meio de sua equipe, com destaque para à dedicada ao tempo atual da cidade, destina à integração da totalidade de habitantes, no intuito que suas perspectivas sejam vistas e apreciadas, fornecendo também uma plataforma de expressão e criação artística. A curadora continuou a desenvolver sua noção:

> Eu acho que é importante que possam contar suas histórias em uma instituição ou em um contexto público, em que se sintam importantes. Que se sintam que é a cidade e na sua história pessoal. Que as pessoas tenham orgulho de passar por um processo criativo e se sentirem um pouco 'artísticas' às vezes. Pois há a abertura da exposição no museu, e você está entre o grupo de artistas, ou você é uma das estrelas. Às vezes vem o prefeito cumprimentar, dizer que é muito interessante o que você fez. E às vezes isto constrói comunidades. Tem participantes agora, que estão me dizendo: 'eu fui na casa dessa pessoa, e visitei o jardim e

[417] Desde 2017 o número de indivíduos com contexto migratório, ou seja, pessoas não nascidas na Alemanha, alemãs nascidas no exterior ou descendentes de imigrantes compõe mais da metade de habitantes de Frankfurt. Fonte: https://www.dailymail.co.uk/news/article-4652002/Native-Germans-minority-Germany.html. Acesso em 08/2022.

[418] "We have a lot of people working here, but not living here. We have many people working here coming from other countries. For short time, some years, ten years."

[419] "The History and the city are made by the people."

> outra veio até a minha e visitamos a 'cozinha de Frankfurt'[420]. Se trata de trocas também.[421]

Angela Jannelli também elucidou essa forma de atuar e adentrou no tema da migração, assunto com o qual tem uma conexão especial e tem trabalhado com frequência em exposições passadas e na atual, que recém havia sido inaugurada e ocupava o espaço durante a entrevista realizada:

> Acho que para essa exposição e também a *Sammlungscheck* ('Checagem de coleções') que a [nome da colega] fez, acho que para o grupo de participantes teve realmente um tipo de efeito empoderador, que o passado migratório foi meio que oficialmente reconhecido, e que uma instituição de memória como o Museu Histórico de Frankfurt esteja interessada em sua história e sua especialidade. […] Acho que é uma valorização da sua história, do seu passado, no caso de artistas, do seu conhecimento. Você é realmente especialista. Da sua própria história. Você é como um *Zeitzeuge*, um testemunho do tempo. Você é uma testemunha da transformação da Alemanha em país de imigração, algo que foi pronunciado pela primeira vez nos anos 1990, mas já era uma realidade desde os anos 1970, e são os testemunhos desta transformação.[422]

Em um projeto anterior, Jannelli também trabalhou como mentora de uma outra bolsista internacional de origem grega, que realizou um projeto *Sammlungscheck* ('Checagem de coleções'), o qual, de maneira geral, buscava conferir se a coleção do museu possuía referências representativas de um determinado tema, nesse caso, da migração, buscando completar as lacunas. Também na *Biblioteca das Gerações*, instalação da qual é curadora permanente, lida todo o tempo com indivíduos que trazem suas perspectivas advindas de outros contextos para preencher as caixas do 'arquivo aberto' da cidade que consiste em tal projeto.

Nota-se que, com essa orientação, as pessoas com origem migratória e suas trajetórias passam a ser devidamente valorizadas por instituições responsáveis pela história oficial. Na

---

[420] Tipo tradicional de arquitetura de cozinha concebida em 1926 por Ernst May e elaborada pela arquiteta vienense Margarete Schütte-Lihotzky. Por isso o nome, 'cozinha de Frankfurt', desenvolvido para atender necessidades específicas de uma 'Nova Frankfurt', em uma época em que muitos conjuntos habitacionais eram construídos.

[421] "I think it's important for them that they can tell their story in an institution or in a more public frame and that they feel important. That they feel that it's the city is also about their story. And they are also proud to go through a creative process and maybe you feel a little 'arty' sometimes. Because you have an exhibition opening in the museum and you are one of the artists or you are one of the stars. And you have sometimes the mayor is coming, shaking hands, telling you that it's really interesting what you are doing and sometimes is also community building. I had some participants now, they are telling me "Yeah, I went to her house and yeah, visiting the garden and the other came to my place and we were visiting the Frankfurt kitchen' and it's also exchange."

[422] "I think for this exhibition and the *Sammlungscheck* Aikaterini did, I think those for the participants it was really kind of an empowering effect that their migratory past was kind of officially acknowledged and that a memory institution like the Historical Museum Frankfurt is interested in their story and their expertise. […] And I think this is also kind of a valorization of your story, of your past, of your work, in the case of the artists of your knowledge. You're really and expert. Of your history. You're like a *Zeitzeuge*, a testimony of the time. You are the testimonial of the transformation that Germany got immigration country, something that was pronounced for the first time in the 90s but was a reality since the 70s and they are testimonies of this transformation."

exposição participativa que Jannelli coordenara, voltada ao passado migratório do país, a curadora revelou como define que o HMF passou a atuar como um 'ativista político', se não um 'ativista político disfarçado', amplificando as vozes de participantes, como pontuou em sua fala:

> Especialmente no assunto da migração, eu acho também que, se não se trata de ativismo político, é um tipo de 'ativismo político disfarçado' pois as pessoas sentem: 'ei, isso é importante, eu não preciso esconder. Tenho que dizer com orgulho que essa é minha história. Sou alemã! Isso é a História da Alemanha!'. Então por isso que acho, que essa exposição é ativista, pois não são as pessoas apenas falando, é também o museu falando: 'Ei, essa é a História de Frankfurt, essa é a História da Alemanha, ouçam essas Histórias'.[423]

E ao trazer essas histórias, valorizá-las como testemunhos históricos da cidade e do país, o museu realiza a função de ativista político, e acaba por impactar no público ao demonstrar que valoriza expressões que representam extratos sociais geralmente marginalizados, estereotipados e que enfrentam dispositivos opressores, mesmo tendo contribuído diretamente com o país, como migrantes que vieram a convite para trabalhar e reconstruir a Alemanha no pós-guerra.

Sendo ela própria descendente de migrantes vindos da Itália nessa condição, Jannelli relata as profundas marcas, por vezes traumáticas, de vir de contexto migratório e como a exposição que havia terminado de coordenar a ajudou a lidar com seu próprio passado:

> Quando se tem um contexto migratório, você sempre aprende a manter em segredo, para se igualar às outras pessoas, pois é sempre visto como… sempre faz de você diferente. E talvez as pessoas achem que você é pobre. Então é sempre, sempre algo que você quer encobrir. Você tem um pouco de vergonha disso. E, se uma instituição oficial diz que isto é realmente interessante e que está realmente interessada nestas histórias, então você também se sente diferente sobre isso, e acho que isso também é empoderador. […] Eu percebo agora que eu consigo falar sobre meu contexto migratório em público e eu sempre tentei evitar. Eu não queria ser considerada uma migrante. 'Eu não sou uma migrante, sou alemã'. E agora eu posso realmente dizer: 'Ei, eu sou uma alemã com contexto migratório e isso é História da Alemanha, eu sou parte da História alemã. E também, eu pertenço a esse país e tenho direito de construir o que é cultura alemã e memória alemã'. Construir não é a palavra certa, está me faltando. 'Eu posso contribuir. Esse é meu país, minha história e é História alemã'.[424]

---

[423] "Mainly in case of this migratory subject I think that's also, if it's not political activism I think it's kind of an undercover political activism because people feel 'hey, this is important, I don't have to hide it, I have to say proudly, this is my story, I'm German, this is German history!'. So and that's what I think, it's also activist about this exhibition, because it's not only them saying, but it's the museum saying: 'Hey this is Frankfurt history, this is German history, listen to those stories'."

[424] "When you have a migrant background, you always learn to keep it secret and to be like the others, because it's always seen as… it makes you different. And also maybe they think you are poor. So it's always, always like

Jannelli, no começo da jornada da bolsista internacional no museu alemão, enfatizava que trabalho social não seria parte da função de curadoria, contrariando uma máxima essencial da museologia brasileira, consolidada na atuação e nas palavras de Rússio (1990/2010). O questionamento do museu por meio da Sociomuseologia, todavia, acabou por revelar em sua fala recente a percepção de, que mesmo de uma forma que difere da assistência social tradicional, a intenção em trabalhar o assunto, o engajamento participativo de sujeitos ligados com o tema e a exposição resultante com uma clara mensagem, acaba realizando um importante papel em afirmar o 'direito a memória' – tão caro à Museologia Social brasileira – e consequentemente o empoderamento de indivíduos que se identificam com tal posição política ou que acabam por se conscientizar e valorizar seu papel e sua importância para a História da cidade.

Mesmo com uma certa relutância ao início, o Museu Histórico de Frankfurt na figura de colegas que lidam com o presente, demonstrou ao longo de todo o processo uma abertura para esses aspectos serem trabalhados, desde o questionamento do museu, trazendo a 'gota de sangue', a 'política e poética', o 'acervo de problemas' (Chagas, 1999; 2000; 2003), a 'alfabetização crítica' (Primo & Moutinho, 2021) ao mesmo tempo desenvolvendo seus próprios métodos e não se fechando para outras maneiras de atuar, especialmente ligadas à própria percepção do museu enquanto instituição. E mesmo que não envolvendo processos ligados ao cinema, considera-se que a Sociomuseologia acabou por adentrar no museu alemão.

O cinema, por sua vez, poderia ser substituído por outra ferramenta de expressão estética e artística como a escrita, a fotografia, a música, o teatro, a arte performática e as artes plásticas em geral, ou campos acadêmicos que compõem a gama de possibilidades que a interdisciplinaridade intrínseca da museologia permite e que a Sociomuseologia também prega ao considerá-la um meio de expressão. De todas as formas, os projetos realizados foram uma maneira de trazer uma nova perspectiva sobre a própria instituição, de fortalecer seu ativismo e agir com mais firmeza ao usar seu poder simbólico para trabalhar importantes pautas

---

something you want to cover. You're a bit shamed of it. And if an official institution says that's really interesting and we're really interested in these kind of stories then you also feel different about it, and I think that's also empowering. […] I realize now that I'm able to talk about my migratory background in public, because since now I always also, try to avoid that. I didn't want to be considered as a migrant, I'm not a migrant, I'm a German. But now I can really say: 'Hey I'm a German with a migratory background and that's German History, I'm part of German History'. And also, I belong to this country and I have a right to construct what German culture and German memory is. To construct is not the right word, I'm really missing it. I can contribute. That's my country, my history and it's Germany history."

contemporâneas. A mudança do próprio museu acaba se refletindo na maneira como é percebido e como passa a ser utilizado pelos indivíduos, que progressivamente percebem as metamorfoses museais.

Um exemplo é o caso de Argentina Batista, ao relatar que para ela era precioso o fato de fazer arte e habitar a Alemanha, o que a aproximava de um 'mundo antigo'. A participante já vivia há anos na cidade, conhecia-a bem, assim como as pessoas de origem brasileira. Enquanto artista visual, ela própria frequentemente visitava museus e gostava muito. "Me atrai muito a ideia do museu e de entender o que que você estava fazendo. O que que a gente estava fazendo, isso me atrai bastante." Nota-se, todavia, como o novo processo e o novo contato com o museu em si foram grandes motivadores para sua participação. E foram nesses domínios que se notou uma mudança de sua percepção.

Ela relatou sua dificuldade inicial em entender o que ali estava sendo feito: "Eu sou super selvagem, isolada. Por isso também foi tão difícil pra mim entender o que você estava fazendo. E o que que eu estava fazendo ali. Eu não entendo essas coisas. Pra eu captar é muito difícil." O contato com essa nova forma de fazer museu, mesmo que no início um tanto quanto complicado de compreender, acabou abrindo toda uma gama de possibilidades porque, segundo ela, o museu sempre foi uma instituição inacessível, apesar de sua atração pelo local.

De certa forma, compreende-se a dificuldade de Batista em entender o processo naquele momento, pois, como visto, foi iniciado sem muitas ideias do que se tornaria. Começou com um *workshop* para conhecer as pessoas brasileiras morando na cidade e acabou se desenvolvendo e se adequando às restritas possibilidades de tempo e recursos, frente a todas as outras obrigações que o trabalho a tempo integral exigia da pesquisadora no museu, que incluía realizar o suporte a colegas e trabalhar em projetos considerados mais relevantes por requererem produtos a serem entregues a instituições financiadoras, por exemplo.

Relata-se os obstáculos e as falhas do processo como a falta de clareza nos objetivos inicialmente, a falta de contatos e realização de encontros muito esparsos, o que pode ter dificultado a sua compreensão e a continuidade de participantes, já que em alguns meses não havia nenhum evento, *e-mail* ou telefonema. Entretanto, Argentina Batista foi uma das pessoas que persistiu, continuou participando em todos os momentos e se abrindo para um novo tipo de museu que acabou por surpreendê-la:

> Pelo menos eu consegui. Essa coisa me fez pensar sobre o museu de uma forma diferente. Não tão de uma forma passiva, assim: 'Ah, o museu é um lugar que eu vou e tá tudo pronto lá já, é só entrar e olhar'. Não. Eu comecei a refletir mais sobre museu e eu vi que não é uma

> coisa tão estática, tão assim. E aí depois até li na Internet, e vi. E a gente até faz uma confusão, de museu com arte. Mas na verdade o museu é uma coisa, a ideia é colecionar coisas né, lá dentro. […] Eu sei que museu não é só pra arte né? Museu é pra qualquer coisa. Tem museu de tudo, né?

Além de sua percepção ampliada e desconstruída do que pode ser um museu, a participante relatou que o processo também ajudou a encurtar a distância entre ela e a noção de um museu que considerava idealizado, elitizado e inacessível. Utilizando uma metáfora, ela ainda descreveu como se sentia em relação a museus, apesar de na condição de artista apreciá-los, de maneira geral, mas sem imaginar que algum dia poderia entrar no local:

> E eu me sinto muito fora disso. Eu sou assim, eu sinto que não é lugar pra mim. Eu não tenho espaço. Eu sinto assim, existe uma distância tremenda assim, tipo. Sabe aquele castelo do Kafka. Não sei se você… O personagem caminha, caminha, caminha e o castelo tá sempre lá. Aí ele caminha mais, caminha mais, mas o castelo nunca chega. É o museu. Museu é uma coisa assim tão ostentadora. Esse museu histórico.

E ao ser perguntada sobre como o processo teria de alguma forma a impactado, seja na condição de brasileira, migrante ou residente de Frankfurt, colocou que ficou impressionada e de certa forma mais empoderada ao ver uma brasileira trabalhando dentro do museu: "Sim, uma coisa, por exemplo, quando eu vi você dentro do museu, eu pensei, 'que máximo a Érica trabalhar dentro do museu histórico'. Entende? Isso pra mim é um certo poder seu." Pode-se pensar que, de certa forma, a distância entre Batista e o museu foi encurtada.

Acredita-se que o alargamento da perspectiva e do entendimento do que é um museu pelo público geral, e não somente participantes, acabe por expandir os horizontes em inúmeras direções, principalmente com a vital função social de ajudar às pessoas a descobrirem a sua própria importância cidadã. Considera-se que, para uma artista com uma relação especial com museus, foi importante ver o trabalho de uma pessoa de mesma nacionalidade dentro do museu da cidade para onde imigrou e que tentou trazer outras pessoas da mesma origem para a instituição, tanto para que contribuíssem com suas perspectivas, quanto para que tivessem uma nova noção das suas atividades e de como essas podem ser apropriadas como uma nova forma de integração e cidadania para indivíduos com contexto migratório.

O objetivo de trazer um grupo brasileiro que participasse de maneira frequente e estável do HMF acabou se revelando um desafio longe de ser alcançado. Sem ter uma pessoa com esse tipo de acesso e identificação no seu quadro, sem a comunicação direta com a comunidade em questão e sem projetos específicos, os contatos seguintes com a comunidade brasileira em Frankfurt acabaram se revelando pontuais e individuais. Seria necessário um engajamento constante.

Algumas relações entre museu e indivíduos se estabeleceram e se mantiveram também entre indivíduos entre si. Mas sem pessoas engajadas dentro da instituição, com encontros frequentes, por exemplo por meio de estruturas como o *Stadtlabor Club* ou os Vizinhos do MAR, como mencionado no capítulo III, a formação de um grupo coeso e duradouro não se concretizou. Nota-se que uma identidade comum, com aspectos de identificação partilhados, quando trabalhada pelo museu em uma perspectiva de inscrição na história da cidade, poderia ser um fator de impactos duradouros na existência de comunidades de origens migratórias distintas. Porém, sem a ativa organização da instituição museal, o elo não se mantém.

Ainda assim, o impacto individual do projeto específico até o momento foi visível. Laura Teixeira relatou que o processo a aproximou do museu de maneira a 'se sentir mais em casa' na cidade que não vivia mais há muito tempo, o que talvez tenha propiciado uma perspectiva de integração em um novo local. Ela também relatou ter conhecido melhor a cidade por meio da experiência de outras pessoas brasileiras já há mais tempo residindo no local.

A partir da presença e conexão com o museu em processos participativos, além de encontros e do sentimento de identificação, nota-se o potencial de que as pessoas se vejam representadas no museu. Assim, podem compreender seu papel enquanto sujeitos históricos ao ver sua inscrição na memória oficial, com ênfase para quem está na condição de migrantes, tendo sua história contada e reconhecida, o que ajuda a se sentir parte da cidade, como relatou Angela Jannelli. Nesse sentido, o depoimento de Laura Teixeira, revelou como sua participação no processo pode ter auxiliado para que ela notasse sua posição na cidade e na sua História, pensar o seu próprio papel na mesma e o que da sua própria existência influencia no que Frankfurt é.

Participar da vida pública por meio do museu e se tornar história da cidade foi também mencionado por Argentina Batista quando questionada se sentiu empoderada com o processo:

> Sim, sim. A própria coisa em si, né? De você tá fazendo isso. Participar disso. Isso dá um crescimento, né? Acrescenta na vida, na minha história, de uma forma muito positiva. Que é uma coisa boa. Que eu sinto acima de tudo que isso é positivo e é bom. É uma coisa nesse sentido. E especial. Não é como ir no mercado fazer compras. Ou ir numa loja comprar uma roupa. Ou uma coisa assim. Assistir um jogo de futebol num estádio. Acho que é algo de especial mesmo, uma coisa mais que entra mais na vida do povo, na história da cidade.

A participante relatou sua satisfação com a participação no processo e no filme, na característica extraordinária de estar adicionando algo à história da cidade e de sua própria biografia.

O processo, desde a ideia inicial de reunir pessoas de origem brasileira, não tinha um caminho certo e um objetivo concreto, mas sua construção, principalmente com a participação das pessoas, revelou-se efetivo ao transmitir essa possiblidade, potencializada pelo museu, de que pessoas com origem migratória, como nesse caso a brasileira, podem se conhecer, dialogar, se integrar, compartilhar dificuldades e alegrias. O projeto buscou contribuir para a construção da ideia de que a instituição, no caso o museu de cunho histórico e com vocação de museu de cidade, possui uma função necessária como um ativista político para integração ativa da diversidade.

> Acho que só me surpreende mesmo, mas é como eu falei uma coisa bem pessoal, é o fato de que o projeto, talvez quando você começou o projeto, você pensou, possivelmente algo dentro do seu doutorado, dentro das possibilidades do museu. E quem começou a participar do projeto como eu, assim como você conversa com a ideia do: 'ah, vou participar de um diálogo interessante. Vai ser assim, assim, assado'. E você não tem ideia das dimensões que aquilo pode assumir de contatos pessoais, contatos profissionais. E tudo isso surgiu através desse projeto, né? Um projeto participativo de tantas pessoas, com *backgrounds* (contextos) diferentes vão interagir. Definitivamente isso é uma coisa que levo pra mim assim desse projeto.

O depoimento de Rafaela de Abreu Mathias evidencia como ela se sentiu impactada com o processo. E ela complementou a importância dessa função do museu, mencionada por Angela Jannelli, mas também ressentida por ela, algo relatado por Laura Teixeira e Argentina Batista de construir processos e plataformas que forneçam integração e visibilidade de migrantes e de sua importância. Ela finalizou pontuando como considera que pode ser também um fator a ser transmitido no prolongamento da cadeia de atuação, ao levar ela própria ensinamentos do projeto. Professora, Mathias se sentiu consciente e empoderada para transmitir a valorização em seus cursos de alemão enquanto língua estrangeira:

> Eu trabalho com integração. E quando você vê um museu valorizar a figura do migrante na cidade e trazer isso pra dentro do museu, isso é valorosíssimo. Não só pra mim, como migrante dentro da Alemanha, dentro da cidade de Frankfurt, mas pra trazer também isso pros meus alunos como assim: a nossa experiência aqui não só é rica, mas importante pro lugar onde a gente vive.

Mathias poderia passar adiante a noção do papel do museu em valorizar todas as perspectivas. Assim como ela, a pesquisadora também almejaria continuar levando esse aspecto adiante. A jornada que se iniciou com migrações, perpassou projetos, estabeleceu contatos e laços afetivos, termina com a resolução: a compreensão da importância do museu tradicional alemão que questiona suas próprias noções para realizar sua função histórica, e integra grupos que são marginalizados e, portanto, muitas vezes esquecidos ou invisíveis. Dessa forma, o

museu exerce a função ativa de observar temas contemporâneos, trabalhá-los e agir para valorizar a vida e para que as pessoas se sintam mais capazes de se tornar sujeitos históricos responsáveis, éticos e com orgulho de suas trajetórias. Ao 'abrir os nós' da tensão do processo anterior como a falta de participação e os limites do cinema, é o momento de recolher as recompensas e de ver a história da migração brasileira em Frankfurt valorizada no museu, da mesma forma que a Sociomuseologia contribuiu para o questionamento e enriquecimento de seus processos. E, no momento final da jornada, a pesquisadora também se sente empoderada.

## PÓS-PRODUÇÃO: CONSIDERAÇÕES FINAIS

*Esse é um lugar especial coletivo pra brasileiros, por isso decidi terminar a caminhada aqui.*
(Erica de Abreu Malchow, 2017)

Ao final das gravações de um filme, ao se concluir o processo de produção, uma imagem e uma frase em inglês vêm à cabeça: '*It's a wrap, folks. We can go home now*' ('Está finalizado, pessoal. Podemos ir para casa agora', em tradução livre). Vinda do cinema de *Hollywood*, passou a constituir uma máxima dita por cineastas ao fim de um processo de gravação. Significa que a colaboração, que envolveu toda uma equipe de direção, assistência, filmagem, captura de som, técnica, elenco, alimentação, transporte e demais participantes desta arte coletiva, está terminada. O período que diz respeito à captura de todas as cenas descritas no roteiro e preparadas na fase de pré-produção acabou. Após o término das filmagens, começa a pós-produção. Nesse momento, produção e direção avaliam e editam o material, fazem correções de imagem, cor e som para que a obra final esteja adequada para a distribuição, seja em sala de cinemas, televisão, Internet ou museus.

A jornada museológica descrita terminou há alguns anos, e desde então um processo análogo à pós-produção tem sido realizado para finalizar a obra estruturada como um filme, para que possa ser exibida e defendida. A pesquisadora protagonista tornou-se sua diretora. A escrita dos textos, realização de análises e correções continuaram com intensidade nos anos que se seguiram. O período foi marcado pela dificuldade de realizar um trabalho mais sintético com a prática do desapego, para que a obra não acabasse com as quase 1000 páginas que possuía o primeiro rascunho de manuscrito entregue à orientação, como um *director's cut* ('corte da direção', em tradução livre) do cinema, que quase sempre possui maior duração do que o filme que segue para a distribuição. Foi nesse momento que se decidiu que a revisão bibliográfica da relação entre cinema e museu e um aprofundamento na pesquisa sobre cinema teria que se limitar a estruturar a tese, ter passagens pontuais pelo texto e entrar na introdução no capítulo IV. A pesquisadora escolheu debruçar-se na relevância social do museu, questão incontornável ao trabalhar com museu e Museologia.

Retomando à pré-produção da jornada trazida no início, contemplou-se colaborar para o empoderamento por meio de processos participativos envolvendo Sociomuseologia e cinema em museus tradicionais. Para isso, delineou-se um caminho que encontraria na referida Escola

de Pensamento um campo bastante diverso, constituído de interlocuções multidisciplinares que se incumbiu de traduzir estruturas museológicas existentes, mas também traçando estratégias que possibilitassem a pesquisa e a prática em museus para o desenvolvimento, sobretudo para a justiça social. E foi ao responder o 'Chamado para a aventura', de questionar o tradicionalismo e elitismo do museu presente no 'Mundo Comum' da pesquisadora, que a trajetória ganhou novas direções.

Os primeiros momentos do processo doutoral proporcionaram o contato com uma Nova Museologia que a pesquisadora desconhecia antes de começar sua incursão na disciplina. O tema segue vivo com debates e experiências desde os anos 1960. É o caso, por exemplo, de museus de vizinhança, ecomuseus e de toda uma gama de museologias ativas que passou a se interessar pelas demandas que muitas vezes passavam ao largo de profissionais de museus. Essa importância de enfrentar os desafios sociais foi desenvolvida em encontros internacionais, sobretudo por meio de organizações como UNESCO, ICOM e MINOM que viabilizaram eventos como a Mesa Redonda de Santiago do Chile sobre o papel social de museus em 1972, o Atelier de Ecomuseologia de Quebec em 1984 e o Seminário sobre Desafios na América Latina de Caracas em 1992. Com a 'saída do casulo' de figuras ligadas à atuação prática em instituições museais, tais eventos debateram especialmente como regiões em contextos socioeconômicos mais desafiadores poderiam utilizar o museu como instrumento de desenvolvimento social, promoveram intercâmbios, além de formularem documentos fundamentais para a Museologia. Reforçou-se também como o movimento pautou-se na influência da pedagogia de Paulo Freire e suas Metodologias de Educação e Participação Democrática que seguem inspirando o pensamento museológico brasileiro e português.

Uma vez que a pesquisadora encontrou algumas dificuldades em ter respaldo do campo acadêmico e profissional em que se encontrava, muito marcado pelo tradicionalismo na França (país onde a pesquisadora residia), conflitos internos insinuaram uma 'Recusa ao Chamado' para a jornada museológica em seu início. Foram, porém, resolvidos com a compreensão do estabelecimento da Museologia enquanto disciplina independente. Mesmo a pesquisadora tendo cursado um semestre de bacharelado em Museologia, o entendimento sobre seus, métodos, objetos e terminologias ainda se mostrava insuficiente. A partir do contato com o departamento, e com mestres e colegas em interações baseadas em confiança e acolhimento, junto com o rigor da pesquisa, a continuidade do caminho foi possibilitada. A chegada da pesquisadora ao Departamento de Museologia da Universidade Lusófona de Humanidades e

Tecnologias permitiu uma nova consciência do papel de museus na sociedade. O 'Encontro com a Mentoria', representado pela Sociomuseologia, foi o responsável pela verdadeira entrada em um novo mundo de possibilidades que antes não havia sido contemplado.

Dessa maneira, foi em Lisboa, no inverno de janeiro de 2015, que houve o encontro com Mario Moutinho, uma das figuras presentes no Atelier de Quebec em 1984 e da fundação do Movimento para uma Nova Museologia na capital portuguesa no ano de 1985. Moutinho também esteve na origem das renovações no campo museal português e na criação do primeiro curso de especialização em Museologia Social ou Socio-Museologia nos anos 1990 em Portugal. Além de intenso agente de mobilização do campo prático, ele fomentou intercâmbios com o Brasil que trouxeram uma 'lufada de ar fresco', com a presença de Cristina Bruno, Maria Célia Santos, Mario Chagas e muitas outras figuras em Portugal. Essas pessoas colaboram desde então com o departamento, cujos seminários trouxeram uma dimensão mais estruturada e poética do que o museu poderia ser.

A influência portuguesa também atravessou o oceano e pode-se dizer que a relação teve benefícios mútuos. Isso se refletiu na intensificação das políticas públicas voltadas a museus, favorecidos com a chegada da esquerda ao poder executivo brasileiro em 2003, além do respaldo teórico da Sociomuseologia lusófona que se consolidava com a sua expansão e implementação de um curso de doutoramento no ano de 2007 voltado a estudar a função social do museu. No Brasil, as experiências ligadas à Museologia Social se estabeleciam com o programa *Pontos de Memória* e a inauguração de museus de referência como o Museu da Maré. Esses fatores foram fundamentais para estruturar um fazer museal essencialmente brasileiro, que adquiriria projeção internacional.

Posteriormente, seria possível conhecer melhor as práticas da atuação social de museus no Brasil, como o programa *Vizinhos do Mar* do Museu de Arte do Rio que conta com a atuação engajada do setor educativo e profissionais como Bruna Camargos, propiciando às pessoas que vivem no entorno do museu as condições de também construírem o museu junto com a instituição.

Elucida-se ainda a maneira como o Museu da Abolição no Recife lida com as 'escravidões do presente' por meio da ação de profissionais como Jaqueline Soares, que relatou como trabalhava com questões como escravidão e racismo, auxiliando no empoderamento psicológico junto à população negra, com ênfase na importância da representatividade desse

grupo que constitui mais da metade da população brasileira, com expressivo número na região Nordeste, mas que ainda adoece por causa do racismo estrutural no país.

Observou-se como o Museu de Quilombos e Favelas Urbanos, por meio do apoio de uma instituição religiosa e pela figura de Padre Mauro, promove a tolerância a outras religiões, fomenta o trabalho de artistas e principalmente acolhe as histórias de pessoas da comunidade, contribuindo para sua luta por condições melhores de vida.

Por fim, viu-se como o Museu de Favela constituiu um inovador tipo de instituição museológica que ocupa todo o território com o *Circuito das Casas-Tela*, feito pelo trabalho de artistas locais e parcerias externas com pintura nas próprias casas das pessoas, fazendo das habitações um elemento vivo. As obras, assim como a instituição, são delineadas por histórias e memórias de pessoas da comunidade como Antônia Ferreira, que guiou uma visita através dos caminhos da comunidade que compõem o museu. Ela relatou como as perspectivas são coletadas utilizando um método que ficou conhecido como o 'jeito MUF de musealizar'. Esse valioso patrimônio é usado para transmitir a história local às novas gerações, preservando as ricas e diversas culturas e trajetórias de luta, como a das *Mulheres Guerreiras*. O MUF também promove outras atividades como bibliotecas, lojinha de artesanato e atividades no Terraço Cultural, por exemplo, o *Cine Caixa d'Água*, que consiste em projeções ao ar livre no reservatório de água no topo de sua sede situada no meio do percurso desse museu de território que atravessa as comunidades do Pavão, Pavãozinho e Cantagalo na capital fluminense.

E foi justamente o contato com a Sociomuseologia e a Museologia Social brasileira que abriu o caminho para a prática museal engajada, especialmente com o objetivo de levar as inspirações para um museu tradicional alemão: o Museu Histórico de Frankfurt. Com uma formação prévia em produção de cinema, o cargo de bolsista internacional e o trabalho de curadora júnior foi pleiteado e a pesquisadora estava pronta para continuar a aventura doutoral na instituição. Com a chegada na Alemanha, seria possível conhecer o museu e sua história de reinvenções e fatos que o posicionam como um agente social de relevo. A fundação do HMF ocorreu como forma de resistência à perda do seu *status* de cidade independente, mesmo que por meio da atuação de uma elite que realizou a doação de objetos que constituíram um gabinete de curiosidades da Frankfurt imperial no século XIX. Nos anos 1970, quando a Nova Museologia entrava em marcha, a instituição questionou a noção europeia de museu ao querer transformá-lo em um 'fórum de educação' em vez de um 'templo das musas'.

No HMF, a pesquisadora começou a conhecer profissionais e participantes que têm construído o museu com seus métodos, como na Biblioteca das Gerações – um arquivo aberto participativo da cidade; o *Stadtlabor* – o laboratório da cidade que busca pesquisá-la e representá-la de modo participativo, geralmente por meio de exposições, mas também de outras formas como no meio digital e em turnês de verão que se expandem ocupando os quatro cantos de Frankfurt. E é essa abordagem participativa utilizada para conceber uma noção de história ligada ao tempo presente que faz com que o museu a busque sua relevância social.

Ao realizar o exercício de levar uma nova perspectiva e tradição museológica para o Museu Histórico de Frankfurt, além de traduzir as práticas atuais voltadas à participação do museu alemão e apresentá-las a um público lusófono que talvez as desconhecesse, almejou-se balizar a prática no arcabouço teórico que se desenvolveu ao longo dos anos na Escola de Pensamento da Sociomuseologia. Buscou-se abordar os inúmeros estudos e práticas que se traduzem em produções acadêmicas do departamento, fruto dos cursos de mestrado e doutorado, mas também um apanhado de artigos e livros que extrapolam a sua publicação periódica – os *Cadernos de Sociomuseologia*. Elucida-se a ampla gama de indivíduos comprometidos com os 'valores partilhados' de luta contra opressões diversas. Encontrou-se ali o substrato, bases, estruturas e paredes que constituíram o objeto científico do trabalho.

Nas inspirações vindas do Brasil e de Portugal, usou-se da abordagem interdisciplinar e recorreu-se às Metodologias de Educação e Participação Democrática e, de maneira geral, as pedagogias libertadoras de Paulo Freire, as quais, como visto, foram depois ampliadas pelas perspectivas de interseccionalidade, mas não perderam sua validade, revelando-se ferramentas essenciais para a atuação não-neutra de instituições de cunho museológico. O enfoque de aspectos sobre empoderamento perpassou a participação museal, uma tendência atual da museologia que muitos museus europeus têm buscado, como é o caso do HMF. Realizou-se o questionamento sobre o seu teor, ou seja, se constituiriam um instrumento predador e cosmético que anestesia participantes em processos que almejam a inclusão, porém sem realmente abranger as pessoas que se fazem presentes ou abordar os temas de interesse de determinadas comunidades. E ainda se, por outro lado, de fato, o empoderamento agiria de modo a incrementar a construção da cidadania, contestando a própria noção de museu e suas práticas.

Durante o percurso, foi ao adentrar na prática museal que se teve o entendimento da importância do caráter aplicado da Museologia e de uma metamuseologia como metodologia reflexiva. A pesquisadora encontrou a validade de utilizar o trabalho prático no processo de

investigação que possibilita a construção da realidade, já que práticas com objetivos transformadores e as características de mediação que exerce o museu, mais do que traduzir conhecimentos de outras áreas, servem para desenvolver a instituição e contribuir à disciplina da Sociomuseologia.

Assim, a jornada museológica revelou aspectos de uma trajetória de descoberta e autoconhecimento que vai desde a Nova Museologia, passando pela entrada na prática no Museu Histórico de Frankfurt e até a avaliação de impactos nas pessoas. E considera-se que as principais contribuições da pesquisa são atribuídas aos projetos desenvolvidos. Desde os primeiros contatos com métodos participativos e experimentação, como no projeto *Strangers in the House* ('Estranhos em Casa', em tradução livre), e com o contato com indivíduos de mesma nacionalidade da pesquisadora no *Subjetividade Brasileira*, chegando à grande aventura. Nessa 'Provação', o processo de maior envergadura que ela concebeu foi o *Stadtlabor Film* (Filme Stadtlabor) enquanto um formato de cinema participativo, apresentando-se quase como uma 'Recompensa' que se constituiria em 'imaginações cinemuseológicas' e adicionaria um novo formato à gama de possibilidades do estabelecido método de participação do HMF, o *Stadtlabor*.

Após a saída do museu e de volta à França, no 'Caminho de volta' realizou-se, ainda que de maneira independente, um último projeto vinculado à instituição, sobre *O que os direitos das mulheres têm a ver conosco atualmente?* que deu origem ao processo de participação e de um filme: *Come Over and Use Me!* ('Venha aqui e me use!', em tradução livre). E a jornada alcançou seu ponto final na 'Ressurreição' e 'Retorno com o Elixir', em que o processo iniciado com pessoas brasileiras na chegada ao HMF constitui também um filme: *Café, Bolo e Frankfurt.*

Considera-se o novo formato *Stadtlabor Film* como uma nova possiblidade participativa, ligada a um potente meio de expressão, o cinema. Essa arte revolucionária possui uma capacidade poética hoje facilitada pela multiplicação de aparelhos que permitem a captura e reprodução do movimento. Dessa maneira, existe a capacidade de extrapolar as paredes do museu, mas isso requer procedimentos museais éticos. Pauta-se também na possibilidade de criação de conhecimento junto com as pessoas em processos de musealização participativos e criativos. Ao analisar a descrição e análise desses processos, com o auxílio de depoimento de participantes e colegas, é possível pensar como algumas de suas características, tais como seu

desenvolvimento, estruturação e aplicação, revelam aspectos relevantes sobre fazer museal participativo.

No início, o projeto serviu para confirmar a importância que o cinema possui para a museografia, com a capacidade de concentrar algo em um determinado local da instituição que demanda uma atenção especial, que pode trazer vozes, rostos e paisagens de fora do museu para seu interior. Durante a concepção da ideia, revelaram-se alguns limites, como se seria possível a inclusão do cinema na participação e qual tipo de controle teria o museu sobre o que seria mostrado. Essas questões levantadas em interações internas evidenciaram os limites hierárquicos impostos na atuação de profissionais. A princípio, algumas restrições acabaram por gerar freios na criatividade, mas também aprendizados sobre o entendimento do museu como meio, quais ferramentas poderia disponibilizar e qual seria o papel de profissionais atuando na função participativa e social do museu. Por exemplo, muitas vezes se partia na direção de elaborar questões técnicas, estéticas e artísticas tanto de museografia como de cinema, sendo que o papel enquanto curadora de projetos participativos seria aquele de engajar participantes e delinear as atividades que favorecessem a sua integração no museu.

O desafio de alcançar participantes, algo comum em projetos desse tipo, revelou-se também naqueles realizados no HMF, variando com as circunstâncias de cada um. Para cada iniciativa, como diz a máxima da participação recitada muitas vezes por Angela Jannelli, “em participação, se trabalha com a contagem de participantes que se tem”.

O número de pessoas em cada projeto variou por diversas razões. Em projetos com um apelo para indivíduos de origem brasileira, chamar pessoas da mesma nacionalidade, suscitando a curiosidade pelo museu e fornecendo pontos de contato com a aspectos nostálgicos identitários como música e comida, apresentou-se como uma estratégia efetiva.

Já recorrer a temas como o feminismo, por exemplo, por mais que tenham o potencial de suscitar uma mobilização entorno de uma causa comum, não se mostrou tão fácil quanto imaginado. Utilizar redes sociais e eventos pontuais com grupos homogêneos que teriam o potencial de engajar participantes, tampouco. Sem uma estrutura de contatos prévios e sem uma estratégia bem delineada, as falhas no projeto sobre igualdade de gênero acabaram tornando-o árduo e a iniciativa somente se concretizou com a ajuda de pessoas próximas. Tanto pessoal quanto profissionalmente, elas se dispuseram a contribuir, mesmo que por vezes tenham se sentido desconfortáveis por estarem no mesmo contexto museal, ou seja, fazendo parte do

mesmo museu, com a sensação de não possuir a distância necessária, como pontuou Aude-Line Schamschula.

Isso revela a questão do quanto os próprios indivíduos que trabalham no setor museal talvez não consigam se identificar como membros de uma comunidade exterior, e que o próprio museu por vezes não consegue contemplar. Expõe a distância que a autoridade do museu confere. Mostra também a falta de tempo de profissionais com cargas extenuantes participarem, o que abrange outras áreas de atuação no campo do trabalho, deixando pouco tempo para qualquer tipo de engajamento participativo dos indivíduos no museu e em outros ambientes.

Nesse sentido, uma rede estabelecida de contatos como possui o *Stadtlabor*, pode ser um trunfo indispensável para experiências que vislumbrem utilizar a participação e sua continuidade ao longo do tempo. Essa fidelização se revela útil na medida que a possibilidade de fazer parte dos bastidores do museu constitui um fascínio que se alimenta constantemente, podendo favorecer o encontro com novas maneiras de se expressar e lidar com tópicos de interesse. Nota-se ainda a oportunidade de realizar atividades diferentes daquelas cotidianas, trazendo um senso de importância para a vida das pessoas, dando-lhes um renovado sentimento de pertencimento social ao criarem e se conectarem com aspectos ligados à memória e à identidade. Com a tendência das pessoas de se sentirem cada vez mais confortáveis ao desfrutarem de acolhimento e sendo incentivadas a se engajarem nas atividades, cria-se uma simpatia pela instituição, auxiliando a continuidade em engajamentos duradouros, o que sinaliza aumentar o potencial para participantes desenvolverem ações próprias futuras, utilizando-se de conhecimentos e contatos obtidos na experiência colaborativa no museu. Esse público fidelizado pode também trazer outras pessoas para visitar e participar na constituição do museu, como família e amigos, ampliando ainda mais a rede de contatos estabelecida.

Como visto, a tendência participativa envolve profissionais de museus que exercem diversos papéis nesses processos. Ainda que não seja considerado um ‘trabalho social’, percebeu-se como os quadros do HMF priorizam um contato próximo e constante, e que por vezes apresentam um grande esforço relacional e emocional. Por envolver contato direto com pessoas, o trabalho quase sempre envolve uma carga afetiva. O estabelecimento de limites entre o pessoal e o profissional apareceu como uma das estratégias adotadas, mas foi relatado que a atuação poderia ser beneficiada com formações específicas, incluindo conhecimentos de Psicologia ou Serviço Social, que poderiam auxiliar profissionais museais com tais questões.

Lidar com pessoas e com demandas exteriores ao museu, como visto na Nova Museologia, passou a ser uma implicação da instituição. O questionamento do porquê o museu não poder atuar de maneira direta em questões sociais, em uma recusa de realizar um 'trabalho social', apareceu em determinados momentos durante a atuação no HMF. Percebeu-se que ali e possivelmente em outros museus de grande porte com caráter tradicional, as áreas voltadas ao social ou ao presente, como o museu alemão, acabam dispondo de recursos limitados, ainda que com os processos museais exerça um papel na condição de ativista.

No que tange ao quadro profissional, isso se reflete em poucas vagas ligadas à atuação participativa e com cargas de trabalho extenuantes. A oferta de formações para o trabalho museal está muitas vezes centrada em funções mais específicas como a pesquisa, comunicação, educação, coleta e preservação. Ainda assim, não se notou uma falta de mentalidade voltada à ação social nos setores dedicados ao presente e à participação no HMF, mas uma clara separação das atribuições. Pondera-se que, por já haver na cidade estruturas dedicadas a problemas específicos como os voltados à migração e à falta de moradia, o museu busque uma certa 'alfabetização crítica' e atue de maneira a auxiliar a empoderar por meio de seus processos participativos.

Outras características identificadas no trabalho do HMF e nos próprios projetos realizados favorecem a compreensão da participação e do papel do museu nesses processos. Foi relatado como são cercados de incertezas, principalmente voltadas às interações com participantes. Frequentemente não se sabe como serão os grupos e suas dinâmicas, qual será o nível de homogeneidade e o que se esperar dos resultados, o que torna o trabalho sempre dinâmico e desafiador. Em relação às exposições participativas com contribuições de diversos grupos ou indivíduos, além de não se saber quem se engajará no processo, também há a dúvida se virão aos encontros, se aquilo que é prometido será entregue e no prazo estipulado, o quanto se abrirão para processo, o que pode ser criado em conjunto e se sentirão satisfeitos com os produtos concluídos.

Porém, participantes também chegam com suas próprias ideias e expectativas que podem ser frustradas, pois muitas vezes não têm a noção do quão complexos os projetos podem se tornar. Entretanto, os relatos com base nas experiências mostram que quase sempre as pessoas terminam satisfeitas com o processo e com o produto. Para que o processo se desenvolva, é preciso que se trabalhe no estabelecimento de uma confiança mútua, de que as atividades serão realizadas, de que o museu cumprirá aquilo que se propõe, com contatos

próximos e constantes, conduzindo o grupo para que chegue nas contribuições que satisfaçam tanto o museu quanto participantes.

O papel desse tipo de curadoria também é, por vezes, avaliar as possibilidades e a exequibilidade de processos participativos em contextos tradicionais. É preciso ser levada em conta a estrutura existente, como prédios de alto padrão que, de alguma maneira, podem pedir uma certa 'qualidade' nos resultados. Outro ponto é a possibilidade de se realizar processos participativos e em que medida uma 'estética mal-acabada' deve ser evitada ou estimulada. Com recursos e poder simbólico, os museus suscitam elementos que deveriam balizar sua atuação. A instituição tem condições de desenvolver processos participativos estruturados de longa duração, com formatos que tem o potencial de serem melhorados, ampliados e replicados, utilizando abordagens multidisciplinares. Pode também constituir plataformas para viabilizar a expressão individual de representatividade, de aquisição de conhecimentos ou um local de encontros e mobilização, em que indivíduos e grupos se sintam confortáveis para dividirem suas perspectivas e agir.

O equilíbrio parece ser uma orientação fundamental entre museu e participante no que diz respeito ao poder de decisão em processos participativos. O museu permanece com sua autoridade, o que tem o potencial de restringir a autonomia da participação, mas que não deve ser confundida com autoritarismo. A instituição deve agir de maneira não-neutra, filtrar devidamente as contribuições para a tomada de posição. Desse modo, o museu acaba por questionar seu próprio caráter opressor não ao abdicar de sua autoridade, mas sim, usá-la com responsabilidade e proatividade, como pontuou Katharina Böttger.

O entendimento da própria instituição é suscitado por meio da participação, quando a noção estereotipada de museu passa a ser questionada por participantes que refletem sua noção de museu como lugar de coisas empoeiradas e que passa a ser um lugar de ação social, o que foi visto nos depoimentos de Argentina Batista. Relatado por indivíduos de outras áreas artísticas como o cinema, ou mesmo profissionais de museus, o engajamento participativo serve também para conhecer o museu de maneira diferente como colocou Stephan Bernardes ou perceber o potencial do cinema para criar os próprios conteúdos dentro da instituição. Passa-se a enxergar a participação não somente na cultura, mas também como uma maneira de agir e de praticar a cidadania em outras esferas e instituições da vida social.

O delineamento dos diversos projetos participativos realizados com a inclusão do cinema como ferramenta expressiva no HMF foi útil ao revelar aspectos sobre a 'construção de

andaimes' ou 'armações' para participação. Segundo Simon (2010), o estabelecimento de delimitações e pontos de contato pessoais relacionados à criação cinematográfica, por vezes facilitou, mas também restringiu os três processos. Por exemplo, as imposições do próprio conceito museográfico do *Stadtlabor Film* – um tema específico, formato circular, sem som, um minuto e somente um dia de gravação – circunscreveram as possibilidades do projeto, mas ao mesmo tempo forneceram um desafio válido para estimular a criatividade, bem como facilitaram e barateiaram determinados elementos ao retirar especificidades que os tornariam muito mais complexos ou custosos.

Aspectos sobre o andamento de outros projetos também foram reveladores sobre os limites do cinema na participação e do processo participativo em si. Por exemplo, no processo ligado a gênero, a falta de um enquadramento mais preciso para se fazer um filme sem muito direcionamento ou ideias iniciais, somente com a restrição de um dia de gravação e duas locações, tornou-o demasiado amplo e mais complexo. Por outro lado, a produção do filme forneceu a oportunidade de se acompanhar um tipo de experiência que criou algo em conjunto com tempo e referências iniciais escassas. Em razão disso, a obra teve uma inclusão limitada das diversas fases do cinema no processo, dada a escassez de tempo e encontros entre participantes e equipe. A edição do filme ficou a cargo do cineasta convidado, o que causou certa frustração pela falta de participação, como mencionou uma participante que se sentiu mais como uma atriz do que propriamente criadora. No filme sobre a caminhada brasileira, a despretensão inicial e o teor descontraído possibilitaram uma maior flexibilidade, o que deu à pesquisadora a possiblidade de se inserir diretamente no processo ao realizar ela própria a edição, mesmo que com diretrizes de participantes, adicionando sua perspectiva em uma produção que a atravessava de forma pessoal.

Sobre os pontos de contato pessoais, relata-se como notáveis os níveis de flexibilidade, abertura e acolhimento nos três projetos. Com inspiração em Paulo Freire, almejou-se a construção de lugares de encontro, de diálogo, de escuta, com o fornecimento de todos os recursos necessários para se realizarem os processos. E isso se revelou nos depoimentos da equipe e de participantes. Foi manifestada a satisfação com a atitude da equipe em processos pautados na confiança mútua e no intenso incentivo de participantes. Notou-se a facilidade na participação com relatos de ambientes agradáveis, tranquilos e amigáveis, em que foi possível realizar trabalhos em grupo com discussões enriquecedoras, apesar de um pouco confusos quando as reuniões ocorriam em grandes grupos. Em contraposição, nas consultorias

individuais havia maior possiblidade de trabalhar diretamente com profissionais, e as complementaridades e inspirações dentro de grupos menores ficavam evidentes, mesmo que por vezes pequenos conflitos emergissem e fossem contornados.

A confiança no método, nos materiais e na competência de profissionais do cinema também foi mencionada nas entrevistas. Como exemplo, a importância do conhecimento especializado para apoiar, estimular e instigar a criatividade, e para realizar o que participantes não se sentissem confortáveis e prontos a fazer, como no caso da cinematografia realizada por Julian Vogel no *Stadtlabor Film*. Nos depoimentos, foram relatados a calma e os incentivos com que as atividades eram abordadas, passando a sensação constante de que o processo estaria indo na direção certa. O auxílio especializado de cinema se refletiu na elaboração das oficinas, trazendo métodos específicos como o ato de editar manualmente, relacionado à história do cinema quando cortes e montagem eram feitos diretamente na película com tesoura e cola. Durante os projetos, foram fornecidos os materiais necessários como formulários, bem como todo o equipamento de filmagem, tudo sob a supervisão especializada. Cineasta e assistente direcionaram participantes em processos por vezes técnicos e complexos da criação cinematográfica, como a manipulação de câmera, em que algumas pessoas se arriscaram fazer, como Jannis Plastargias e a própria pesquisadora. A presença no *set* de filmagem e o manuseio de equipamentos também caracterizaram um tipo de 'presença' que transformou pessoas que antigamente estavam acostumadas a assistir filmes agora em produtoras e diretoras de suas próprias obras.

Ainda relacionado ao cinema, um dos aspectos mais marcantes da pesquisa foi a tentativa de adicionar ao processo de musealização um traço criativo, voltado à capacidade da disciplina de fomentar novas práticas. O gesto esteve em consonância com a Sociomuseologia ao constituir um meio de expressão e comunicação e, por conseguinte, representatividade. Trata-se do que se chamou de 'imaginação cinemuseológica', que expandiu a possibilidade de atribuir valores a elementos da realidade trazidos ao museu por participantes com o uso da ferramenta política e poética que captura e reproduz o movimento. Filmes possuem diversos usos consolidados, mas em sua faceta participativa têm o poder de transformar o museu em cinema, indivíduos espectadores em atores e autores de suas próprias histórias. Pode ser usado para estimular a preservação da memória com sua capacidade de registro e difusão de expressões para que não caiam na efemeridade. Possibilita também que outras formas de arte no museu como performances e até mesmo exposições, quando documentadas, gerem impactos

de longo prazo. E pode levar essas expressões muito além das paredes do museu, mesmo que a presença física que a instituição proporciona seja relevante para estimular contatos próximos e diálogos, em locais de aprendizado e mobilização.

Além de ter incluído elementos a um novo formato de participação museológica, o cinema também contribuiu de forma marcante para a pesquisa ao auxiliar na apresentação da jornada museológica. A pesquisadora se apresentou como protagonista e heroína, seguindo os passos propostos por Vogler (2015) para traçar seu percurso. Mesmo com o que chamou atenção de Boal (2005), ao se referir ao protagonismo sobre o palco criando distâncias com a plateia, o trabalho procurou se aproximar das pessoas que fizeram parte da trajetória da pesquisadora e aquelas que agora leem essas páginas. Assim como o trabalho prático em museus, considera-se a jornada e o processo doutoral um momento de permanente colaboração na produção do conhecimento.

E os passos da jornada trazidos ao longo dos capítulos auxiliaram a apresentar os fatos, variáveis e conceitos que culminam na apresentação dos principais resultados da pesquisa em relação às hipóteses do início, intrinsecamente ligadas ao questionamento do museu. A primeira delas, a respeito da possiblidade de desenvolver projetos participativos sociomuseológicos no HMF utilizando o cinema no âmbito do museu, complementarmente a seus métodos e recorrendo às Metodologias de Educação e Participação Democrática de Paulo Freire e identificadas em experiências de museu social no Brasil, serviu para balizar como o museu alemão em sua busca por relevância poderia complementar seus métodos participativos voltados ao presente da cidade com a chegada de uma bolsista internacional de origem brasileira que buscou se pautar por essas referências em suas práticas.

Observou-se que o museu se aproxima desse tipo de museologia, apesar de não se ter identificado de maneira direta menções explícitas à Nova Museologia, Sociomuseologia ou outro termo que o situe no debate internacional sobre a função social do museu que se desenvolve desde os anos 1960. Ainda com um forte caráter tradicional, com boa parte de sua operação dedicada à sua valiosa coleção de mais de 700.000 itens, não se sabe exatamente qual a repartição de recursos entre os setores mais tradicionais, voltados às coleções ao passado, e àqueles voltados ao presente e à participação, mas percebeu-se um intenso trabalho, percebido na sobrecarga de profissionais e busca por recursos exteriores para a equipe do *Frankfurt Jetzt!* poder trabalhar os 'temas geradores' da cidade. Mesmo que a equipe de curadoria se repartisse de maneira mais ou menos igualitária, muitos dos recursos humanos alocados no museu

também se destinavam a ações ligadas à coleção, além de uma parte maior do edifício lidar com o passado da cidade.

Sobre a questão da orientação ao 'trabalho social' no museu, comentado por Rússio (1990/2010), situa-se o HMF em um nível intermediário em que a instituição não age diretamente sobre, mas aborda questões sociais. Assim, o museu se interessa pelo 'acervo de problemas' (Chagas, 2000) e por algumas das 'necessidades não atendidas' (Primo & Moutinho, 2021) das pessoas no seu entorno e busca estudá-las junto com a população. Há um intenso trabalho relacional na realização de projetos participativos, mas com a falta de recursos, formações adequadas e a probabilidade de existir estruturas responsáveis por atender algumas demandas na cidade de Frankfurt, o museu acaba focando nos métodos colaborativos para integrar as pessoas, discutir temas, fazer provocações, promover encontros e refletir sobre suas próprias ações.

Por muito tempo a instituição teve que se adaptar a uma falta de espaço para discutir o presente da cidade e, dessa forma, desenvolveu o *Stadtlabor Unterwegs*. Mas agora, com um prédio de alto padrão inaugurado em 2017, possui ainda maiores desafios para se tornar realmente relevante na percepção que suscita junto à população. Notou-se em algumas observações e lembranças da pesquisadora, que a não-neutralidade característica da Sociomuseologia também começava a adentrar com mais força na mentalidade na equipe lidando com o presente, mas essa constatação necessitaria de pesquisas mais aprofundadas.

Vale dizer que a inclusão do cinema na realização de processos participativos acabou por trazer determinados aspectos na abordagem participativa, não somente em termos relacionados à sétima arte em si, mas também na maneira de conduzir processos. Com as 'imaginações cinemuseológicas', os indivíduos talvez não mostrem mais somente aquilo que constituem sua identidade e suas referências patrimoniais enquanto protagonistas sociais; eles passariam a ser autores e autoras, artistas que se utilizam da consagração e do poder simbólico do museu como templo das artes e cultura, para mostrar aquilo que criam. A frase de I.K., 'quem pode dizer isso?', se referindo à possibilidade de fazer seu próprio filme, alude à importância que o projeto teve para participantes. Além disso, o filme trabalha com representatividade, em que as pessoas podem se ver retratadas com imagens que produzem, suas vozes, ideias e perspectivas projetadas nas paredes do museu.

Foi também possível observar outros pontos trazidos pelo cinema. Além da relação com a cidade e outros aspectos identitários, houve também a sua interlocução com a museologia

no trabalho com objetos tradicionais e suas interações com as pessoas. Com estímulos à reflexão e à possibilidade criativa e interpretativa, a realização de filmes serviu ao processo de musealização com a construção de imaginações cinemuseológicas, que poderiam ser difundidas depois no âmbito da exposição e com a inserção em plataformas *on-line*. Ao expor essas imaginações em associação a outros objetos dentro do próprio museu, também se gera mais possibilidades de interações, sobretudo em dinâmicas de comunicação museal. Há ainda a possibilidade do museu ser um potencial destino de obras cinematográficas quando não houver possibilidade de exibição em circuitos comerciais, além de propiciar a profissionais de cinema buscarem a viabilização financeira de sua obra na colaboração com projetos museológicos participativos.

Por fim, mesmo com suas limitações e desafios, a presença da pesquisadora e os projetos que coordenou envolvendo filme, bem como sua maneira de conduzi-los, trouxe novas inspirações. Em depoimentos, mencionou-se um tipo de 'poética associativa', uma nova maneira de fazer as coisas, mais aberta, fluida e flexível, que foi levada ao museu alemão quando este se abriu para outras culturas e outros modos de trabalho. Considera-se essa uma prática museológica que procura fazer do museu um lugar menos autoritário, onde realmente haja a facilitação, em que se forneça plataformas e recursos para amplificar vozes ou desenvolvê-las e não 'dar a voz', paternalisticamente como se vê, por vezes, em processos participativos e relacionados ao empoderamento. O museu tem o poder de fornecer os recursos necessários para estimular as pessoas a adquirir autonomia, exercer suas próprias agências e alcançar suas próprias realizações.

Diante de tantos elementos, questionou-se, em determinado momento, qual seria o grau de comprometimento do museu com a sociedade em sua atuação participativa. Uma dúvida era se o museu agiria como um predador sem de fato integrar as pessoas, somente fornecendo experiências anestesiadas que não suscitariam reflexões. Acredita-se que o Museu Histórico de Frankfurt não aja dessa forma e que esteja de fato comprometido com a relevância social que almeja, apesar das limitações que ainda possui, como a falta de recursos ou mesmo certas prioridades de seu escopo de atuação que o desvia de agir sobre as 'necessidades não atendidas' das pessoas e o 'acervo de problemas' da cidade.

Porém, considera-se que, mesmo a pesquisadora não encontrando maneiras de realizar um 'trabalho social' direto sobre os temas geradores de Frankfurt, pelo seu cargo ou pelas próprias limitações internas e externas que encontraria, ela acredita ter impactado o HMF com

aspectos dessa 'invenção bizarra do Terceiro Mundo' (Freire & Shor, 2986) por meio de suas atividades e pela sua própria presença e representatividade enquanto migrante, o que nos conduz à tentativa de corroboração da segunda hipótese aqui trabalhada.

A segunda hipótese gira em torno da possibilidade de se, por meio de projetos participativos sociomuseológicos utilizando o cinema, é possível perceber impactos relacionados ao empoderamento nos indivíduos e grupos implicados nos projetos em um museu de grande porte com práticas participativas como o Museu Histórico de Frankfurt. De modo geral, ao avaliar as questões de conscientização, empoderamento e participação em museus com os projetos que levaram cinema para a instituição, percebeu-se a criação de locais de aprendizado, alfabetização crítica e mobilização; maior conhecimento da instituição e sua apropriação como local de representatividade e como plataforma de individual ou coletiva de visibilidade, mas também poder abordar questões internas, por vezes traumáticas. De maneira notável, apareceu como os projetos aludem ter proporcionado uma sensação de fazer algo importante, diferente de tarefas cotidianas, que remetem à uma inscrição no registro e na história da cidade, especialmente da parte de imigrantes, como relatou Laura Teixeira.

Nesse sentido, o empoderamento psicológico parece ter ficado mais evidente por meio de um possível aumento da autoestima. Um exemplo foi em relação à homossexualidade, assunto com o qual a própria pesquisadora se conectou ao saber que haveria um beijo de pessoas do mesmo sexo a ser mostrado na exposição permanente, que foi motivo de orgulho do participante que protagonizou a cena. Sobre a questão da migração, o empoderamento se manifestou não somente no acolhimento de indivíduos de origem brasileira como a pesquisadora e participantes e sua 'inscrição no registro da cidade', mas também a própria curadora Angela Jannelli revelou que os projetos 'ativistas' que coordenou sobre o tema nos últimos anos – como a exposição que forneceu o enquadramento para a entrevista realizada em 2020 – a ajudaram a entender melhor o papel da participação para lidar melhor com sua origem migratória.

No que diz respeito ao empoderamento cognitivo, que permite as pessoas se conscientizarem e 'lerem o mundo', os diversos temas tratados nos três projetos de filmes abordaram questões com as quais a cidade e o museu lidam. Embora não diretamente, observou-se que partes do processo forneceram a abertura com o estabelecimento de ambientes de intercâmbios e discussões. Tais locais propiciaram trocas de vivências e experiências, o que permitiu a maior diversidade de perspectivas. O processo também levou ao questionamento de

noções próprias de determinados tópicos, como relatou Jutta Dahm sobre sua relação com Frankfurt e suas partes consideradas 'mais feias'. Por vezes tratou de tópicos que participantes já possuíam certo grau de consciência, mas ao levar a ação para a interação com as pessoas do grande público, é plausível que tenha sensibilizado outros indivíduos.

A respeito de um possível empoderamento coletivo, apesar da intenção clara de criar espaços para participantes se libertarem em conjunto de opressões e para o estabelecimento de relações entre pessoas, o esforço não se mostrou efetivo no grupo maior que tratou a cidade como um todo, mas funcionou nos dois outros (feminismo e da questão migratória). Isso pode remeter à constatação de que a mobilização em torno de uma causa em redes de afetividade aparenta ter o potencial de fomentar lutas coletivas e laços mais duradouros. Por vezes, contudo, o próprio processo com suas atividades estruturadas ou a sua curta duração pareceu restringir a constituição de conexões afetivas pessoais ou profissionais que pudessem ser válidas para participantes, enfatizando mais o processo do que os produtos. Faz-se especial menção para o potencial do museu como plataforma de integração de pessoas, como o caso de uma participante recém-chegada do Brasil, que conheceu várias pessoas e acabou mantendo o contato e desenvolvendo amizades com muitas delas. A própria pesquisadora estabeleceu novas relações e as manteve, mas a sua partida do museu não permitiu a contínua mobilização daquele grupo brasileiro que se formou logo depois de sua chegada na cidade.

Após todos esses aspectos da jornada que terminou com a finalização do último filme sobre a caminhada brasileira, a pesquisadora não parece acreditar em uma fórmula mágica para projetos participativos utilizando o cinema, seja qual for o museu onde é empregada com os mais diversos tipos de 'complexos conceitos estruturantes' (Primo & Moutinho, 2020). Acredita-se que a participação é possível por meio da criação de imaginações cinemuseológicas em processos de musealização em que os próprios museus questionam sua autoridade, fazendo uso de sua não-neutralidade e com responsabilidade, fornecem plataformas e recursos para que pessoas utilizem suas agências, se empoderem de diversas maneiras e possam chegar a determinadas realizações que transformem suas realidades, especialmente obtendo autonomia sobre seus presentes e futuros.

A experiência prática revelou aspectos do trabalho em museus e destacou, por vezes, diferenças culturais e barreiras linguísticas que tornam evidentes as variações e os contrastes entre tradições museológicas distintas. A tentativa de 'trazer' a Sociomuseologia para um contexto germânico esteve, de forma implícita, no centro da atuação e se revelou difícil por se

tratar de contextos muito diferentes dos que a pesquisadora estivera em contato antes de lançar-se, sem nenhuma vivência prévia no país, a trabalhar no museu alemão. Três projetos principais foram realizados no âmbito do HMF e envolveram participação, cinema e empoderamento. Esses puderam tanto materializar certos preceitos sociomuseológicos como eles próprios constituem reflexões de como contribuir para o desenvolvimento e a execução de novos processos relacionados à função social de museus.

O trabalho não contemplou todas as possibilidades que envolvem cinema, nem chegou a respostas definitivas. A prática dentro de instituições complexas suscita uma infinidade de questões. Sugere-se aqui novas pistas que possam contemplar, por exemplo, como outros departamentos do Museu Histórico de Frankfurt poderiam se beneficiar da participação como ferramenta metodológica da Museologia, seja na coleta e nas ausências da coleção, seja na conservação ou nas demais pesquisas museais realizadas nos setores dedicados ao passado da cidade. Seria válido igualmente um estudo em língua portuguesa da museologia alemã e de como instituições no país se relacionam com o movimento da Nova Museologia e, por fim, como outros tipos de museus, inclusive aqueles característicos da Museologia Social, poderiam integrar 'imaginações cinemuseológicas' em seus processos de musealização e curadorias envolvendo participação. Até lá espera-se que muitas outras pistas de investigação surjam e se desenvolvam nesse campo científico aplicado, teórico, revolucionário. E agora, de uma vez por todas, a pesquisadora se manifesta mais uma vez e exclama finalmente '*That's a wrap!*' para essa jornada museológica.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Aboudrar, B. N. (2013). Vidéo: Un art archaïque. Em B. Le Maître & J. Verraes (Orgs.), *Cinéma muséum. Le musée d'après le cinéma* (p.97–103). Presses Universitaires de Vincennes.

Abreu, É. (2020). Von Gräben, Brücken und Museumsdiplomat*innen: Ein Fellow blickt zurück. Em S. Gesser, N. Gorgus, & A. Jannelli (Orgs.), & A. Jannelli (Trad.), *Das subjektive Museum Partizipative Museumsarbeit zwischen Selbstvergewisserung und gesellschaftspolitischem Engagement* (p.213–216). transcript Verlag.

Abreu, É., & Murta, M. L. (2017). Community voices and Museums in Brazilian Favelas. Em *Things don't really exist until you give them a name. Unpacking Urban Heritage* (Rachel Lee, Diane Barbé, Anne Katrin Fenk and Philipp Misselwitz, p.226–233). Dar es Salaam.

Absolon, B. A., de Figueiredo, F. J., & Gallo, V. (2018). O primeiro Gabinete de História Natural do Brasil ("Casa dos Pássaros") e a contribuição de Francisco Xavier Cardoso Caldeira. *Filosofia e História da Biologia*, *13*(1), 1–22.

Ajzenberg, E. (2012). Semana de Arte Moderna de 1922. *Revista Cultura e Extensão Usp*, *7*, 25–29.

Alves, M. L. (2016). *Alternativa de valorização dos ativos do Aglomerado subnormal Santa Lúcia em Belo Horizonte: Uma análise exploratória* [Dissertação de Mestrado]. UFMG.

Amsden, J., & VanWynsberghe, R. (2005). Community mapping as a research tool with youth. *Action Research*, *3*(4), 357–381.

Andrew, D. (2002). *As principais teorias do cinema*. Jorge Zahar Editor.

Arieli, D., Friedman, V. J., & Agbaria, K. (2009). The paradox of participation in action research. *Action Research*, *7*(3), 263–290.

Aumont, J., & Marie, M. (2003). *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Papirus.

Azzi, C. F. (2011). O patrimônio histórico e a cultura material no Renascimento. *Letras*, *21*(43), 353–371.

Bach, J. (2015). Object Lessons: Visuality and Tactility in Museums of the Socialist Everyday. Em P. McIsaac & G. Mueller (Orgs.), *Exhibiting the German Past: Museums, Film, and Musealization* (p. 123–137). University of Toronto Press.

Bachelard, G. (1996). *A formação do espírito científico* (E. dos S. Abreu, Trad.). Contraponto.

Bal, M. (2007). Exhibition as film. Em S. Macdonald & P. Basu (Orgs.), *Exhibition experiments* (p. 71–93). Blackwell Pub.

Baquero, R. V. A. (2012). Empoderamento: Instrumento de emancipação social? - Uma discussão conceitual. *Revista Debates*, *6*(1), 173–187. https://doi.org/10.22456/1982-5269.26722

Barbara, L. M. (2013). Invincible dialogue des résurrections. Cinema Museum (Mark Lewis, 2008). Em B. Le Maître & J. Verraes (Orgs.), *Cinéma muséum. Le musée d'après le cinéma* (p. 15–27). Presses Universitaires de Vincennes.

Bauman, Z. (1998). *Modernidade e Holocausto* (M. Penchel, Trad.; 4a ed). Jorge Zahar Editor.

_____ (2015, janeiro 27). *Entrevista Zygmunt Bauman: "É possível que já estejamos em plena revolução"* [Interview]. http://www.contioutra.com/entrevista-zygmunt-bauman-e-possivel-que-ja-estejamos-em-plena-revolucao/

Bem, C. G. (2009). *Cinema and Museum: Encounters*. McGill University,.

Berth, J. (2018). *O que é empoderamento?* Editora Letramento.

Boal, A. (2005). *Jogos para atores e não-atores*. Civilização Brasileira.

Boone, S. (2007). Fotografia, memória e tecnologia. *Conexão 2007Conexão – Comunicação e Cultura, UCS*, *6*(12), 13–19.

Böttger, K. (2016). Frankfurt Erforschen. Em *Stadtlabor Sommertour 2016*. Historisches Museum Frankfurt.

Braff, Z. (Diretor). (2004). *Garden State* [Film]. Fox Searchlight Pictures; Miramax Films.

Brayner, V. M. A. (2020). *Memórias rebeldes: A invenção clássica e sua transfiguração em processos sociomuseais decoloniais e ecossistêmicos* [Tese de doutorado]. Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias.

Brito, E. P. dos S. (2014). *Claro Obscuro: Em torno das representações do Museu no Cinema*. Universidade do Porto.

_____ (2016). O lugar obscuro: A representação dos museus no cinema e o caso de Museum Hours. *MIDAS [Online]*, *7*. http://journals.openedition.org/midas/1098

Brulon Soares, B. (2012). A experiência museológica: Conceitos para uma fenomenologia do Museu. *Revista Museologia e Patrimônio*, *5*(2), 55–71.

_____ (2017a). A Museologia Reflexiva: Recompondo os fundamentos de uma ciência contemporânea. Em S. Brulon, A. B. Baraçal, Z. Z. Stránský, International Council of Museums, & Universidade Federal do Estado de Rio de Janeiro (Orgs.), *Stránsky: Uma ponte Brno—Brasil: Anais do 3 Ciclo de debates da Escola de Museologia da UNIRIO: Annals of the 3 Cycle of debates of the School of Museology of UNIRIO = Stránsky: A bridge Brno—Brazil* (p. 144–160). ICOFOM.

_____ (2017b). Provocando a Museologia: O pensamento geminal de Zbynek Z. Stránský e a Escola de Brno. *Anais do Museu Paulista*, *v. 25*(n. 1), 403–425.

Brulon Soares, B., & Maranda, L. (2017). *The predatory museum*. https://icofom.mini.icom.museum/wp-content/uploads/sites/18/2018/12/ISS_45.pdf

Brulon Soares, B., & Scheiner, T. C. M. (2017). A ascensão dos museus comunitários e os patrimônios 'comuns': Um ensaio sobre a casa. *Anais do Encontro de Pesquisa em Ciência da Informação*.

Bruno, M. C. O. (1996a). Museologia: Algumas ideias para sua organização disciplinar. *Cadernos de Sociomuseologia*, *9*, 9–33.

_____ (1996b). Os processos museais e as questões metodológicas: O museu da cidade de Piraju como estudo de caso. *Cadernos de Sociomuseologia*, *9*(9), 35–53.

_____ (1996c). Formas de Humanidade: Concepção e desafios da musealização. *Cadernos de Sociomuseologia*, *9*(9), 55–73.

_____ (1997). *Museologia e museus: Princípios, problemas e métodos* (Vol. 10). Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias.

_____ (2006). Museologia e Museus: Os inevitáveis caminhos entrelaçados. *Cadernos de Sociomuseologia*, *25*, 5–20.

_____ (2008). Definição de Curadoria: Os caminhos do enquadramento, tratamento e extroversão da herança patrimonial. *Caderno de diretrizes museológicas 2*, 1–11.

_____ (Org.). (2010a). *O ICOM-Brasil e o Pensamento Museológico Brasileiro: Documentos selecionados* (1º ed, Vol. 1). Pinacoteca do Estado de São Paulo; Secretaria de Estado da Cultura; Comitê brasileiro do ICOM.

_____ (Org.). (2010b). *O ICOM-Brasil e o Pensamento Museológico Brasileiro: Documentos selecionados* (1º ed, Vol. 2). Pinacoteca do Estado de São Paulo; Secretaria de Estado da Cultura; Comitê brasileiro do ICOM.

_____ (2020). *Sociomuseologia: Escola de Pensamento.* [Palestra]. Musatemas 8, Lisboa. https://www.youtube.com/watch?v=hBXimOhEE60

Bruno, M. C. O. & Sarraf, V. P. (2013). Cultural Heritage, Participation and Access. *Museum international*, *65*(1–4), 93–105.

Bullot, É., Vacche, A. D., Michaud, P.-A., Hervé, & Joubert-Laurencin. (2011). Cinéma et musée: Nouvelles temporalités. *Perspective, la revue de l'INHA*, *1*, 523–533.

Cahill, C. (2007). Including excluded perspectives in participatory action research. *Design Studies*, *28*(3), 325–340.

Calabre, L. (2007). Políticas culturais no Brasil: Balanço & perspectivas. Em A. A. C. Rubim & A. Barbalho (Orgs.), *Políticas Culturais no Brasil* (p. 87–108). EDUFBA.

Cánepa, L. L. (2006). Expressionismo Alemão. Em F. Mascarello (Org.), *História do Cinema Mundial* (p. 55–88). Papirus.

Carvalho, A. (2015). Decifrando conceitos em Museologia: Entrevista com Mário Caneva Moutinho. *Museologia & Interdisciplinaridade*, *1*(8), 252–269.

Carvalho, L. M. de. (2011). Waldisa Rússio e Tereza Scheiner—Dois caminhos, um único objetivo: Discutir museu e Museologia. *Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio*, *4*(2), 147–158.

Carvalho, V. D. de, Borges, L. de O., & Rêgo, D. P. do. (2010). Interacionismo Simbólico: Origens, Pressupostos e Contribuições aos Estudos em Psicologia Social. *Psicologia, ciência e profissão*, *30*(1), 146–161.

Carvalho, M. do S. (2006). Cinema Novo Brasileiro. Em F. Mascarello (Org.), *História do Cinema Mundial* (p. 289–310). Papirus.

Castilho, M. A. de, Arenhardt, M. M., & Bourlegat, C. A. L. (2009). Cultura e identidade: Os desafios para o desenvolvimento local no assentamento Aroeira, Chapadão do Sul, MS. *INTERAÇÕES*, *10*(2), 159–169.

Castro, T. (2013). Anatomie de l'oeil-caméra. Autour de Cinema Museum (Mark Lewis, 2008). Em B. Le Maître & J. Verraes (Orgs.), *Cinéma muséum. Le musée d'après le cinéma* (p. 29–38). Presses Universitaires de Vincennes.

Chagas, M. (1994). *Novos rumos da Museologia* (Vol. 2). Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias.

_____ (1996). Respostas de Hugues de Varine às perguntas de Mário Chagas. *Cadernos de Sociomuseologia*, *5*(5), 5–18.

_____ (1994b). No Museu com a turma do Charlie Brown. *Cadernos de Sociomuseologia*, *2*(2), 49–65.

_____ (1994c). Em busca do documento perdido: A problemática da construção teórica na área da documentação. *Cadernos de Sociomuseologia*, *2*(2), 29–47.

_____ (1999). *Há uma gota de sangue em cada museu: A ótica museológica de Mário de Andrade*. Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias.

_____ (2000). Memória e poder: Contribuição para a teoria e a prática nos Ecomuseus. *Anais do II Encontro Internacional de Ecomuseus / IX Encontro Anual do Subcomitê Regional do ICOFOM para a América Latina e o Caribe - ICOFOM LAM.*, 12–18.

_____ (2003). *Imaginação Museal: Museu, Memória e Poder em Gustavo Barroso, Gilberto Freyre e Darcy Ribeiro* [Tese de doutorado]. Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

Chagas, M., Assunção dos Santos, P., & Glas, T. (2014). Museologia social em movimento. *Cadernos do Ceom*, *27*(41), 429–436.

Chagas, M., & Gouveia, I. (2014). Museologia social: Reflexões e práticas (à guisa de apresentação)*. *Cadernos do Ceom*, *27*(41), 9–22.

Chagas, M., Primo, J., Assunção dos Santos, P., & Storino, C. (2018). A museologia e a construção de sua dimensão social: Olhares e caminhos. *Cadernos de Sociomuseologia*, *55*(11), 73–102.

Chagas, M., & Storino, C. (2014). Museu, patrimônio e cidade: Camadas de sentido em Paraty. *Cadernos de Sociomuseologia*, *47*, 71–90.

Chavanon, M. (2018). Les habitants, nouveaux acteurs du patrimoine ? Em A. Delarge (Org.), *Le musée participatif: L'ambition des écomusées* (p. 25–35). la Documentation française, Kindle Edition.

Clair, J. (1992). Les origines de la notion d'écomusée. Em *Vagues: Une anthologie de la nouvelle museology* (Vol. 1, p. 433–439). W, M.N.E.S.

Clifford, J. (1994). Colecionando arte e cultura (A. O. B. Barreto, Trad.). *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, *23*, 69–89.

Clover, D. (2011). Successes and challenges of feminist arts-based participatory methodologies with homeless/street-involved women in Victoria. *Action Research*, *9(1)*, 12–26.

Coelho, R. F. (2012). Algumas notas sobre a historia do cinema documentario etnográfico. *Revista Comunicación*, *1*(10), 755–766.

Cohen, A. (2007). Quelles histoires pour un musée de l'Immigration à Paris ! *Ethnologie française*, *37*(3), 401–408.

Considera, A. F. (2011). Museus de História Natural no Brasil (1818-1932): Uma revisão bilbiográfica. *Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH*.

Cordeiro, C. de O., & Stancki, R. (2017). A utilização da jornada do herói para a análise de filmes. *Anais do EVINCI, UniBrasil Curitiba*, *3*(2), 584–596.

Costa, A. de S., Nascimento, A. V. do, Cruz, E. B., Terra, L. L., & Silva, M. R. e. ([s.d.]). O uso do método estudo de caso na Ciência da Informação no Brasil. *InCID: R. Ci. Inf. e Doc*, *4*(1), 49–69.

Costa, F. C. (2006). Primeiro Cinema. Em F. Mascarello (Org.), *História do Cinema Mundial* (p. 17–54). Papirus.

Cruz, M. M. da. (2007). Vozes da favela: Representação, identidade e disputas discursivas no ciberespaço. *Stockholm Review of Latin American Studies*, *2*, 77–91.

Cunha, M. N. B. (2010). A Exposição Museológica Como Estratégia Comunicacional: O tratamento museológico da herança patrimonial. *Revista Magistro*, *1*(1), 109–120.

Cunha, M. N. B. da, & Freitas, J. M. (2014). *Mapas individuais e coletivos de memórias e identidades* [Seminário]. Seminário Patrimonialização e Sustentabilidade do Património: Reflexão e Prospectiva, Salvador.

Cury, M. X. (2020). Metamuseologia: Reflexividade sobre a tríade museália, musealidade e musealização, museus etnográficos e participação indígena. *Museologia & Interdisciplinaridade*, *9*(17), 129–146. https://doi.org/10.26512/museologia.v9i17.29480

Dalle Vacche, A. (Org.). (2012). *Film, Art, New Media: Museum without walls?* Palgrave Macmillan.

Dall'Orto, F. C. (2008). O teatro do oprimido na formação da cidadania. *Fênix – Revista de História e Estudos Culturais*, *5*(2), 1–16.

Dardot, P., & Laval, C. (2016). Neoliberalismo e subjetivação capitalista. *Revista O Olho da História*, *22*. https://doi.org/q

Davallon, J. (2000). *L'exposition à l'oeuvre: Stratégies de communication et médiation symbolique*. L'Harmattan.

Delarge, A. (Org.). (2018). *Le musée participatif: L'ambition des écomusées*. la Documentation française, Kindle Edition.

Desvallées, A. (Org.). (1992). *Vagues: Une anthologie de la nouvelle muséologie* (Vol. 1). W, M.N.E.S.

Desvallées, A., & Mairesse, F. (2005). Sur la muséologie. *Culture et Musées*, *6*, 131–155.

Desvallées, A., & Mairesse, F. (Orgs.). (2013). *Conceitos-chave de museologia* (B. B. Soares & M. X. Cury, Trads.). Armand Colin.

Deus, A. M. de, Cunha, D. do E. S. L., & Maciel, E. M. ([s.d.]). *Estudo de caso na pesquisa qualitativa em educação: Uma metodologia*. VI Encontro 2010.

Deusches Filmmuseum. (2019). *Filmic Narrative* [Exposição].

Drakopoulou, S., Grossman, W., & Moore, P. (2016). The campaign for digital citizenship. *Soundings*, *62*, 107–120.

Duarte Cândido, M. M. (2003). *Ondas do pensamento museológico brasileiro*. Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias.

_____ (2019). Pesquisa em museologia ou... Por uma pesquisa adjetivada. Em *Museologia e suas interfaces críticas* (p. 147–162). Editora UFPE.

_____ (2021). La muséologie sociale, expériences brésiliennes. Em *La muséologie: Histoire, développements, enjeux actuels* (5a ed, p. 316–319). Armand Colin.

Duarte Cândido, M. M., & Ruoso, C. (2012). Museologia no Brasil e em Portugal: Alguns atores e ideias em circulação. *Anais do Museu Histórico Nacional*, *V. 44*, 33–52.

Duclos, J.-C. (2018). Dans les pas du défricheur. Em A. Delarge (Org.), *Le musée participatif: L'ambition des écomusées* (p. 58–71). la Documentation française, Kindle Edition.

Évrard, M. (1972). L'écomusée: Saisie de la durée, expression transituoire d'identité. Em *Vagues: Une anthologie de la nouvelle museologie* (Vol. 1). W M.N.E.S.

_____ (1977). L'Ecomusee de la communaute urbaine Le Creusot-Montceau-les-Mines. *Le Mouvement social*, *99*, 7–10.

Fabeni dos Santos, J. ([s.d.]). *O Filme como um recurso didático: Uma análise da sociologia do trabalho sobre o filme Visonners (2008)*.

Fabris, M. (2006). Neo-Realismo Italiano. Em F. Mascarello (Org.), *História do Cinema Mundial* (p. 191–219). Papirus.

Faucon, T. (2013). Un MacGuffin à la Tate. Things That Mean Things and Things That Look Like They Mean Things (Ryan Gander, 2008). Em B. Le Maître & J. Verraes (Orgs.), *Cinéma muséum. Le musée d'après le cinéma* (p. 149–159). Presses Universitaires de Vincennes.

Figurelli, G. (2014). A relevância das práticas avaliativas na rotina dos museus. *Revista Musas*, *6*, 148–165.

Figurelli, G., & Moutinho, M. (2016). Os Cadernos de Sociomuseologia 1993-2012: Da nova museologia à sociomuseologia. *Cadernos de Sociomuseologia*, *51*(7), 19–29.

Firth, C. (2015). The Concealed Curator: Constructed Authenticity in Uli Edel's Der Baader-Meinhof Komplex. Em P. McIsaac & G. Mueller (Orgs.), *Exhibiting the German Past: Museums, Film, and Musealization* (p. 81–99). University of Toronto Press.

Fischer, M. C. B. (2006). Interlocuções sobre a metodologia qualitativa. *UNIrevista*, *1*, 9–18.

Floyd, K. M. (2015). Moving Statues: Arthur Grimm, The Entartete Kunst Exhibition, and Installation Photography as Standfotografie. Em P. McIsaac & G. Mueller (Orgs.), *Exhibiting the German Past: Museums, Film, and Musealization* (p. 187–207). University of Toronto Press.

Franco, M. I. M. (2014). Museus: Engajamento e colaboração. *Cadernos de Sociomuseologia*, *47*, 29–42.

Freire, P. (1967). *Educação como prática da liberdade*. Paz e Terra.

_____ (1970). *Pedagogia do Oprimido* (17a ed). Paz e Terra.

_____ (1974). *Education for critical consciousness* (This edition 2005). New York: Continuum.

_____ (1979). *Conscientização: Teoria e prática da libertação: Uma introdução ao pensamento de Paulo Freire* ( de M. e S. Kátia, Trad.; Cortez&Moraes).

_____ (1996). *Pedagogia da autonomia: Saberes necessários para a prática educativa*. Paz e terra.

Freire, P., & Shor, I. (1986). *Medo e Ousadia: O Cotidiano do Professor* (A. Lopez, Trad.). Paz e Terra.

Freitas, K. A. de, & Siman, L. M. de C. (2014). O Museu dos Quilombos e Favelas Urbanos no movimento de democratização dos museus. *Dossiê: "Gestão, Educação e Patrimônio Cultural"*., *7*(2), 116–120.

Gadotti, M. (1994). *Reading Paulo Freire: His Life and Work Teacher Empowerment and School Reform*. State University of New York Press.

Gallois, D., & Carelli, V. (1995). Vídeo e diálogo cultural: Experiência do projeto vídeo nas aldeias. *Horizontes Antropológicos*, *2*, 61–72.

García, C. O. (1975). The Casa del Museo, Mexico City: An experiment in bringing the museum to the people. *Museum*, *XXVII*(2), 71–77.

Gerchow, J. (2013). Historisches Museum Frankfurt, Germany. Em *European Museums in the 21st Century: Setting the framework* (Vol. 2). Politecnico di Milano.

_____ (2016). Grußwort. Em *Stadtlabor Sommertour 2016*. Historisches Museum Frankfurt.

Gesser, S., Gorgus, N., & Jannelli, A. (Orgs.). (2020). *Das subjektive Museum: Partizipative Museumsarbeit zwischen Selbstvergewisserung und gesellschaftspolitischem Engagement*. transcript.

Gesser, S., & Jannelli, A. (2016). Das Stadtlabor: Unterwegs und im beständigen Wandel. Em *Stadtlabor Sommertour 2016*. Historisches Museum Frankfurt.

Gesser, S., Jannelli, A., Lichtensteiger, S., & Handschin, M. (Orgs.). (2012). *Das partizipative Museum: Zwischen Teilhabe und User Generated Content ; neue Anforderungen an kulturhistorische Ausstellungen*. https://doi.org/10.14361/transcript.9783839417263

Giannouri, E. (2013). D'architecture et de montage. Le nouveau musée de l'Acropole. Em B. Le Maître & J. Verraes (Orgs.), *Cinéma muséum. Le musée d'après le cinéma* (p. 39–51). Presses Universitaires de Vincennes.

Gil, A. C. (2008). *Métodos e técnicas de pesquisa social* (6a ed). Atlas.

Gomes, P. E. S. (2001). *Cinema: Trajetória no subdesenvolvimento* (2a ed).

Gonçalves, M. C. da S. (2007). O uso da metodologia qualitativa na construção do conhecimento científico. *Ciências & Cognição*, *10*, 199–203.

Gorgus, N. (2000). L'Heimatmuseum, l'écomusée et G. H. Rivière (V. Chabaud, Trad.). *Publics et Musées*, *17–18*, 57–69.

_____ (2003a). *Le Magicien des vitrines, Le muséologue Georges Henri Rivière* (M.-A. Coadou, Trad.). Fondation Maison des sciences de l'homme.

_____ (2003b). L'invention de l'écomusée. Em M.-A. Coadou (Trad.), *Le magicien des vitrines. Le muséologe Geroges Henri Rivière* (p. 257–281). Fondation Maison des sciences de l'homme.

Gouveia, I. (2020). Waldisa Rússio: Museologia e política nos anos 1980. *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*, *28*, d2e58.

Guillobel, H. C. da R., Moes, A. P. do C., & Freitas, A. C. de. (2018). Retrospectiva histórica do desenvolvimento da fotografia desde seus primórdios até o final do século XIX. *Revista de Fotografia Científica Ambiental*, *2*(1), 7–22.

Harvey, D. (2008). Introdução. Em *O neoliberalismo: História e implicações*. Loyola.

Henning, M. (2006). New Media. Em S. Mcdonald (Org.), *A Companion to Museum Studies* (p. 302–318). Blackwell.

Hillström, M. (2011). Nordiska museet and Skansen: Displays of Floating Nationalities. Em D. Poulot, F. Bodenstein, & J. M. Lanzarote (Orgs.), *EuNaMus Report* (Linköping University Electronic Press, p. 33–48).

HMF. (2015). *Proposta de fellowship internacional submetida ao Kulturstiftung des Bundes*.

_____(2022). *Library of Generations*. Historisches Museum Frankfurt. https://historisches-museum-frankfurt.de/de/bibliothek-der-generationen?language=en

Hoffmann, D. (1978). Problèmes d'une conception didactique du musée. Em *Vagues: Une anthologie de la nouvelle museologie* (Vol. 1, p. 387–404). W M.N.E.S.

Holanda, A. (2006). Questões sobre pesquisa qualitativa e pesquisa fenomenológica. *Análise Psicológica*, *3*, 363–372.

Holmes, A. (2016). Filming the Buenos Aires Café: Memory and Community in Bolivia and Bar, El Chino. *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies, 20*. https://doi.org/10.1353/hcs.2016.0050

Horta, M. de L. P. (1995). *Vinte anos depois de Santiago: A Declaração de Caracas*. https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4508395/mod_resource/content/1/Vinte%20anos%20depois%20de%20Santiago.pdf

IBRAM. (2012). *Mesa redonda sobre la importancia y el desarrollo de los museos en el mundo contemporáneo: Mesa Redonda de Santiago de Chile, 1972: Vol. v.1* (J. do Nascimento Júnior, A. Trampe, & P. A. dos Santos, Orgs.). Ibram/ MinC;Programa Ibermuseos.

ICOM. (1971). *Resolutions adopted by ICOM's General Assembly 1971*. http://archives.icom.museum/resolutions/eres71.html

_____ (1972). Mesa redonda de Santiago do Chile, ICOM 1972. *Museologia e património: documentos fundamentais*, *15*, 111–121.

_____ (1992). Declaração de Caracas, ICOM, 1992. *Cadernos de Sociomuseologia*, *15*, 243–265.

ICOM-UNESCO. (1984). *Declaratoria de Oaxtepec—1984, Ecomuseus, Territorio—Patrimonio- comunidade*.

Imme, T. A., & Bona, R. J. (2014). Narrativa de cinema: Uma análise dos conflitos que sustentam a história do filme Taxi Driver. *Revista Temática*, *Ano X*(8), 16–31.

Jaeger, S. (2015). Historical Museum Meets Docu-Drama: The Recipient's Experiential Involvement in the Second World War. Em *Exhibiting the German Past: Museums, Film, and Musealization* (p. 138–157). University of Toronto Press.

Jannelli, A. (2012). *Wilde Museen: Zur Museologie des Amateurmuseums*. transcript-Verlag. https://doi.org/10.14361/transcript.9783839419854

Jannelli, A., & Thiel, S. (2014). The Stadtlabor (City Lab): A Participative Research Tool for the Investigation of the Many Senses of Place. Em F. Lanz & E. Montanari (Orgs.), *Advancing museum practices*. Umberto Allemandi & C.

Jeanneret, Y., & Le Marec, J. (2016). Musée et cinéma, une politique de l'attention. Sur National Gallery de Frederick Wiseman. *Culture & Musées*, *28*. http://journals.openedition.org/ culturemusees/827

Konder, L. (1998). *O que é dialética* (28a ed). Editora brasiliense.

Krause, G. B. (2012). O Deus Ex Machina de Woody Allen. *Soletras Revista*, *24*.

Kuzniar, A. (2015). Nikolaus Geyrhalter's Unser täglich Brot: Preservation, the Food Industry, and the Interrogation of Visual Evidence. Em P. McIsaac & G. Mueller (Orgs.), *Exhibiting the German Past: Museums, Film, and Musealization* (p. 63–80). University of Toronto Press.

Lachapelle, R. (1999). Informant-Made Videos: A Research and Educational Tool. *Studies in Art Education*, *40*(3), 242–257.

Lalanda, P. ([s.d.]). Sobre a metodologia qualitativa na pesquisa sociológica. *Análise Social*.

Layrargues, P. P. (1997). Do Ecodesenvolvimento ao desenvolvimento sustentável: Evolução de um conceito? *Proposta*, *25*(71), 5–10.

Le Maître, B. (2013). Invincible dialogue des résurrections. Cinema Museum (Mark Lewis, 2008). Em B. Le Maître & J. Verraes (Orgs.), *Cinéma muséum. Le musée d'après le cinéma* (p. 15–27). Presses Universitaires de Vincennes.

Le Maître, B., & Verraes, J. (Orgs.). (2013a). *Cinéma muséum. Le musée d'après le cinéma*. Presses Universitaires de Vincennes.

Le Maître, B., & Verraes, J. (Orgs.). (2013b). Entretien avec Fabrice Lauterjung « À ce moment-là, pour moi aussi, le film a déjà commencé ». Em *Cinéma muséum. Le musée d'après le cinéma* (p. 173–185). Presses Universitaires de Vincennes.

Leite, P. P. (2011). *Museologia, Desenvolvimento e Direitos Humanos: Campos emergentes de investigação-ação na globalização*. VI Encontro de Museus de Países e Comunidades de Língua Portuguesa.

Lima, D. F. C. (2012). Museologia-Museu e Patrimônio, Patrimonialização e Musealização: Ambiência de comunhão. *Bol. Mus. Para. Emílio Goeldi. Cienc. Hum*, *v. 7*(n.1), 31–50.

Lima, R. N. de. (2001). Teatro oficina atento ao momento político. *Trans/Form/Ação*, *24*, 9–40.

Lipovetsky, G., & Serroy, J. (2009). *A tela global: Mídias culturais e cinema na era hipermoderna* (P. Neves, Trad.). Sulina.

Lois, C. C. (1999). A gênese da exclusão: O lugar da mulher na Grécia antiga. *Seqüência: Estudos Jurídicos e Políticos*, *20*(38), 125–134.

Lopes, M. M. (1991). A favor da desescolarização dos museus. *Educação e Sociedade*, *40*, 443–455.

Loureiro, C., & Callou, A. B. F. (2007). Extensão rural e desenvolvimento com sustentabilidade cultural: O Ponto de Cultura no Sertão Pernambucano (Brasil). *Revista Internacional de Desenvolvimento Local*, *8*(2), 213–221.

Lumière, L., & Lumière, A. (Diretores). (1895). *L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat* [Documentário].

Macdonald, S. (Org.). (2006). *A companion to museum studies*. Blackwell Pub.

Macdonald, S., & Basu, P. (Orgs.). (2007). *Exhibition experiments*. Blackwell Pub.

Magnani, J. G. C. ([s.d.]). *A antropologia urbana e os desafios da metrópole*.

Magnani, J. G. C. (2005). Os circuitos dos jovens urbanos. *Tempo soc. [online]*, *17*(2), 173–205.

Mairesse, F. (1998). L'album de famille. *Museum international*, *50*(1), 25–30.

Malraux, A. (1996). *Le musée imaginaire*. Gallimard.

Manevy, A. (2006). Nouvelle Vague. Em F. Mascarello (Org.), *História do Cinema Mundial* (p. 221–252). Papirus.

Mannoni, L. (2006). *The Great Art of Light and Shadow* (R. Crangle, Trad.). University of Exeter Press.

Mänz, P. (2015). Spaces in Motion and Cinematic Experiences: The Permanent Exhibition Film of the Deutsche Kinemathek – Museum für Film und Fernsehen. Em *Exhibiting the German Past: Museum, films and Musealization* (p. 248–259). University of Toronto Press.

Maranda, L., & Brulon Soares, B. (2017). The Predatory Museum. *ICOFOM Study Series*, *45*, 13–20. https://doi.org/10.4000/iss.290

Martins, F. A. C. (2006). Impressionismo Francês. Em F. Mascarello (Org.), *História do Cinema Mundial* (p. 89–108). Papirus.

Martins, H. H. T. de S. (2004). Metodologia qualitativa de pesquisa. *Educação e Pesquisa*, *30*, 289–300.

Martins, M. T. R. (2014). Ecomuseu da Amazônia: Uma experiência ao serviço do desenvolvimento comunitário no município de Belém-PA. *Cadernos do CEOM*, *27*(41), 315–328.

Mascarello, F. (2006a). Film Noir. Em F. Mascarello (Org.), *História do Cinema Mundial* (p. 177–190). Papirus.

Mascarello, F. (Org.). (2006b). *História do Cinema Mundial*. Papirus.

Mathias, L. (2013). Le cinéma en visite. Le motif de la visite guidée au cinéma. Em B. Le Maître & J. Verraes (Orgs.), *Cinéma muséum. Le musée d'après le cinéma* (p. 135–147). Presses Universitaires de Vincennes.

Mayo, M. (2000). *Cultures, Communities, Identities*. Palgrave Macmillan. http://www.myilibrary.com?id=384059

McIsaac, P., & Mueller, G. (Orgs.). (2015). *Exhibiting the German Past: Museums, Film, and Musealization*. University of Toronto Press.

Medeiros, R. B. M. (2010). Etnografia e ficção: O documentário de Jean Rouch e o cinema brasileiro. *Arte & Ensaios/Revista do PPGAV/EBA/UFRJ*, *21*, 80–91.

Mendonça, T. M. Q. A. de. (2012). *Museus da imagem e do som: O desafio do processo de musealização dos acervos audiovisuais no Brasil* [Tese de doutorado]. Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias.

Menezes, U. T. B. (1994). Do teatro da memória ao laboratório da História: A exposição museológica e o conhecimento histórico. *Anais do Museu Paulista*, *2*, 9–42.

Mensch, P. van, Mejer-van Mensch, L., & Meijer- van Mensch, L. (2011). *New trends in museology*. Muzej novejše zgodovine.

Mesquita, C. (2010). Pistas para um método ziguezague: Trajetos entre fluxos vestíveis e design de modaPistas para um método ziguezague: Trajetos entre fluxos vestíveis e design de moda. *Anais do 6o Colóquio de Moda*, *1*, 1–12.

Mikula, M. (2015). Vernacular museum: Communal bonding and ritual memory transfer among displaced communities. *International Journal of Heritage Studies*, *21*(8), 757–772. https://doi.org/10.1080/13527258.2015.1020961

MINOM. (1984). Declaração de Quebec. Princípios de Base de uma Nova Museologia, 1984. *Cadernos de Sociomuseologia*, *15*(15), 223–225.

_____. (2013). *Declaração MINOM Rio 2013*.

Monaco, L. M., & Marandino, M. (2015). Compreensão da prática educativa de um museu nas perspectiva das comunidades de prática. *Revista do Programa de Pós-graduação em Ciência da Informação da Universidade de Brasília*, *3*(6), 69–88.

Moraes, E. S. de. (2014). *Museus e Cinema: Uma análise sobre as formas de representação da realidade*. Universidade de Brasília.

Moraes, N. (2011). Museu, Poder e Políticas Culturais no Brasil. *Revista Musas*, *5*, 80–101.

Moreira, M., & Galvão, L. (1972). *Mistério do Planeta* [Recorded by Novos Baianos]. Som Livre.

Morettin, E. V. (2011). As exposições universais e o cinema: História e cultura. *Revista Brasileira de História*, *31*(61), 231–249.

Morin, E. (1956). *Le cinéma ou l'homme imaginaire*.

Moutinho, M. (1992). Ecomuseu: A experiência em Portugal. Em *AAVV. Anais do 1.º Encontro Internacional de Ecomuseus, Rio de Janeiro: P 1992.* (p. 93–148). Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro. http://www.mariomoutinho.pt/images/PDFs/ArtigosMuseologia/1992Ecomuseuexperiencia.pdf

_____ (1993). Sobre o conceito de museologia social. *Cadernos de Sociomuseologia*, *1*.

_____ (1994). A construção do objecto museológico. *Cadernos de Sociomuseologia*, *4*, 7–59.

_____ (1996). Museologia informal. *Boletim da Associação Portuguesa de Museologia*, *3*, 1–5.

_____ (2007). Definição evolutiva de Sociomuseologia. *Cadernos de Sociomuseologia*, *28*(28).

Musée de La Ville de Saint-Quentin-en-Yvelines. (2021, dezembro 15). *Histoire do Musée*. https://museedelaville.sqy.fr/fr/le-musee/histoire-du-musee

Nascimento, R., Santos, M. C. T. M., & Mello, H. L. B. D. (1994). *A historicidade do objecto museológico* (Vol. 3). Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias.

Neves, F. dos S. (1993). Apresentação. *Cadernos de Sociomuseologia*, *1*(1), 1.

Nora, C. M. D., & Pereira, N. do V. ([s.d.]). *Ecomuseu do Ribeirão da Ilha*. https://ecomuseuribeirao.wordpress.com

Nora, P. (1993). Entre memória e história: A problemática dos lugares. (Y. A. Khoury, Trad.). *Projeto história*, *10*, 7–28.

Orich, A., & Strzelczyk, F. (2015). Framing the Past: Visual Musealizations of the Nazi Past in Harlan – Im Schatten von Jud Süß and Jud Süß – Film ohne Gewissen 158. Em *Exhibiting the German Past: Museum, films and Musealization* (p. 158–186). University of Toronto Press.

Ottomeyer, Hans. (2002). History and museums in Germany. *Treballs d'Arqueologia*, *8*. https://raco.cat/index.php/TreballsArqueologia/article/view/29307

Pagani, C. (2017). Exposing the Predator, Recognising the Prey: New institutional strategies for a reflexive museology. *ICOFOM Study Series*, *45*, 71–83. https://doi.org/10.4000/iss.341

Païni, D. (2002). *Le temps exposé. Le cinéma de la salle au musée*. Cahiers du cinéma.

Parente, A. (2007). Cinema em trânsito: Do dispositivo do cinema ao cinema do dispositivo. Em M. Penafria & Í. M. Martins (Orgs.), *Estéticas do Digital: Cinema e Tecnologia* (p. 3–31). Livros LabCom.

Pereira, J. A. (2012). *O tombamento do "Casarão da Barragem" e as representações da favela em Belo Horizonte* [Dissertação de Mestrado]. Universidade Estadual de Campinas.

Pereira, M. R. N. (2018). *Museologia Decolonial: Os pontos de memória e a insurgência do fazer museal* [Tese de doutorado]. Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias.

_____ (2020). Política Pública de Direito à Memória: Apontamentos sobre a trajetória do Programa Pontos de Memória. *Museologia & Interdisciplinaridade*, *9*(17), 111–128.

Pereira, W. P. (2003). Cinema e propaganda política no Fascismo, Nazismo, Salazarismo e Franquismo. *História: Questões & Debates*, *38*, 101–131.

Pinheiro, L. (1995). A Entrada do Brasil na Segunda Guerra Mundial. *Revista USP*, *26*, 108–119.

Pinto, C. B. (2013). Museu, comunidade e património cultural imaterial: Um estudo de caso—O Museu da Terra de Miranda. *MIDAS [Online]*, *2*. http://midas.revues.org/210

Pinto, M. S. (2016). *Estado da Arte e Teoria do Conhecimento*. Fronteira do Caos Editores.

Portelli, A. (1997). O que faz a história oral diferente (M. T. Janine Ribeiro, Trad.). *Projeto História : Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História*, *14*. https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/11233/8240

Portilho, A. dos S. (2015). Deslizamentos entre campo intelectual e campo político na produção da museologia social como objeto de política de governo no Brasil (2003 – 2009). *Anais do Simpósio Nacional de História*.

Possamai, Z. R. (2015). Olhares cruzados: Interfaces entre história, educação e museologia. *Revista do Programa de Pós-graduação em Ciência da Informação da Universidade de Brasília*, *3*(6), 17–32.

Primo, J. (2014). O social como objecto da museologia. *Cadernos de Sociomuseologia*, *47*, 5–28.

_____ (Org.). (1999a). *Museologia e património: Documentos fundamentais* (15º ed, Vol. 15). Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias. https://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/issue/view/32

_____ (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 em Educação.]]. Universidade Portucalense Infante D. Henrique.

_____ (1999b). Pensar contemporaneamente a museologia. *Cadernos de Sociomuseologia*, *16*, 5–38.

Primo, J., & Leite, P. (2015). Olhares biográficos em museologia: Os desafios da intersubjetividade. *Cadernos de Sociomuseologia*, *5*, 129–144.

Primo, J. & Moutinho, M. (2020). Referências teóricas da Sociomuseologia. Em M. Primo & Moutinho (Orgs.), *Introdução à Sociomuseologia* (p. 17–34). ULHT.

_____(2021). Sociomuseologia e Decolonialidade: Contexto e desafios para uma releitura do Mundo. Em M. Moutinho & J. Primo (Orgs.), *Teoria e prática da Sociomuseologia* (p. 19–38). ULHT.

Quaresma, S. J. Q., & Boni, V. (2005). Aprendendo a entrevistar: Como fazer entrevistas em ciências sociais. *Em Tese*, *2*(1), 68–80.

Querol, L. S. (2017). Os Novos Modelos de Gestão Participativa em Museus: Contributos para o Desvanecimento das Dicotomias1. *Revista interdisciplinar de gestão social*, *6*, 41–72.

Querol, L. S., & Sancho, E. (2014). Sujeitos do património: Os novos horizontes da museologia social em São Brás de Alportel*. *e-cadernos CES*, *21*. https://doi.org/10.4000/eces.1780

Raffaini, P. T. (1993). Museu Contemporâneo e os Gabinetes de Curiosidades. Em *Rev. Do Museu d e Arqueologia e Etnologia,* (Vol. 3, p. 159–164).

Rancière, J. (2008). Le spectateur emancipé. Em *Le spectateur émancipé* (p. 7–29). La Fabrique éditions.

Rangel, A. (2018). Cinema e Museu: Produção de imagens e mediação de discursos. Em M. Chagas & V. Pires (Orgs.), *Território, Museus e Sociedade: Práticas, poéticas e políticas na contemporaneidade.* (p. 71–84). UNIRIO; IBRAM.

Rechena, A. M. D. (2011). *Sociomuseologia e género: Imagens da mulher em exposições de museus portugueses* [Tese de doutorado]. Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias.

Rectanus, M. (2015). Refracted Memory: Museums, Film, and Visual Culture in Urban Space. Em P. McIsaac & G. Mueller (Orgs.), *Exhibiting the German Past: Museums, Film, and Musealization* (p. 42–62). University of Toronto Press.

Ribeiro, A. (1993). Novas estruturas/Novos museus. *Cadernos de Sociomuseologia*, *1*, 11–20.

Rocha, A. L. da, & Eckert, C. (2008). Etnografia: Saberes e Práticas. Em C. R. J. Pinto & C. A. B. Guazzelli (Orgs.), *Ciências Humanas: Pesquisa e método*. Editora da Universidade.

Rodrigues, F. da S. F. (2014). Práticas de literamento em um museu de território: O caso do Museu de Favela. *Anais do Coninter*, *16*(3), 285–304.

Rosenfeld, A. (2009). *Cinema: Arte e indústria* (1a ed). Perspectiva.

Roso, A., & Romanini, M. (2014). Empoderamento individual, empoderamento comunitário e conscientização: Um ensaio teórico. *Psicologia e Saber Social*, *3*(1), 83–95.

Rubim, A. A. C. (2007). Políticas culturais no Brasil: Tristes tradições. *Revista Galáxia*, *13*, 101–113.

Rubim, A. A. C. (2010). Políticas Culturais no Governo Lula. Em *Políticas Culturais no Governo Lula* (p. 9–24). EDUFBA.

Ruoso, C. (2019). Curadoria de exposições, uma abrodagem museológica: Reflexões teóricas e propostas de metodologias participativas. Em *Museologia e suas interfaces críticas* (p. 23–50). Editora UFPE.

Rússio, W. (2010a). *Waldisa Rússio Camargo Guarnieri—Textos e contextos de uma trajetória profissional* (C. Bruno, Org.; Vol. 1). Pinacoteca do Estado de São Paulo; Secretaria de Estado da Cultura; Comitê brasileiro do ICOM.

_____ (2010b). *Waldisa Rússio Camargo Guarnieri—Textos e contextos de uma trajetória profissional* (C. Bruno, Org.; Vol. 2). Pinacoteca do Estado de São Paulo; Secretaria de Estado da Cultura; Comitê brasileiro do ICOM.

Santos, M. S. dos. (2014). Por uma sociologia dos museus. *Cadernos do Ceom*, *27*(41), 47–70.

Santos, P. A. dos. (2008). Chapter 1—The relations between museology and community development: Society changes, museology changes. Em *Sociomuseoly II - Museology and Community Development in the XXI Century* (Vol. 29, p. 47–116). Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias.

Santos, M. C. T. M. (1995). *Processo Museológico e Educação: Construindo um museu didático-comunitário em Itapuã* [Tese de doutorado]. Universidade Federal da Bahia.

_____ (1996). Uma abordagem museológica do contexto urbano. *Cadernos de Sociomuseologia*, *5*(5), 35–57.

_____ (2002). Reflexões sobre a nova museologia. *Cadernos de Sociomuseologia*, *18*(18), 93–139.

_____ (2007, e 18 setembro). *Os Museus e seus Públicos Invisíveis*. I Encontro Nacional de Rede de Educadores de Museus e Centros Culturais, Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa.

Sardenberg, C. M. B. (2012). *Conceituando "Empoderamento" na Perspectiva Feminista*. I Seminário Internacional: Trilhas do Empoderamento de Mulheres – Projeto TEMPO', Salvador. https://repositorio.ufba.br/handle/ri/6848

Scartezini, N. (2011). Introdução ao método de Pierre Bourdieu. *Cadernos de Campo: Programa de Pór-Graduação em Sociologia*, *14 e 15*, 25–38.

Schulmann, C. (2013). Back to black. Mark Rothko, Tony Smith: Nocturnes. Em B. Le Maître & J. Verraes (Orgs.), *Cinéma muséum. Le musée d'après le cinéma* (p. 105–119). Presses Universitaires de Vincennes.

Silva, F. J. R. da. (2014). Uma história do teatro do oprimido. *Aurora: revista de arte, mídia e política*, *7*(19), 23–38.

Silva, M. L. (2016). No MUQUIFU as paisagens mudam e a cultura resiste! *V Simpósio do Instituto de Ciências Sociais: meio ambiente e direito à vida: premências, sentidos e práticas*, 139–160.

Simon, N. (2010). *The participatory museum*. Museum 2.0.

Simond, C. (2013). Le ready-made et le mur Shortstories (Dominique Gonzalez-Foerster, 2000-2008). Em B. Le Maître & J. Verraes (Orgs.), *Cinéma muséum. Le musée d'après le cinéma* (p. 121–132). Presses Universitaires de Vincennes.

Singer, I. (2021, novembro 29). Museum as Predators. *American Perceptionalism*. https://itsallhowyourememberit.wordpress.com/2021/11/29/museums-are-predators/

Slock, K. (2013). Choc des temporalités et flânerie guidée. This Progress (Tino Sehgal, 2010). Em B. Le Maître & J. Verraes (Orgs.), *Cinéma muséum. Le musée d'après le cinéma* (p. 161–172). Presses Universitaires de Vincennes.

Sofka, V. (1982). *L'interdisciplinarité en muséologie*. ICOFOM.

Souza, L. C. C. E. (2020). Museu integral, museu integrado: A especificidade latino-americana da Mesa de Santiago do Chile. *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*, *28*, e4. https://doi.org/10.1590/1982-02672020v28e4

Sprengler, C. (2015). "In a Hundred Years of Cinema …": History and Musealization in Harun Farocki's Arbeiter verlassen die Fabrik in elf Jahrzehnten. Em P. McIsaac & G. Mueller (Orgs.), *Exhibiting the German Past: Museums, Film, and Musealization* (p. 209–226). University of Toronto Press.

Stam, R. (2000). *Film Theory: An Introduction*. Oxford University Press.

Tavares, M. R., & Cunha, E. J. L. da. ([s.d.]). O cinema documentário de Helena Solberg. *Pós: Belo Horizonte*, *6*(12), 126–140.

Taylor, M. T., & Timm, A. F. (2015). Sex on Display: Sexual Science and the Exhibition PopSex! Em *Exhibiting the German Past: Museum, films and Musealization* (p. 227–247). University of Toronto Press.

Teixeira, F. E. (2006). Documentário Moderno. Em F. Mascarello (Org.), *História do Cinema Mundial* (p. 253–288). Papirus.

Thiollent, M. (2006). A inserção da pesquisa-ação no contexto da extensão universitária. *Pesquisa participante: a partilha do saber. Aparecida: Ideias e Letras*, 151–165.

Thiollent, M. (1998). Maio de 1968 em Paris: Testemunho de um estudante. *Tempo Social*, *10*(2), 63–100.

Tomasella, G. (2020). Das »Muquifu« Ein soziomuseologisches Experiment in Belo Horizonte. Em S. Gesser, N. Gorgus, & A. Jannelli (Orgs.), *Das subjektive Museum Partizipative Museumsarbeit zwischen Selbstvergewisserung und gesellschaftspolitischem Engagement*. transcript Verlag.

UNESCO. (2015). *Recomendação referente à Proteção e Promoção dos Museus e Coleções, sua Diversidade e seu Papel na Sociedade*. UNESCO. https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000247152

USP. (2009). *Vencedores do X Prêmio USP de Direitos Humanos Ano 2009*. http://www.direitoshumanos.usp.br/dh/index.php/Pr%C3%AAmio-USP-de-Direitos-Humanos/10o-premio-usp-de-direitos-humanos-2009/Regulamento.html

Varine, H. de. (1969). Le musée au service de l'homme et du développement. Em *Vagues: Une anthologie de la nouvelle museologie* (Vol. 1, p. 49–68). W M.N.E.S.

_____ (1978). L'écomusée. Em *Vagues: Une anthologie de la nouvelle museologie* (Vol. 1, p. 446–487). W M.N.E.S.

_____ (1979). Entrevista com Hugues de Varine-Bohan. Em R. Rojas (Org.), *Os Museus no Mundo* (p. 8–21). SALVAT Editora do Brasil.

_____ (2014). O museu comunitário como processo continuado. *Cadernos do Ceom*, *27*(41), 25–35.

_____ (2018). Émergence de la participation dans les musées. Em A. Delarge (Org.), *Le musée participatif: L'ambition des écomusées* (p. 72–86). la Documentation française, Kindle Edition.

_____ (2021). Prefácio. Em M. Primo & Moutinho (Orgs.), *Teoria e prática da Sociomuseologia* (p. 9–17). ULHT.

Verraes, J. (2013). Le musée mis à nu par le cinéma, même (JLG). Em B. Le Maître & J. Verraes (Orgs.), *Cinéma muséum. Le musée d'après le cinéma* (p. 55–71). Presses Universitaires de Vincennes.

Victor, I., & Melo, M. ([s.d.]). A Qualidade em Museus—Atributo ou Imperativo? Em *Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola* (Vol. 2, p. 156–167).

Vogel, J. (Diretor). (2013). *Palast* [Documentário]. Filmakademie BW / RBB.

Vogler, C. (2015). *A Jornada do Escritor: Estrutura mítica para escritores*. Editora Aleph.

Vugman, F. S. (2006). Western. Em F. Mascarello (Org.), *História do Cinema Mundial* (p. 159–175). Papirus.

Walz, M. (2015). Theory and praxeology of museology: On the current ascendancy of special museologies in Germany. *Museologica Brunensia*, *4*(2), 20–27.

Walz, M. (2016). Too early, too late: The relevance of Zbyněk Z. Stránský for German museology. *Museologica Brunensia*, *2*, 44–50. https://doi.org/10.5817/MuB2016-2-5

Ward, S. (2015). The "Museal Gaze" and "Civic Seeing": City, Film, and Museum in Wim Wenders's Der Himmel über Berlin. Em P. McIsaac & G. Mueller (Orgs.), *Exhibiting the German Past: Museums, Film, and Musealization* (p. 123–137). University of Toronto Press.

Wasson, H. (2005). *Museum Movies: The museum of Modern Art and the Birth of Art Cinema.* University of California Press.

Wills, J. (2007). *Museums, communities and participatory projects* [PhD Dissertation]. University of Tasmania.

# APÊNDICES

APÊNDICE 1 - Modificações e esclarecimentos referentes a apontamentos no júri prévio.

**Revisões**

- Foi recomendada uma revisão mais acurada para aprimorar o entendimento que por vezes se mostrou confuso. Foi também chamada a atenção a pequenas incorreções relacionadas à crase, repetições e ausências de palavras. Apesar do prazo limite curto para a finalização da tese foi separado um tempo final de uma semana para rever todo o trabalho e adequá-lo às normas da língua escrita. Acredita-se ter sanado a maioria dos problemas levantados, mas de qualquer forma há o comprometimento com uma revisão profissional para entrega final da tese;

- Foi também mencionada a necessidade de uma revisão das normas da APA e sugerido a utilização de prenomes completos nas referências. Como solicitado a revisão foi também realizada na medida das competências e capacidades, e a questão dos nomes completos não foi concretizada pela dificuldade que seria apresentada em configurar o software que gera as mesmas, uma vez que já está calibrado para produzi-las somente com as letras iniciais do prenome. Considera-se porém relevante e se pretende verificar como realizar tal modificação para trabalhos futuros para evidenciar a presença feminina a qual se reconhece carecer de representatividade e reconhecimento na academia.

**Reduções e Adições**

- Foi chamada a atenção para a excesso de teoria e historicismos presente nos capítulos I e II e uma demora para se chegar na parte mais importante no trabalho, a entrada no objeto empírico. Ambos capítulos foram reduzidos e condensados, praticamente pela metade e algumas partes retiradas por completo. Vale ressaltar que foram também adicionadas inúmeras imagens, e foram feitas reflexões e correções conforme também apontado durante o júri prévio, fazendo o cuidado de manter os aspectos considerados como pontos positivos, o que acabou incrementando o número final de páginas;

- Foi considerada útil a questão da metamuseologia e da reflexividade como método mencionada no júri. Complementou-se assim aspectos ao longo do trabalho para delinear a sua utilidade para o trabalho como na Introdução (p.25), no capítulo I (p.105), no capítulo II (p.143), assim como ao longo do trabalho foi utilizada em reflexões;

- Foram adicionadas fotos ilustrativas sobre todos os projetos apresentados ao longo dos cinco capítulos;

- Foi feita uma reflexão que situa as críticas ao viés neoliberal (p.91), assim como outra sobre o museu integral e integrado (p.96) relativos ao Seminário e da Declaração de Caracas de 1992;

- Foram adicionadas informações sugeridas no júri sobre os intercâmbios Brasil-Portugal que contribuíram para a Sociomuseologia no Capítulo II, subcapítulo 2.1.2;

- Foi adicionada a questão sobre participação no museu no subcapítulo 2.2.1 que incluiu também uma reflexão sobre o texto *Museus como Predadores* de Isabel Singer (p.147);

- Foram trazidas algumas informações sobre museus históricos alemães e feita uma pequena contextualização sobre a cidade de Frankfurt, sua imagem e alguns dos problemas que a cidade enfrentava à época de realização do trabalho de campo no museu alemão (p.189);

- Foram adicionadas questões sobre o processo de candidatura para o cargo no HMF (p.209)

- Foram adicionadas fotos e mais detalhes sobre o início do projeto *Subjetividade Brasileira* relatado no capítulo III, mas reitera-se que sua continuidade se dá somente no capítulo V, onde são apresentados dados, fotos e interpretações. Este esclarecimento também foi adicionado sob forma de nota de rodapé (p.243);

- Foram trazidas informações da nota de rodapé para o texto que elucidam o financiamento de instituições como o Museu de Arte do Rio e foram acrescidas informações análogas para o Museu Histórico de Frankfurt para tornar mais evidente quais suas estruturas financiadoras e a grandeza de seus orçamentos, para avaliar os interesses por trás dos mesmos (p.255);

- Foi adicionado um subcapítulo introdutório no capítulo IV que contemplou diversas ausências reportadas em relação ao cinema pelo júri como: o conceito de Museu Imaginário de André Malraux (p.294); considerações sobre cinema e participação que, todavia, se limitaram a mencionar o Teatro do Oprimido (p.303) e o Projeto Video nas Aldeias (p.307). Estas foram consideradas relevantes para os projetos e reflexões sobre curadoria, participação e criação colaborativa relacionando cinema e museu, e utilizadas em reflexões ao longo do texto.

**Correções, reflexões e esclarecimentos**

- Determinadas correções não foram feitas ou não apareceram pois remetem a partes que foram reduzidas e retiradas do texto final;


Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias
Faculdade de Ciências Sociais, Educação e Administração
Departamento de Museologia

- Foi feita a correção ao longo do texto do 'M' maiúsculo na expressão que se refere ao movimento da Nova Museologia;

- Foi feita a correção nas citações de Duarte Cândido, bem como na referência ao seu trabalho de Monografia de Especialização em Museologia realizada no CEMMAE-USP;

- Foram suprimidas ou reformuladas, em razão da redução do texto, as passagens contendo ambiguidades em expressões como "europeus aparentemente tradicionais", em que se e "museus comunitários e antropológicos";

- A questão envolvendo a não-participação de Paulo Freire na Mesa-Redonda de Santiago do Chile de 1972 foi reformulada (p.85);

- A falta de clareza na nas citações envolvendo dois 'Mários', Chagas e Moutinho, foi resolvida (p.87);

- Foi feita a inversão de ordem entre o subcapítulo que trata da Sociomuseologia e aquele que trata de Empoderamento e ambos foram mantidos no capítulo II;

- Foi feita a correção da frase em que pareceu que a autora Brayner (2020) teria mencionado haver possíveis inspirações do fato museal no fato social durkheimiano. (p.123);

- Foram feitos esclarecimentos sobre o processo relativo ao método *Stadtlabor* (p.197);

- Sobre a percepção se o museu de fato adotava preceitos da Declaração de Santiago do Chile, foi feito um esclarecimento com base essencialmente nas percepções vivenciadas durante o período de trabalho no museu. (p.203);

- Foram trazidos maiores esclarecimentos sobre o 'estranhamento' da percepção do trabalho em museus como serviço social no capítulo IV (p.261; 327; 354) e nas considerações finais (p.516);

- Sobre o grau de comprometimento do museu com a participação engajada e comprometida, questão direta colocada no júri prévio, após repassar os depoimentos e realizar análises, pondera-se que o museu possui um grau de comprometimento intermediário, mas que se considera em consonância com o que ele propõe de busca de relevância, não constituindo uma atividade predadora, conforme reflexão tendo por base Singer (2021). A reflexão aparece diluída ao longo dos capítulo III, IV e V e diretamente nas considerações finais (p. 521).

**Ausências e justificativas**

- Foi reformulada a problemática frase relativa à descrição do Museu do Índio para não suscitar uma má interpretação. Não foi possível trazer uma reflexão crítica sobre a mesma

à luz de conceitos de emergência étnica e de retomada indígena conforme solicitado, em razão do escasso tempo para dedicar à questão da qual não se tem conhecimento, mas que se considera relevante e se pretende aprofundar no futuro;

- Sobre os primeiros momentos em Frankfurt e do projeto *Strangers in the House* foram omitidos os dados coletados, e as dinâmicas e reflexões realizadas que ilustrariam o processo. Isto se deu por este não envolver cinema e servir somente para introduzir as primeiras experimentações com os métodos participativos do museu e as Metodologias de Educação e Participação Democrática de Paulo Freire. Este esclarecimento foi adicionado em nota de rodapé (p.221). Por esta razão também não aparecem palavras-geradoras específicas, uma vez que o método fora também usado somente como inspiração para as ações, não se pretendendo realizar o passo-a-passo correspondente;

- Sobre a concepção de História com a qual trabalha o museu, remete-se à introdução do livro *O Museu Participativo* [425], editado pelo próprio museu, onde se pode ter uma ideia na como o presente é diretamente relacionado à abordagem participativa. De acordo com o trabalho de campo, não foi possível coletar evidências que delineiam com clareza qual a noção de história utilizada pelo museu, especialmente por se ter trabalhado na equipe dedicada ao presente da cidade – *Frankfurt Jetzt!*. Uma vez que fora somente com esta abordagem que se trabalhou, não foi possível compreender nem se teve acesso a fontes primárias ou secundárias que pudessem levar ao entendimento desta questão;

- Devido a não se enquadrar no escopo do trabalho, não foram realizados aprofundamentos solicitados como sobre como o Museu Histórico de Frankfurt lida atualmente com o tópico surgido em sua inovadora revolução, a qual pontuou a relevância de ausências e incompletudes em sua coleção. Menciona-se, entretanto, o projeto de checagem de coleções realizado em 2017 que apresentou uma abordagem análoga em que, em linhas gerais, buscou complementar a coleção do museu com objetos considerados como faltantes na sua coleção ligada à migração. Mais detalhes podem ser obtidos em (em inglês ou alemão): https://historisches-museum-frankfurt.de/de/stadtlabor/sammlungscheck?language=en.
Acesso em 08/2022.

[425] Gesser, S., Jannelli, A., Lichtensteiger, S., & Handschin, M. (Orgs.). (2012). *Das partizipative Museum: Zwischen Teilhabe und User Generated Content ; neue Anforderungen an kulturhistorische Ausstellungen*. https://doi.org/10.14361/transcript.9783839417263

- Devido a limitações de tempo e também já pelo excessivo volume do trabalho, não foi possível acessar a bibliografia proposta de autores como o Teatro Experimental do Negro de Abdias do Nascimento, O Teatro Oficina de Zé Celso Martinez, nem a materiais de autores como Dewey, Goffman e livros como *A conveniência da Cultura* de Georges Yúdice, também por se considerar não haver tempo suficiente para explorar tais bibliografias de maneira satisfatoriamente aprofundada. Reitera-se que se utilizou duas referências existentes para refletir e questionar prática participativa, aspectos ligados à curadoria e como o cinema pode ser utilizado de maneira transformadora e não somente anestesiada ou predadora.

# APÊNDICE 2 - Termos de consentimento esclarecido de participantes com identificação nominal no trabalho (em inglês, alemão e português).

**INFORMED CONSENT DOCUMENT**

I hereby declare that I agreed to be interviewed and/or to participate in the field research of the doctoral research entitled Museological Journey: Sociomuseology and Empowerment in the Historical Museum Frankfurt developed by Érica de Abreu Malchow.

I have also been informed that this research is being supervised by Judite Santos Primo, whom I may contact at any time, as necessary, through the telephone number +351 217 515 500 - ext. 2350 or e-mail judite.primo@ulusofona.pt.

I declare that I agreed to participate of my own free will, without receiving any financial incentive or having any burden and with the sole purpose of collaborating to the success of the research. I have been informed of the strictly academic objectives of the study, which, in general terms is: To develop, describe and analyze participatory museum processes using film in the Historical Museum Frankfurt aiming at individual and collective empowerment.

I have also been informed that the use of the information I provide is subject to the research ethics rules of the Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias and has been authorized by the Historical Museum Frankfurt.

My collaboration consists of semi-structured recorded interviews and/or the presence in museum processes and events such as meetings, workshops, exhibitions and movies, observed and registered in field notes, as well as documented in film and photography. To this end:

(✓) I allow the disclosure of my image in the published results of the research;

( ) I do not allow the publication of my image in the published results of the research.

I have been informed that confidentiality will be guaranteed to ensure the privacy and anonymity of the participants. If it is of interest or if there is no objection, the name of the participant will be disclosed. To this end:

(✓) I allow my identification in the published results of the research;

( ) I do not allow my identification in the published results of the research.

Access to and analysis of the data collected will be done only by the researcher and/or her advisor. The researcher in charge is committed to making the results obtained public in academic and scientific circles in a consolidated manner, with anonymity preserved in accordance with the consent of each participant.

I have also been informed that I can withdraw from this study / research at any time, without prejudice to my follow-up or suffer any sanctions or embarrassment.

I acknowledge receipt of a signed copy of this Informed Consent Form.

Frankfurt am Main, 8th of July 2022

Place and date

Signature of participant

Contact details of the researcher in charge:
Erica de Abreu Malchow
PhD candidate, Lusófona University of Humanities and Technologies.

**INFORMIERTES EINVERSTÄNDNIS**

Hiermit erkläre ich, dass ich bereit war, mich interviewen zu lassen und/oder an der Feldforschung für die Doktorarbeit mit dem Titel Museologische Reise: Soziomuseologie und Empowerment im Historischen Museum Frankfurt, entwickelt von Érica de Abreu Malchow, teilzunehmen.

Ich bin auch darüber informiert worden, dass diese Forschung von Judite Santos Primo betreut wird, die ich bei Bedarf jederzeit telefonisch unter +351 217 515 500 - Durchwahl 2350 oder per E-Mail unter judite.primo@ulusofona.pt kontaktieren kann.

Ich erkläre, dass ich mich aus freiem Willen zur Teilnahme bereit erklärt habe, ohne einen finanziellen Anreiz zu erhalten oder eine Last zu tragen und mit dem einzigen Ziel, zum Erfolg der Studie beizutragen. Ich bin über die streng akademischen Ziele der Studie informiert worden, die im Allgemeinen wie folgt lauten: Entwicklung, Beschreibung und Analyse von partizipatorischen Museumsprozessen mit Hilfe von Film im Historischen Museum Frankfurt mit dem Ziel individuelles und kollektives Empowerment.

Ich bin auch darüber informiert worden, dass die Verwendung der von mir zur Verfügung gestellten Informationen den Regeln der Forschungsethik der Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias unterliegt und vom Historischen Museum Frankfurt genehmigt wurde.

Meine Teilnahme erfolgt durch halbstrukturierte, aufgezeichnete Interviews und/oder die Anwesenheit bei Museumsprozessen und Veranstaltungen wie Meetings, Workshops, Ausstellungen und Filme, die in Feldnotizen festgehalten sowie in Film und Fotografie dokumentiert werden. Zu diesem Zweck:

(X) Ich erlaube die Veröffentlichung meines Bildes in den veröffentlichten Forschungsergebnissen;

( ) Ich stimme der Veröffentlichung meines Bildes in den veröffentlichten Forschungsergebnissen nicht zu.

Ich bin darüber informiert worden, dass die Vertraulichkeit gewährleistet wird, um die Privatsphäre und Anonymität der Teilnehmer zu schützen. Wenn es von Interesse ist oder keine Einwände bestehen, wird der Name des Teilnehmers bekannt gegeben.

(X) Ich erlaube meine Identifizierung in den veröffentlichten Forschungsergebnissen;

( ) Ich erlaube nicht die Identifizierung meiner Person in den veröffentlichten Forschungsergebnissen.

Der Zugang zu den gesammelten Daten und deren Auswertung erfolgt ausschließlich durch die Forscherin und/oder ihre Betreuerin. Die verantwortliche Forscherin verpflichtet sich, die erzielten Ergebnisse in akademischen und wissenschaftlichen Kreisen auf konsolidierte Weise zu veröffentlichen, wobei die Anonymität gemäß der Zustimmung jedes Teilnehmers gewahrt bleibt.

Ich bin auch darüber informiert worden, dass ich jederzeit von dieser Studie/Forschung zurücktreten kann, ohne dass mir dadurch Nachteile entstehen oder ich Sanktionen oder Unannehmlichkeiten erleiden muss.

Ich bestätige den Erhalt einer unterzeichneten Kopie dieser Einwilligung.

Berlin, 5.7.2022
Ort und Datum

J. Vaupel
Unterschrift des Teilnehmers / der Teilnehmerin

ÉRICA

Kontaktdaten des verantwortlichen Forschers:
Erica de Abreu Malchow,
Doktorandin, Universität für Geisteswissenschaften und Technologien Lusófona.

**TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO**

Declaro, por meio deste termo, que concordei em ser entrevistado(a) e/ou participar na pesquisa de campo referente ao pesquisa de doutorado intitulada Jornada Museológica: Sociomuseologia e Empoderamento no Museu Histórico de Frankfurt desenvolvida por Érica de Abreu Malchow.

Fui informado(a), ainda, de que a pesquisa é orientada por Judite Santos Primo, a quem poderei contatar / consultar a qualquer momento que julgar necessário através do telefone +351 217 515 500 - ext. 2350 ou e-mail judite.primo@ulusofona.pt.

Afirmo que aceitei participar por minha própria vontade, sem receber qualquer incentivo financeiro ou ter qualquer ônus e com a finalidade exclusiva de colaborar para o sucesso da pesquisa. Fui informado(a) dos objetivos estritamente acadêmicos do estudo, que, em linhas gerais é Desenvolver, descrever e analisar processos museais participativos utilizando cinema no Museu Histórico de Frankfurt visando empoderamento individual e coletivo.

Fui também esclarecido(a) de que os usos das informações por mim oferecidas estão submetidos às normas éticas de pesquisa da Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias e foram autorizados pelo do Museu Histórico de Frankfurt.

Minha colaboração consiste em entrevistas gravadas semi-estruturadas e/ou a presença em processos e eventos do museu, como reuniões, oficinas, exposições e filmes, observados e registrados em notas de campo, bem como documentados em audiovisual e fotografia. Para tanto:

( ) Permito a divulgação da minha imagem nos resultados publicados da pesquisa;

( ) Não permito a publicação da minha imagem nos resultados publicados da pesquisa.

Fui informado que haverá a garantia do sigilo que assegure a privacidade e o anonimato dos/as participante/s. Se for de interesse do/a mesmo/a ou não houver objeção, haverá a divulgação do nome do/a participante. Para tanto:

( ) Permito a minha identificação nos resultados publicados da pesquisa;

( ) Não permito a minha identificação nos resultados publicados da pesquisa.

O acesso e a análise dos dados coletados se farão apenas pela pesquisadora e/ou sua orientadora. A pesquisadora responsável se comprometeu a tornar públicos nos meios acadêmicos e científicos os resultados obtidos de forma consolidada, com o anonimato preservado de acordo com o consentimento de cada participante.

Fui ainda informado(a) de que posso me retirar desse estudo / pesquisa a qualquer momento, sem prejuízo para meu acompanhamento ou sofrer quaisquer sanções ou constrangimentos.

Atesto recebimento de uma cópia assinada deste Termo de Consentimento Livre e Esclarecido.

Recife, 08/06/2022

Local e data

Assinatura do(a) participante

Contatos da pesquisadora responsável:
Erica de Abreu Malchow
Doutoranda, Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias.

**TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO**

Declaro, por meio deste termo, que concordei em ser entrevistado(a) e/ou participar na pesquisa de campo referente ao pesquisa de doutorado intitulada Jornada Museológica: Sociomuseologia e Empoderamento no Museu Histórico de Frankfurt desenvolvida por Érica de Abreu Malchow. Fui informado(a), ainda, de que a pesquisa é orientada por Judite Santos Primo, a quem poderei contatar / consultar a qualquer momento que julgar necessário através do telefone +351 217 515 500 - ext. 2350 ou e-mail judite.primo@ulusofona.pt.

Afirmo que aceitei participar por minha própria vontade, sem receber qualquer incentivo financeiro ou ter qualquer ônus e com a finalidade exclusiva de colaborar para o sucesso da pesquisa. Fui informado(a) dos objetivos estritamente acadêmicos do estudo, que, em linhas gerais é Desenvolver, descrever e analisar processos museais participativos utilizando cinema no Museu Histórico de Frankfurt visando empoderamento individual e coletivo.

Fui também esclarecido(a) de que os usos das informações por mim oferecidas estão submetidos às normas éticas de pesquisa da Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias e foram autorizados pelo do Museu Histórico de Frankfurt.

Minha colaboração consiste em entrevistas gravadas semi-estruturadas e/ou a presença em processos e eventos do museu, como reuniões, oficinas, exposições e filmes, observados e registrados em notas de campo, bem como documentados em audiovisual e fotografia. Para tanto:

(X) Permito a divulgação da minha imagem nos resultados publicados da pesquisa;

( ) Não permito a publicação da minha imagem nos resultados publicados da pesquisa. Fui informado que haverá a garantia do sigilo que assegure a privacidade e o anonimato dos/as participante/s. Se for de interesse do/a mesmo/a ou não houver objeção, haverá a divulgação do nome do/a participante. Para tanto:

(X ) Permito a minha identificação nos resultados publicados da pesquisa;

( ) Não permito a minha identificação nos resultados publicados da pesquisa.

O acesso e a análise dos dados coletados se farão apenas pela pesquisadora e/ou sua orientadora. A pesquisadora responsável se comprometeu a tornar públicos nos meios acadêmicos e científicos os resultados obtidos de forma consolidada, com o anonimato preservado de acordo com o consentimento de cada participante.

Fui ainda informado(a) de que posso me retirar desse estudo / pesquisa a qualquer momento, sem prejuízo para meu acompanhamento ou sofrer quaisquer sanções ou constrangimentos. Atesto recebimento de uma cópia assinada deste Termo de Consentimento Livre e Esclarecido.

Rio de Janeiro, 04 de junho de 2022
Local e data

Bruna T. Camargos
Assinatura do(a) participante

Contatos da pesquisadora responsável:
Erica de Abreu Malchow
Doutoranda, Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias.

## TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Declaro, por meio deste termo, que concordei em ser entrevistado e participar na pesquisa de campo referente ao pesquisa de doutorado intitulada Jornada Museológica: Sociomuseologia e Empoderamento no Museu Histórico de Frankfurt desenvolvida por Érica de Abreu Malchow.

Fui informado(a), ainda, de que a pesquisa é orientada por Judite Santos Primo, a quem poderei contatar / consultar a qualquer momento que julgar necessário através do telefone +351 217 515 500 - ext. 2350 ou e-mail judite.primo@ulusofona.pt.

Afirmo que aceitei participar por minha própria vontade, sem receber qualquer incentivo financeiro ou ter qualquer ônus e com a finalidade exclusiva de colaborar para o sucesso da pesquisa. Fui informado(a) dos objetivos estritamente acadêmicos do estudo, que, em linhas gerais é Desenvolver, descrever e analisar processos museais participativos utilizando cinema no Museu Histórico de Frankfurt visando empoderamento individual e coletivo.

Fui também esclarecido de que os usos das informações por mim oferecidas estão submetidos às normas éticas de pesquisa da Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias e foram autorizados pelo do Museu Histórico de Frankfurt.

Minha colaboração consiste em entrevistas gravadas semi-estruturadas e/ou a presença em processos e eventos do museu, como reuniões, oficinas, exposições e filmes, observados e registrados em notas de campo, bem como documentados em audiovisual e fotografia. Para tanto:

(x) Permito a divulgação da minha imagem nos resultados publicados da pesquisa;

( ) Não permito a publicação da minha imagem nos resultados publicados da pesquisa.

Fui informado que haverá a garantia do sigilo que assegure a privacidade e o anonimato dos/as participante/s. Se for de interesse do/a mesmo/a ou não houver objeção, haverá a divulgação do nome do/a participante. Para tanto:

(x) Permito a minha identificação nos resultados publicados da pesquisa;

( ) Não permito a minha identificação nos resultados publicados da pesquisa. O acesso e a análise dos dados coletados se farão apenas pela pesquisadora e/ou sua orientadora. A pesquisadora responsável se comprometeu a tornar públicos nos meios acadêmicos e científicos os resultados obtidos de forma consolidada, com o anonimato preservado de acordo com o consentimento de cada participante. Fui ainda informado(a) de que posso me retirar desse estudo / pesquisa a qualquer momento, sem prejuízo para meu acompanhamento ou sofrer quaisquer sanções ou constrangimentos. Atesto recebimento de uma cópia assinada deste Termo de Consentimento Livre e Esclarecido.

Belo Horizonte, 22 de maio de 2022

Assinatura do participante

Assinatura da pesquisadora

**TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO**

Declaro, por meio deste termo, que concordei em ser entrevistado(a) e/ou participar na pesquisa de campo referente ao pesquisa de doutorado intitulada Jornada Museológica: Sociomuseologia e Empoderamento no Museu Histórico de Frankfurt desenvolvida por Érica de Abreu Malchow.

Fui informado(a), ainda, de que a pesquisa é orientada por Judite Santos Primo, a quem poderei contatar / consultar a qualquer momento que julgar necessário através do telefone +351 217 515 500 - ext. 2350 ou e-mail judite.primo@ulusofona.pt.

Afirmo que aceitei participar por minha própria vontade, sem receber qualquer incentivo financeiro ou ter qualquer ônus e com a finalidade exclusiva de colaborar para o sucesso da pesquisa. Fui informado(a) dos objetivos estritamente acadêmicos do estudo, que, em linhas gerais é Desenvolver, descrever e analisar processos museais participativos utilizando cinema no Museu Histórico de Frankfurt visando empoderamento individual e coletivo.

Fui também esclarecido(a) de que os usos das informações por mim oferecidas estão submetidos às normas éticas de pesquisa da Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias e foram autorizados pelo do Museu Histórico de Frankfurt.

Minha colaboração consiste em entrevistas gravadas semi-estruturadas e/ou a presença em processos e eventos do museu, como reuniões, oficinas, exposições e filmes, observados e registrados em notas de campo, bem como documentados em audiovisual e fotografia. Para tanto:

(X) Permito a divulgação da minha imagem nos resultados publicados da pesquisa;

( ) Não permito a publicação da minha imagem nos resultados publicados da pesquisa.

Fui informado que haverá a garantia do sigilo que assegure a privacidade e o anonimato dos/as participante/s. Se for de interesse do/a mesmo/a ou não houver objeção, haverá a divulgação do nome do/a participante. Para tanto:

(X) Permito a minha identificação nos resultados publicados da pesquisa;

( ) Não permito a minha identificação nos resultados publicados da pesquisa.

O acesso e a análise dos dados coletados se farão apenas pela pesquisadora e/ou sua orientadora. A pesquisadora responsável se comprometeu a tornar públicos nos meios acadêmicos e científicos os resultados obtidos de forma consolidada, com o anonimato preservado de acordo com o consentimento de cada participante.

Fui ainda informado(a) de que posso me retirar desse estudo / pesquisa a qualquer momento, sem prejuízo para meu acompanhamento ou sofrer quaisquer sanções ou constrangimentos.

Atesto recebimento de uma cópia assinada deste Termo de Consentimento Livre e Esclarecido.

Frankfurt 8.4.2022

Local e data

Laura Teixeira

Assinatura do(a) participante

Contatos da pesquisadora responsável:
Erica de Abreu Malchow
Doutoranda, Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias.

ERICM

**INFORMIERTES EINVERSTÄNDNIS**

Hiermit erkläre ich, dass ich bereit war, mich interviewen zu lassen und/oder an der Feldforschung für die Doktorarbeit mit dem Titel Museologische Reise: Soziomuseologie und Empowerment im Historischen Museum Frankfurt, entwickelt von Érica de Abreu Malchow, teilzunehmen.

Ich bin auch darüber informiert worden, dass diese Forschung von Judite Santos Primo betreut wird, die ich bei Bedarf jederzeit telefonisch unter +351 217 515 500 - Durchwahl 2350 oder per E-Mail unter judite.primo@ulusofona.pt kontaktieren kann.

Ich erkläre, dass ich mich aus freiem Willen zur Teilnahme bereit erklärt habe, ohne einen finanziellen Anreiz zu erhalten oder eine Last zu tragen und mit dem einzigen Ziel, zum Erfolg der Studie beizutragen. Ich bin über die streng akademischen Ziele der Studie informiert worden, die im Allgemeinen wie folgt lauten: Entwicklung, Beschreibung und Analyse von partizipatorischen Museumsprozessen mit Hilfe von Film im Historischen Museum Frankfurt mit dem Ziel individuelles und kollektives Empowerment.

Ich bin auch darüber informiert worden, dass die Verwendung der von mir zur Verfügung gestellten Informationen den Regeln der Forschungsethik der Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias unterliegt und vom Historischen Museum Frankfurt genehmigt wurde.

Meine Teilnahme erfolgt durch halbstrukturierte, aufgezeichnete Interviews und/oder die Anwesenheit bei Museumsprozessen und Veranstaltungen wie Meetings, Workshops, Ausstellungen und Filme, die in Feldnotizen festgehalten sowie in Film und Fotografie dokumentiert werden. Zu diesem Zweck:

(X) Ich erlaube die Veröffentlichung meines Bildes in den veröffentlichten Forschungsergebnissen;

( ) Ich stimme der Veröffentlichung meines Bildes in den veröffentlichten Forschungsergebnissen nicht zu.

Ich bin darüber informiert worden, dass die Vertraulichkeit gewährleistet wird, um die Privatsphäre und Anonymität der Teilnehmer zu schützen. Wenn es von Interesse ist oder keine Einwände bestehen, wird der Name des Teilnehmers bekannt gegeben.

(X) Ich erlaube meine Identifizierung in den veröffentlichten Forschungsergebnissen;

( ) Ich erlaube nicht die Identifizierung meiner Person in den veröffentlichten Forschungsergebnissen.

Der Zugang zu den gesammelten Daten und deren Auswertung erfolgt ausschließlich durch die Forscherin und/oder ihre Betreuerin. Die verantwortliche Forscherin verpflichtet sich, die erzielten Ergebnisse in akademischen und wissenschaftlichen Kreisen auf konsolidierte Weise zu veröffentlichen, wobei die Anonymität gemäß der Zustimmung jedes Teilnehmers gewahrt bleibt.

Ich bin auch darüber informiert worden, dass ich jederzeit von dieser Studie/Forschung zurücktreten kann, ohne dass mir dadurch Nachteile entstehen oder ich Sanktionen oder Unannehmlichkeiten erleiden muss.

Ich bestätige den Erhalt einer unterzeichneten Kopie dieser Einwilligung.

Frankfurt, M. 6.4.22
Ort und Datum

Unterschrift des Teilnehmers / der Teilnehmerin

Kontaktdaten des verantwortlichen Forschers:
Erica de Abreu Malchow,
Doktorandin, Universität für Geisteswissenschaften und Technologien Lusófona.

Unterschrift der Forscherin

## TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Declaro, por meio deste termo, que concordei em ser entrevistado(a) e/ou participar na pesquisa de campo referente ao pesquisa de doutorado intitulada Jornada Museológica: Sociomuseologia e Empoderamento no Museu Histórico de Frankfurt desenvolvida por Érica de Abreu Malchow.

Fui informado(a), ainda, de que a pesquisa é orientada por Judite Santos Primo, a quem poderei contatar / consultar a qualquer momento que julgar necessário através do telefone +351 217 515 500 - ext. 2350 ou e-mail judite.primo@ulusofona.pt.

Afirmo que aceitei participar por minha própria vontade, sem receber qualquer incentivo financeiro ou ter qualquer ônus e com a finalidade exclusiva de colaborar para o sucesso da pesquisa. Fui informado(a) dos objetivos estritamente acadêmicos do estudo, que, em linhas gerais é Desenvolver, descrever e analisar processos museais participativos utilizando cinema no Museu Histórico de Frankfurt visando empoderamento individual e coletivo.

Fui também esclarecido(a) de que os usos das informações por mim oferecidas estão submetidos às normas éticas de pesquisa da Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias e foram autorizados pelo do Museu Histórico de Frankfurt.

Minha colaboração consiste em entrevistas gravadas semi-estruturadas e/ou a presença em processos e eventos do museu, como reuniões, oficinas, exposições e filmes, observados e registrados em notas de campo, bem como documentados em audiovisual e fotografia. Para tanto:

(X) Permito a divulgação da minha imagem nos resultados publicados da pesquisa;

( ) Não permito a publicação da minha imagem nos resultados publicados da pesquisa.

Fui informado que haverá a garantia do sigilo que assegure a privacidade e o anonimato dos as participante/s. Se for de interesse do/a mesmo/a ou não houver objeção, haverá a divulgação do nome do/a participante. Para tanto:

(X) Permito a minha identificação nos resultados publicados da pesquisa;

( ) Não permito a minha identificação nos resultados publicados da pesquisa.

O acesso e a análise dos dados coletados se farão apenas pela pesquisadora e/ou sua orientadora. A pesquisadora responsável se comprometeu a tornar públicos nos meios acadêmicos e científicos os resultados obtidos de forma consolidada, com o anonimato preservado de acordo com o consentimento de cada participante.

Fui ainda informado(a) de que posso me retirar desse estudo / pesquisa a qualquer momento, sem prejuízo para meu acompanhamento ou sofrer quaisquer sanções ou constrangimentos.

Atesto recebimento de uma cópia assinada deste Termo de Consentimento Livre e Esclarecido.

Frankfurt 05.4.2022
Local e data

Rafaela de Abreu Matos
Assinatura do(a) participante

Contatos da pesquisadora responsável:
Erica de Abreu Malchow
Doutoranda, Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias.

**TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO**

Declaro, por meio deste termo, que concordei em ser entrevistado(a) e/ou participar na pesquisa de campo referente ao pesquisa de doutorado intitulada Jornada Museológica: Sociomuseologia e Empoderamento no Museu Histórico de Frankfurt desenvolvida por Érica de Abreu Malchow.

Fui informado(a), ainda, de que a pesquisa é orientada por Judite Santos Primo, a quem poderei contatar / consultar a qualquer momento que julgar necessário através do telefone +351 217 515 500 - ext. 2350 ou e-mail judite.primo@ulusofona.pt.

Afirmo que aceitei participar por minha própria vontade, sem receber qualquer incentivo financeiro ou ter qualquer ônus e com a finalidade exclusiva de colaborar para o sucesso da pesquisa. Fui informado(a) dos objetivos estritamente acadêmicos do estudo, que, em linhas gerais é Desenvolver, descrever e analisar processos museais participativos utilizando cinema no Museu Histórico de Frankfurt visando empoderamento individual e coletivo.

Fui também esclarecido(a) de que os usos das informações por mim oferecidas estão submetidos às normas éticas de pesquisa da Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias e foram autorizados pelo do Museu Histórico de Frankfurt.

Minha colaboração consiste em entrevistas gravadas semi-estruturadas e/ou a presença em processos e eventos do museu, como reuniões, oficinas, exposições e filmes, observados e registrados em notas de campo, bem como documentados em audiovisual e fotografia. Para tanto:

( ) Permito a divulgação da minha imagem nos resultados publicados da pesquisa;

( ) Não permito a publicação da minha imagem nos resultados publicados da pesquisa.

Fui informado que haverá a garantia do sigilo que assegure a privacidade e o anonimato dos/as participante/s. Se for de interesse do/a mesmo/a ou não houver objeção, haverá a divulgação do nome do/a participante. Para tanto:

( ) Permito a minha identificação nos resultados publicados da pesquisa;

( ) Não permito a minha identificação nos resultados publicados da pesquisa.

O acesso e a análise dos dados coletados se farão apenas pela pesquisadora e/ou sua orientadora. A pesquisadora responsável se comprometeu a tornar públicos nos meios acadêmicos e científicos os resultados obtidos de forma consolidada, com o anonimato preservado de acordo com o consentimento de cada participante.

Fui ainda informado(a) de que posso me retirar desse estudo / pesquisa a qualquer momento, sem prejuízo para meu acompanhamento ou sofrer quaisquer sanções ou constrangimentos.

Atesto recebimento de uma cópia assinada deste Termo de Consentimento Livre e Esclarecido.

Florianópolis, Brasil, 04 de Abril de 2022

Local e data

Assinatura do(a) participante

Contatos da pesquisadora responsável:
Erica de Abreu Malchow
Doutoranda, Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias.

## TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Declaro, por meio deste termo, que concordei em ser entrevistado(a) e/ou participar na pesquisa de campo referente ao pesquisa de doutorado intitulada Jornada Museológica: Sociomuseologia e Empoderamento no Museu Histórico de Frankfurt desenvolvida por Érica de Abreu Malchow.

Fui informado(a), ainda, de que a pesquisa é orientada por Judite Santos Primo, a quem poderei contatar / consultar a qualquer momento que julgar necessário através do telefone +351 217 515 500 - ext. 2350 ou e-mail judite.primo@ulusofona.pt.

Afirmo que aceitei participar por minha própria vontade, sem receber qualquer incentivo financeiro ou ter qualquer ônus e com a finalidade exclusiva de colaborar para o sucesso da pesquisa. Fui informado(a) dos objetivos estritamente acadêmicos do estudo, que, em linhas gerais é Desenvolver, descrever e analisar processos museais participativos utilizando cinema no Museu Histórico de Frankfurt visando empoderamento individual e coletivo.

Fui também esclarecido(a) de que os usos das informações por mim oferecidas estão submetidos às normas éticas de pesquisa da Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias e foram autorizados pelo do Museu Histórico de Frankfurt.

Minha colaboração consiste em entrevistas gravadas semi-estruturadas e/ou a presença em processos e eventos do museu, como reuniões, oficinas, exposições e filmes, observados e registrados em notas de campo, bem como documentados em audiovisual e fotografia. Para tanto:

( ) Permito a divulgação da minha imagem nos resultados publicados da pesquisa;

( ) Não permito a publicação da minha imagem nos resultados publicados da pesquisa.

Fui informado que haverá a garantia do sigilo que assegure a privacidade e o anonimato dos/as participante/s. Se for de interesse do/a mesmo/a ou não houver objeção, haverá a divulgação do nome do/a participante. Para tanto:

( ) Permito a minha identificação nos resultados publicados da pesquisa;

( ) Não permito a minha identificação nos resultados publicados da pesquisa.

O acesso e a análise dos dados coletados se farão apenas pela pesquisadora e/ou sua orientadora. A pesquisadora responsável se comprometeu a tornar públicos nos meios acadêmicos e científicos os resultados obtidos de forma consolidada, com o anonimato preservado de acordo com o consentimento de cada participante.

Fui ainda informado(a) de que posso me retirar desse estudo / pesquisa a qualquer momento, sem prejuízo para meu acompanhamento ou sofrer quaisquer sanções ou constrangimentos.

Atesto recebimento de uma cópia assinada deste Termo de Consentimento Livre e Esclarecido.

Rio de Janeiro, 04/04/2022
Local e data

Gustavo F. Soares
Assinatura do(a) participante

Contatos da pesquisadora responsável:
Érica de Abreu Malchow
Doutoranda, Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias.

**TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO**

Declaro, por meio deste termo, que concordei em ser entrevistado(a) e/ou participar na pesquisa de campo referente ao pesquisa de doutorado intitulada Jornada Museológica: Sociomuseologia e Empoderamento no Museu Histórico de Frankfurt desenvolvida por Érica de Abreu Malchow.

Fui informado(a), ainda, de que a pesquisa é orientada por Judite Santos Primo, a quem poderei contatar / consultar a qualquer momento que julgar necessário através do telefone +351 217 515 500 - ext. 2350 ou e-mail judite.primo@ulusofona.pt.

Afirmo que aceitei participar por minha própria vontade, sem receber qualquer incentivo financeiro ou ter qualquer ônus e com a finalidade exclusiva de colaborar para o sucesso da pesquisa. Fui informado(a) dos objetivos estritamente acadêmicos do estudo, que, em linhas gerais é Desenvolver, descrever e analisar processos museais participativos utilizando cinema no Museu Histórico de Frankfurt visando empoderamento individual e coletivo.

Fui também esclarecido(a) de que os usos das informações por mim oferecidas estão submetidos às normas éticas de pesquisa da Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias e foram autorizados pelo do Museu Histórico de Frankfurt.

Minha colaboração consiste em entrevistas gravadas semi-estruturadas e/ou a presença em processos e eventos do museu, como reuniões, oficinas, exposições e filmes, observados e registrados em notas de campo, bem como documentados em audiovisual e fotografia. Para tanto:

(x) Permito a divulgação da minha imagem nos resultados publicados da pesquisa;

( ) Não permito a publicação da minha imagem nos resultados publicados da pesquisa.

Fui informado que haverá a garantia do sigilo que assegure a privacidade e o anonimato dos/as participante/s. Se for de interesse do/a mesmo/a ou não houver objeção, haverá a divulgação do nome do/a participante. Para tanto:

(x) Permito a minha identificação nos resultados publicados da pesquisa;

( ) Não permito a minha identificação nos resultados publicados da pesquisa.

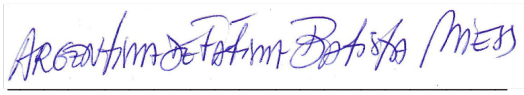
O acesso e a análise dos dados coletados se farão apenas pela pesquisadora e/ou sua orientadora. A pesquisadora responsável se comprometeu a tornar públicos nos meios acadêmicos e científicos os resultados obtidos de forma consolidada, com o anonimato preservado de acordo com o consentimento de cada participante.

Fui ainda informado(a) de que posso me retirar desse estudo / pesquisa a qualquer momento, sem prejuízo para meu acompanhamento ou sofrer quaisquer sanções ou constrangimentos.

Atesto recebimento de uma cópia assinada deste Termo de Consentimento Livre e Esclarecido.

Frankfurt am Main, 29.03.2022

Local e data



Assinatura do(a) participante

Contatos da pesquisadora responsável:
Erica de Abreu Malchow
Doutoranda, Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias.

**INFORMED CONSENT DOCUMENT**

I hereby declare that I agreed to be interviewed and/or to participate in the field research of the doctoral research entitled Museological Journey: Sociomuseology and Empowerment in the Historical Museum Frankfurt developed by Érica de Abreu Malchow.

I have also been informed that this research is being supervised by Judite Santos Primo, whom I may contact at any time, as necessary, through the telephone number +351 217 515 500 - ext. 2350 or e-mail judite.primo@ulusofona.pt

I declare that I agreed to participate of my own free will, without receiving any financial incentive or having any burden and with the sole purpose of collaborating to the success of the research. I have been informed of the strictly academic objectives of the study, which, in general terms is: To develop, describe and analyze participatory museum processes using film in the Historical Museum Frankfurt aiming at individual and collective empowerment.

I have also been informed that the use of the information I provide is subject to the research ethics rules of the Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias and has been authorized by the Historical Museum Frankfurt.

My collaboration consists of semi-structured recorded interviews and/or the presence in museum processes and events such as meetings, workshops, exhibitions and movies, observed and registered in field notes, as well as documented in film and photography. To this end:

(X) I allow the disclosure of my image in the published results of the research;

( ) I do not allow the publication of my image in the published results of the research.

I have been informed that confidentiality will be guaranteed to ensure the privacy and anonymity of the participants. If it is of interest or if there is no objection, the name of the participant will be disclosed. To this end:

(X) I allow my identification in the published results of the research;

( ) I do not allow my identification in the published results of the research.

Access to and analysis of the data collected will be done only by the researcher and/or her advisor. The researcher in charge is committed to making the results obtained public in academic and scientific circles in a consolidated manner, with anonymity preserved in accordance with the consent of each participant.

I have also been informed that I can withdraw from this study / research at any time, without prejudice to my follow-up or suffer any sanctions or embarrassment.

I acknowledge receipt of a signed copy of this Informed Consent Form.

Kronberg, 29.3.2022
Place and date

Signature of participant

Contact details of the researcher in charge:
Erica de Abreu Malchow
PhD candidate, Lusófona University of Humanities and Technologies.

ERICA

**INFORMIERTES EINVERSTÄNDNIS**

Hiermit erkläre ich, dass ich bereit war, mich interviewen zu lassen und/oder an der Feldforschung für die Doktorarbeit mit dem Titel Museologische Reise: Soziomuseologie und Empowerment im Historischen Museum Frankfurt, entwickelt von Érica de Abreu Malchow, teilzunehmen.

Ich bin auch darüber informiert worden, dass diese Forschung von Judite Santos Primo betreut wird, die ich bei Bedarf jederzeit telefonisch unter +351 217 515 500 - Durchwahl 2350 oder per E-Mail unter judite.primo@ulusofona.pt kontaktieren kann.

Ich erkläre, dass ich mich aus freiem Willen zur Teilnahme bereit erklärt habe, ohne einen finanziellen Anreiz zu erhalten oder eine Last zu tragen und mit dem einzigen Ziel, zum Erfolg der Studie beizutragen. Ich bin über die streng akademischen Ziele der Studie informiert worden, die im Allgemeinen wie folgt lauten: Entwicklung, Beschreibung und Analyse von partizipatorischen Museumsprozessen mit Hilfe von Film im Historischen Museum Frankfurt mit dem Ziel individuelles und kollektives Empowerment.

Ich bin auch darüber informiert worden, dass die Verwendung der von mir zur Verfügung gestellten Informationen den Regeln der Forschungsethik der Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias unterliegt und vom Historischen Museum Frankfurt genehmigt wurde.

Meine Teilnahme erfolgt durch halbstrukturierte, aufgezeichnete Interviews und/oder die Anwesenheit bei Museumsprozessen und Veranstaltungen wie Meetings, Workshops, Ausstellungen und Filme, die in Feldnotizen festgehalten sowie in Film und Fotografie dokumentiert werden. Zu diesem Zweck:

( X) Ich erlaube die Veröffentlichung meines Bildes in den veröffentlichten Forschungsergebnissen;

( ) Ich stimme der Veröffentlichung meines Bildes in den veröffentlichten Forschungsergebnissen nicht zu.

Ich bin darüber informiert worden, dass die Vertraulichkeit gewährleistet wird, um die Privatsphäre und Anonymität der Teilnehmer zu schützen. Wenn es von Interesse ist oder keine Einwände bestehen, wird der Name des Teilnehmers bekannt gegeben.

( X) Ich erlaube meine Identifizierung in den veröffentlichten Forschungsergebnissen;

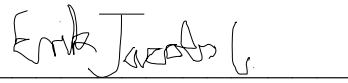
( ) Ich erlaube nicht die Identifizierung meiner Person in den veröffentlichten Forschungsergebnissen.

Der Zugang zu den gesammelten Daten und deren Auswertung erfolgt ausschließlich durch die Forscherin und/oder ihre Betreuerin. Die verantwortliche Forscherin verpflichtet sich, die erzielten Ergebnisse in akademischen und wissenschaftlichen Kreisen auf konsolidierte Weise zu veröffentlichen, wobei die Anonymität gemäß der Zustimmung jedes Teilnehmers gewahrt bleibt.

Ich bin auch darüber informiert worden, dass ich jederzeit von dieser Studie/Forschung zurücktreten kann, ohne dass mir dadurch Nachteile entstehen oder ich Sanktionen oder Unannehmlichkeiten erleiden muss.

Ich bestätige den Erhalt einer unterzeichneten Kopie dieser Einwilligung.

Mainz, 22.03.2022
Ort und Datum



Unterschrift des Teilnehmers / der Teilnehmerin

Kontaktdaten des verantwortlichen Forschers:
Erica de Abreu Malchow,
Doktorandin, Universität für Geisteswissenschaften und Technologien Lusófona.

Unterschrift der Forscherin

**INFORMIERTES EINVERSTÄNDNIS**

Hiermit erkläre ich, dass ich bereit war, mich interviewen zu lassen und/oder an der Feldforschung für die Doktorarbeit mit dem Titel Museologische Reise: Soziomuseologie und Empowerment im Historischen Museum Frankfurt, entwickelt von Érica de Abreu Malchow, teilzunehmen.

Ich bin auch darüber informiert worden, dass diese Forschung von Judite Santos Primo betreut wird, die ich bei Bedarf jederzeit telefonisch unter +351 217 515 500 - Durchwahl 2350 oder per E-Mail unter judite.primo@ulusofona.pt kontaktieren kann.

Ich erkläre, dass ich mich aus freiem Willen zur Teilnahme bereit erklärt habe, ohne einen finanziellen Anreiz zu erhalten oder eine Last zu tragen und mit dem einzigen Ziel, zum Erfolg der Studie beizutragen. Ich bin über die streng akademischen Ziele der Studie informiert worden, die im Allgemeinen wie folgt lauten: Entwicklung, Beschreibung und Analyse von partizipatorischen Museumsprozessen mit Hilfe von Film im Historischen Museum Frankfurt mit dem Ziel individuelles und kollektives Empowerment.

Ich bin auch darüber informiert worden, dass die Verwendung der von mir zur Verfügung gestellten Informationen den Regeln der Forschungsethik der Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias unterliegt und vom Historischen Museum Frankfurt genehmigt wurde.

Meine Teilnahme erfolgt durch halbstrukturierte, aufgezeichnete Interviews und/oder die Anwesenheit bei Museumsprozessen und Veranstaltungen wie Meetings, Workshops, Ausstellungen und Filme, die in Feldnotizen festgehalten sowie in Film und Fotografie dokumentiert werden. Zu diesem Zweck:

(X) Ich erlaube die Veröffentlichung meines Bildes in den veröffentlichten Forschungsergebnissen;

( ) Ich stimme der Veröffentlichung meines Bildes in den veröffentlichten Forschungsergebnissen nicht zu.

Ich bin darüber informiert worden, dass die Vertraulichkeit gewährleistet wird, um die Privatsphäre und Anonymität der Teilnehmer zu schützen. Wenn es von Interesse ist oder keine Einwände bestehen, wird der Name des Teilnehmers bekannt gegeben.

(X) Ich erlaube meine Identifizierung in den veröffentlichten Forschungsergebnissen;

( ) Ich erlaube nicht die Identifizierung meiner Person in den veröffentlichten Forschungsergebnissen.

Der Zugang zu den gesammelten Daten und deren Auswertung erfolgt ausschließlich durch die Forscherin und/oder ihre Betreuerin. Die verantwortliche Forscherin verpflichtet sich, die erzielten Ergebnisse in akademischen und wissenschaftlichen Kreisen auf konsolidierte Weise zu veröffentlichen, wobei die Anonymität gemäß der Zustimmung jedes Teilnehmers gewahrt bleibt.

Ich bin auch darüber informiert worden, dass ich jederzeit von dieser Studie/Forschung zurücktreten kann, ohne dass mir dadurch Nachteile entstehen oder ich Sanktionen oder Unannehmlichkeiten erleiden muss.

Ich bestätige den Erhalt einer unterzeichneten Kopie dieser Einwilligung.

Frankfurt a.M., 22.3.22
Ort und Datum

Unterschrift des Teilnehmers / der Teilnehmerin

Kontaktdaten des verantwortlichen Forschers:
Erica de Abreu Malchow,
Doktorandin, Universität für Geisteswissenschaften und Technologien Lusófona.

Unterschrift der Forscherin

**INFORMIERTES EINVERSTÄNDNIS**

Hiermit erkläre ich, dass ich bereit war, mich interviewen zu lassen und/oder an der Feldforschung für die Doktorarbeit mit dem Titel Museologische Reise: Soziomuseologie und Empowerment im Historischen Museum Frankfurt, entwickelt von Érica de Abreu Malchow, teilzunehmen.

Ich bin auch darüber informiert worden, dass diese Forschung von Judite Santos Primo betreut wird, die ich bei Bedarf jederzeit telefonisch unter +351 217 515 500 - Durchwahl 2350 oder per E-Mail unter judite.primo@ulusofona.pt kontaktieren kann.

Ich erkläre, dass ich mich aus freiem Willen zur Teilnahme bereit erklärt habe, ohne einen finanziellen Anreiz zu erhalten oder eine Last zu tragen und mit dem einzigen Ziel, zum Erfolg der Studie beizutragen. Ich bin über die streng akademischen Ziele der Studie informiert worden, die im Allgemeinen wie folgt lauten: Entwicklung, Beschreibung und Analyse von partizipatorischen Museumsprozessen mit Hilfe von Film im Historischen Museum Frankfurt mit dem Ziel individuelles und kollektives Empowerment.

Ich bin auch darüber informiert worden, dass die Verwendung der von mir zur Verfügung gestellten Informationen den Regeln der Forschungsethik der Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias unterliegt und vom Historischen Museum Frankfurt genehmigt wurde.

Meine Teilnahme erfolgt durch halbstrukturierte, aufgezeichnete Interviews und/oder die Anwesenheit bei Museumsprozessen und Veranstaltungen wie Meetings, Workshops, Ausstellungen und Filme, die in Feldnotizen festgehalten sowie in Film und Fotografie dokumentiert werden. Zu diesem Zweck:

(X) Ich erlaube die Veröffentlichung meines Bildes in den veröffentlichten Forschungsergebnissen;

( ) Ich stimme der Veröffentlichung meines Bildes in den veröffentlichten Forschungsergebnissen nicht zu.

Ich bin darüber informiert worden, dass die Vertraulichkeit gewährleistet wird, um die Privatsphäre und Anonymität der Teilnehmer zu schützen. Wenn es von Interesse ist oder keine Einwände bestehen, wird der Name des Teilnehmers bekannt gegeben.

(X) Ich erlaube meine Identifizierung in den veröffentlichten Forschungsergebnissen;

( ) Ich erlaube nicht die Identifizierung meiner Person in den veröffentlichten Forschungsergebnissen.

Der Zugang zu den gesammelten Daten und deren Auswertung erfolgt ausschließlich durch die Forscherin und/oder ihre Betreuerin. Die verantwortliche Forscherin verpflichtet sich, die erzielten Ergebnisse in akademischen und wissenschaftlichen Kreisen auf konsolidierte Weise zu veröffentlichen, wobei die Anonymität gemäß der Zustimmung jedes Teilnehmers gewahrt bleibt.

Ich bin auch darüber informiert worden, dass ich jederzeit von dieser Studie/Forschung zurücktreten kann, ohne dass mir dadurch Nachteile entstehen oder ich Sanktionen oder Unannehmlichkeiten erleiden muss.

Ich bestätige den Erhalt einer unterzeichneten Kopie dieser Einwilligung.

Frankfurt 18.3.2022
Ort und Datum

Unterschrift des Teilnehmers / der Teilnehmerin

Kontaktdaten des verantwortlichen Forschers:
Erica de Abreu Malchow,
Doktorandin, Universität für Geisteswissenschaften und Technologien Lusófona.

Unterschrift der Forscherin

**INFORMIERTES EINVERSTÄNDNIS**

Hiermit erkläre ich, dass ich bereit war, mich interviewen zu lassen und/oder an der Feldforschung für die Doktorarbeit mit dem Titel Museologische Reise: Soziomuseologie und Empowerment im Historischen Museum Frankfurt, entwickelt von Érica de Abreu Malchow, teilzunehmen.

Ich bin auch darüber informiert worden, dass diese Forschung von Judite Santos Primo betreut wird, die ich bei Bedarf jederzeit telefonisch unter +351 217 515 500 - Durchwahl 2350 oder per E-Mail unter judite.primo@ulusofona.pt kontaktieren kann.

Ich erkläre, dass ich mich aus freiem Willen zur Teilnahme bereit erklärt habe, ohne einen finanziellen Anreiz zu erhalten oder eine Last zu tragen und mit dem einzigen Ziel, zum Erfolg der Studie beizutragen. Ich bin über die streng akademischen Ziele der Studie informiert worden, die im Allgemeinen wie folgt lauten: Entwicklung, Beschreibung und Analyse von partizipatorischen Museumsprozessen mit Hilfe von Film im Historischen Museum Frankfurt mit dem Ziel individuelles und kollektives Empowerment.

Ich bin auch darüber informiert worden, dass die Verwendung der von mir zur Verfügung gestellten Informationen den Regeln der Forschungsethik der Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias unterliegt und vom Historischen Museum Frankfurt genehmigt wurde.

Meine Teilnahme erfolgt durch halbstrukturierte, aufgezeichnete Interviews und/oder die Anwesenheit bei Museumsprozessen und Veranstaltungen wie Meetings, Workshops, Ausstellungen und Filme, die in Feldnotizen festgehalten sowie in Film und Fotografie dokumentiert werden. Zu diesem Zweck:

(X) Ich erlaube die Veröffentlichung meines Bildes in den veröffentlichten Forschungsergebnissen;

( ) Ich stimme der Veröffentlichung meines Bildes in den veröffentlichten Forschungsergebnissen nicht zu.

Ich bin darüber informiert worden, dass die Vertraulichkeit gewährleistet wird, um die Privatsphäre und Anonymität der Teilnehmer zu schützen. Wenn es von Interesse ist oder keine Einwände bestehen, wird der Name des Teilnehmers bekannt gegeben.

(X) Ich erlaube meine Identifizierung in den veröffentlichten Forschungsergebnissen;

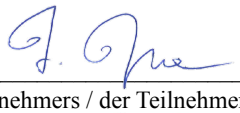
( ) Ich erlaube nicht die Identifizierung meiner Person in den veröffentlichten Forschungsergebnissen.

Der Zugang zu den gesammelten Daten und deren Auswertung erfolgt ausschließlich durch die Forscherin und/oder ihre Betreuerin. Die verantwortliche Forscherin verpflichtet sich, die erzielten Ergebnisse in akademischen und wissenschaftlichen Kreisen auf konsolidierte Weise zu veröffentlichen, wobei die Anonymität gemäß der Zustimmung jedes Teilnehmers gewahrt bleibt.

Ich bin auch darüber informiert worden, dass ich jederzeit von dieser Studie/Forschung zurücktreten kann, ohne dass mir dadurch Nachteile entstehen oder ich Sanktionen oder Unannehmlichkeiten erleiden muss.

Ich bestätige den Erhalt einer unterzeichneten Kopie dieser Einwilligung.

Frankfurt, 20.02.2022
Ort und Datum



Unterschrift des Teilnehmers / der Teilnehmerin

Kontaktdaten des verantwortlichen Forschers:
Erica de Abreu Malchow,
Doktorandin, Universität für Geisteswissenschaften und Technologien Lusófona.
Wohnanschrift: Gottschedstr. 1 22301 Hamburg Deutschland

Unterschrift der Forscherin

**INFORMIERTES EINVERSTÄNDNIS**

Hiermit erkläre ich, dass ich bereit war, mich interviewen zu lassen und/oder an der Feldforschung für die Doktorarbeit mit dem Titel Museologische Reise: Soziomuseologie und Empowerment im Historischen Museum Frankfurt, entwickelt von Érica de Abreu Malchow, teilzunehmen.

Ich bin auch darüber informiert worden, dass diese Forschung von Judite Santos Primo betreut wird, die ich bei Bedarf jederzeit telefonisch unter +351 217 515 500 - Durchwahl 2350 oder per E-Mail unter judite.primo@ulusofona.pt kontaktieren kann.

Ich erkläre, dass ich mich aus freiem Willen zur Teilnahme bereit erklärt habe, ohne einen finanziellen Anreiz zu erhalten oder eine Last zu tragen und mit dem einzigen Ziel, zum Erfolg der Studie beizutragen. Ich bin über die streng akademischen Ziele der Studie informiert worden, die im Allgemeinen wie folgt lauten: Entwicklung, Beschreibung und Analyse von partizipatorischen Museumsprozessen mit Hilfe von Film im Historischen Museum Frankfurt mit dem Ziel individuelles und kollektives Empowerment.

Ich bin auch darüber informiert worden, dass die Verwendung der von mir zur Verfügung gestellten Informationen den Regeln der Forschungsethik der Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias unterliegt und vom Historischen Museum Frankfurt genehmigt wurde.

Meine Teilnahme erfolgt durch halbstrukturierte, aufgezeichnete Interviews und/oder die Anwesenheit bei Museumsprozessen und Veranstaltungen wie Meetings, Workshops, Ausstellungen und Filme, die in Feldnotizen festgehalten sowie in Film und Fotografie dokumentiert werden. Zu diesem Zweck:

(X) Ich erlaube die Veröffentlichung meines Bildes in den veröffentlichten Forschungsergebnissen;

( ) Ich stimme der Veröffentlichung meines Bildes in den veröffentlichten Forschungsergebnissen nicht zu.

Ich bin darüber informiert worden, dass die Vertraulichkeit gewährleistet wird, um die Privatsphäre und Anonymität der Teilnehmer zu schützen. Wenn es von Interesse ist oder keine Einwände bestehen, wird der Name des Teilnehmers bekannt gegeben.

( ) Ich erlaube meine Identifizierung in den veröffentlichten Forschungsergebnissen;

(X) Ich erlaube nicht die Identifizierung meiner Person in den veröffentlichten Forschungsergebnissen.

Der Zugang zu den gesammelten Daten und deren Auswertung erfolgt ausschließlich durch die Forscherin und/oder ihre Betreuerin. Die verantwortliche Forscherin verpflichtet sich, die erzielten Ergebnisse in akademischen und wissenschaftlichen Kreisen auf konsolidierte Weise zu veröffentlichen, wobei die Anonymität gemäß der Zustimmung jedes Teilnehmers gewahrt bleibt.

Ich bin auch darüber informiert worden, dass ich jederzeit von dieser Studie/Forschung zurücktreten kann, ohne dass mir dadurch Nachteile entstehen oder ich Sanktionen oder Unannehmlichkeiten erleiden muss.

Ich bestätige den Erhalt einer unterzeichneten Kopie dieser Einwilligung.

13.7.22
Ort und Datum

[redacted]
Unterschrift des Teilnehmers / der Teilnehmerin

Kontaktdaten des verantwortlichen Forschers:
Erica de Abreu Malchow,
Doktorandin, Universität für Geisteswissenschaften und Technologien Lusófona.

ERICA
Unterschrift der Forscherin

**TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO**

Declaro, por meio deste termo, que concordei em ser entrevistado(a) e/ou participar na pesquisa de campo referente ao pesquisa de doutorado intitulada Jornada Museológica: Sociomuseologia e Empoderamento no Museu Histórico de Frankfurt desenvolvida por Érica de Abreu Malchow.

Fui informado(a), ainda, de que a pesquisa é orientada por Judite Santos Primo, a quem poderei contatar / consultar a qualquer momento que julgar necessário através do telefone +351 217 515 500 - ext. 2350 ou e-mail judite.primo@ulusofona.pt.

Afirmo que aceitei participar por minha própria vontade, sem receber qualquer incentivo financeiro ou ter qualquer ônus e com a finalidade exclusiva de colaborar para o sucesso da pesquisa. Fui informado(a) dos objetivos estritamente acadêmicos do estudo, que, em linhas gerais é Desenvolver, descrever e analisar processos museais participativos utilizando cinema no Museu Histórico de Frankfurt visando empoderamento individual e coletivo.

Fui também esclarecido(a) de que os usos das informações por mim oferecidas estão submetidos às normas éticas de pesquisa da Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias e foram autorizados pelo do Museu Histórico de Frankfurt.

Minha colaboração consiste em entrevistas gravadas semi-estruturadas e/ou a presença em processos e eventos do museu, como reuniões, oficinas, exposições e filmes, observados e registrados em notas de campo, bem como documentados em audiovisual e fotografia. Para tanto:

( ) Permito a divulgação da minha imagem nos resultados publicados da pesquisa;

( ) Não permito a publicação da minha imagem nos resultados publicados da pesquisa.

Fui informado que haverá a garantia do sigilo que assegure a privacidade e o anonimato dos/as participante/s. Se for de interesse do/a mesmo/a ou não houver objeção, haverá a divulgação do nome do/a participante. Para tanto:

( ) Permito a minha identificação nos resultados publicados da pesquisa;

( ) Não permito a minha identificação nos resultados publicados da pesquisa.

O acesso e a análise dos dados coletados se farão apenas pela pesquisadora e/ou sua orientadora. A pesquisadora responsável se comprometeu a tornar públicos nos meios acadêmicos e científicos os resultados obtidos de forma consolidada, com o anonimato preservado de acordo com o consentimento de cada participante.

Fui ainda informado(a) de que posso me retirar desse estudo / pesquisa a qualquer momento, sem prejuízo para meu acompanhamento ou sofrer quaisquer sanções ou constrangimentos.

Atesto recebimento de uma cópia assinada deste Termo de Consentimento Livre e Esclarecido.

_____
Local e data

_____
Assinatura do(a) participante

Contatos da pesquisadora responsável:
Erica de Abreu Malchow
Doutoranda, Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias.

APÊNDICE 3 - Panfleto para divulgação do projeto ‘subjetividade brasileira’.

Historisches Museum Frankfurt

Projeto:

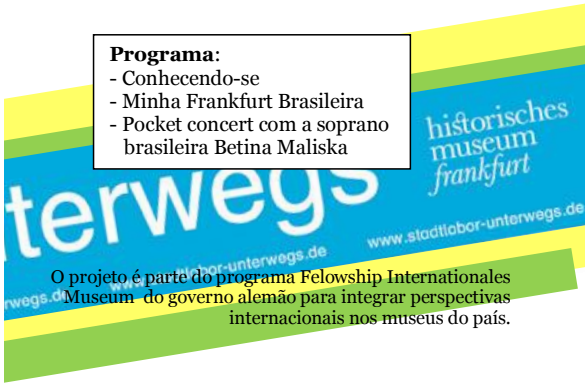
**Intersubjetividades: Minha Frankfurt Brasileira**

1º Workshop
30.11.2016
18:30
Historisches Museum Frankfurt
Fahrtor 2, 60311
2º andar, sala de exposições temporárias
Máximo 12 participantes
Confirmar presença: erica.deabreu@stadt-frankfurt.de

Com o projeto **Intersubjetividades: Minha Frankfurt Brasileira**, o Historisches Museum Frankfurt buscará conhecer e conectar-se com os brasileiros que residem atualmente na cidade, e trazer suas perspectivas para a exposição Frankfurt Jetzt! que encontra-se em fase de desenvolvimento.

O workshop buscará criar um espaço de integração para os brasileiros em Frankfurt. Irá incorporar também suas visões e experiências vividas na cidade as quais são consideradas relevantes para o presente e futuro do museu.

**Programa**:
- Conhecendo-se
- Minha Frankfurt Brasileira
- Pocket concert com a soprano brasileira Betina Maliska




O projeto é parte do programa Felowship Internationales Museum do governo alemão para integrar perspectivas internacionais nos museus do país.

APÊNDICE 4 - Questionário utilizado no primeiro *workshop* do projeto 'subjetividade brasileira'.

**Intersubjetividades: minha Franfkurt brasileira** 30.11.2016

**Primeira parte: Conhecendo-se**

Nome: _____

E-mail: _____

Na primeira parte buscaremos nos conhecer mutuamente enquanto indivíduos e compreender qual a sua visão sobre o Historisches Museum Frankfurt e o seu nível de integração no museu. Tentaremos buscar novas formas de integrar mais e mais pessoas para que o museu seja uma instituição viva e relevante para a cidade.
Suas impressões serao levadas ao Brasil para realizar uma conexão de intersubjetividades e analisadas com fins acadêmicos. Os resultados serão divulgados em plataformas colaborativas e em um evento a ser realizado em janeiro.

**Você já foi ao Historisches Museum Frankfurt alguma vez? ☐ Sim ☐ Não**

- Se já foi, escreva aqui uma memória que tem do museu em no máximo 4 linhas.
- Se nunca foi, escreva aqui o que imagina que nós lá fazemos .

_____

_____

_____

_____

_____

_____.

A sua anonimidade será preservada, se assim preferir. Assinale aqui caso desejar que sua contribuição seja identificada, e caso queira receber os resultados deste projeto,

| |
|---|
| ☐ Preservar anonimidade nesta parte |
| ☐ Receber resultados do projeto |

1

**Intersubjetividades: minha Franfkurt brasileira** 30.11.2016

**Segunda parte: Minha Frankfurt Brasileira**

Na segunda parte buscaremos saber como você percebe a cidade, como suas memórias impactam na sua visão e perspectiva sobre Frankfurt e como enquanto brasileiro ou brasileira você se relaciona com os lugares. O museu tem a intenção de integrar cada vez mais as perspectivas individuais e subjetivas para criar novas interpretações, significações e vivências da cidade. Gostaríamos de saber a sua perspectiva e como você se conecta com a cidade, por meio de suas memórias.

**Memória + Lugar**

**Escolha um dos tópicos a seguir, ou se preferir outro que achar mais pertinente para dividir conosco uma memória da cidade de Frankfurt.**

- Qual a sua primeira lembrança da cidade de Frankfurt?
- Pode dividir alguma memória especial ligada a sua experiência na cidade?
- Como foi sua primeira ou mais marcante experiência de moradia?
- Você tem algum lugar especial na cidade?
- Você tem acredita haver algum lugar especial coletivo para os brasileiros morando em Frankfurt?
- Outro?

Utilize os recursos abaixo para inspirar-se.

☐ Alguma imagem, paisagem, arquitetura especial que se lembra da cidade
☐ Algum som, música ou barulho da cidade
☐ Algum gosto, cheiro ou textura
☐ Algum evento, festa, festival
☐ Algum lugar que divide com alguém especial
☐ Algum lugar só seu, com o qual tem uma conexão afetiva?

A sua anonimidade será preservada, se assim preferir. Assinale aqui caso desejar que sua contribuição seja identificada, e caso queira receber os resultados deste projeto,

□ Preservar anonimidade nesta parte
□ Receber resultados do projeto

**Intersubjetividades: minha Franfkurt brasileira** 30.11.2016

Sob forma de **texto, poema, opinião, estória** ou mesmo um **desenho**, um **rabisco**, deixe sua subjetividade e expressividade fluírem.

Título: _____

Descrição (máx 600 caracteres):_____

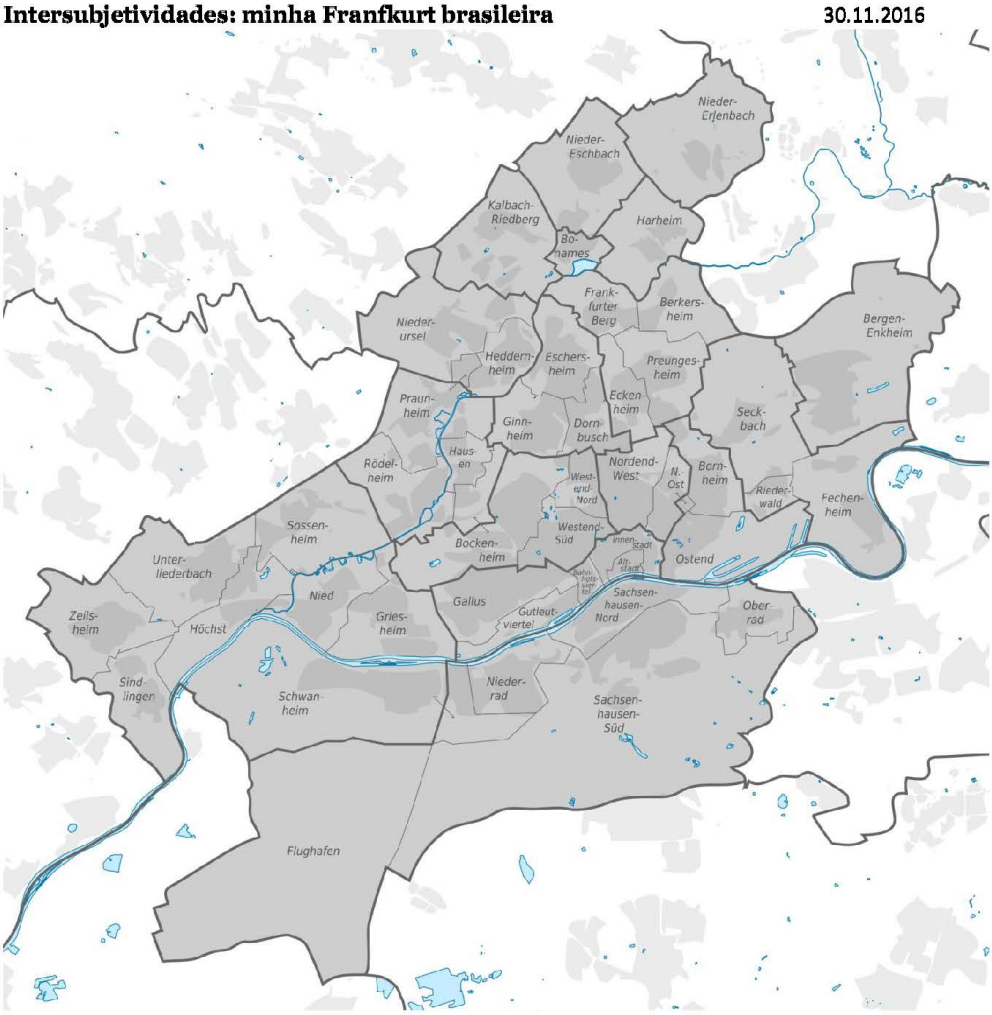
_____

Local: apontar no mapa.

Após 20 minutos livres para inspiração, conversas e cratividade, faremos uma roda em que cada um terá por volta de 2 minutos para dividir suas memórias e histórias, apresentar sua contribuição. Será possível já gravar sua contribuição em aúdio.

3

**Intersubjetividades: minha Franfkurt brasileira** 30.11.2016




**Legenda para indicação dos lugares no mapa**

- **Apontar de onde veio no Brasil**
- **Apontar onde mora em Frankfurt**
- **Apontar o local de sua memória em Frankfurt**
- **Apontar lugares especiais coletivos para brasileiros em Frankfurt**

4

**Intersubjetividades: minha Franfkurt brasileira** 30.11.2016

**Terceira parte: Continuações**

**1.Caminhada brasileira em Frankfurt**

Você gostaria de participar da caminhada pela cidade? ☐ Sim ☐ Não

Qual data mais lhe convém?

☐15.1.2017-Sábado ☐16.1.2017-Domingo ☐28.1.2017- Sábado ☐29.1.2017-Domingo

Se não participar, gostaria de ter sua contribuição complementada ? ☐ Sim ☐ Não

De que forma? ☐ Fotos ☐ Audios ☐ Videos

A caminhada será acompanha por um cinegrafista que irá documentar o processo assim como recolher depoimentos daqueles que se interessarem.

**2.Segundo workshop**

Você participaria de um segundo workshop para a divulgação e avaliação dos resultados do projeto antes da publicação na plataforma digital?

☐ Sim ☐ Não

**3.Avaliação da experiência de hoje e novos contatos.**

Deixe aqui algum comentário, ou envie um email para erica.deabreu@stadt-frankfurt.de sobre a experiência, para que possamos avaliar e melhorá-la para as próximas atividades. Se preferir, deixe ideias, inspirações e indique se gostaria de participar de outros projetos que o museu organiza.

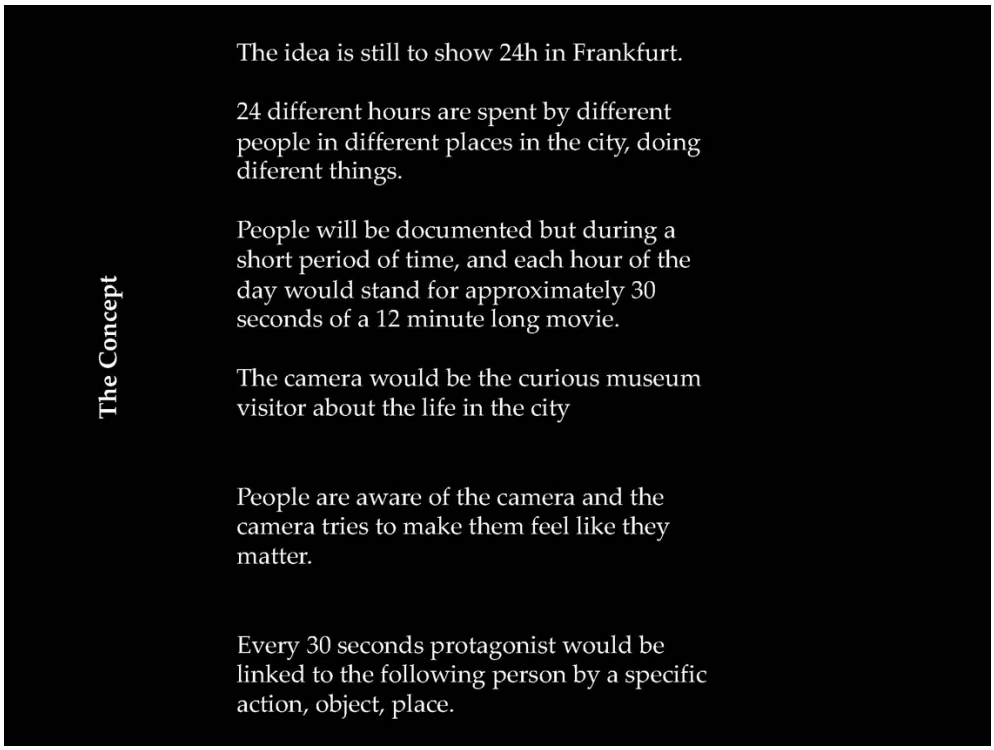
Muito obrigada!

5

APÊNDICE 5 - Apresentação de conceito para filme sobre a cidade de Frankfurt (em inglês).

# Video Projections Proposal

Érica de Abreu Gonçalves
Historisches Museum Frankfurt
July 2016

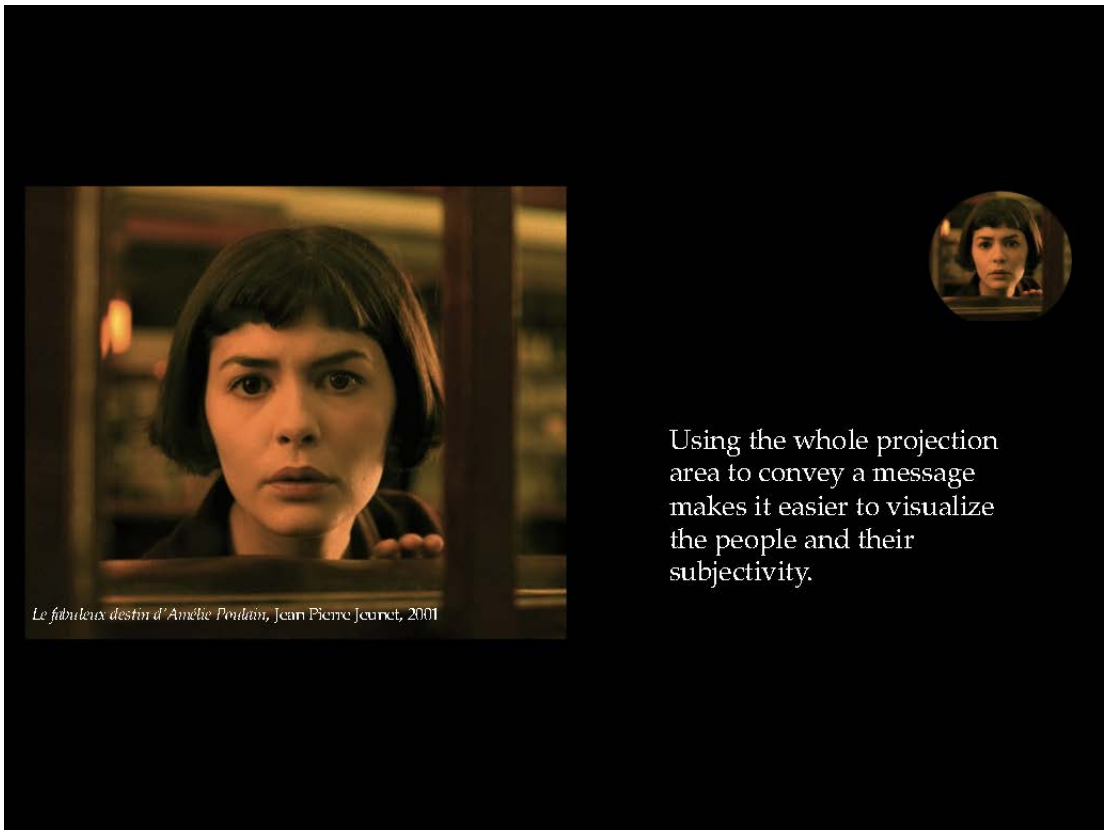


**Justifying**

Control of the content.
Easier to follow a script.
Easier to design the production.
No need to storage 24 hours of filming.

Avoid surprises. Even though people would be documented and be themselves, there would be a relative control.

**Concern**: not really a participative method

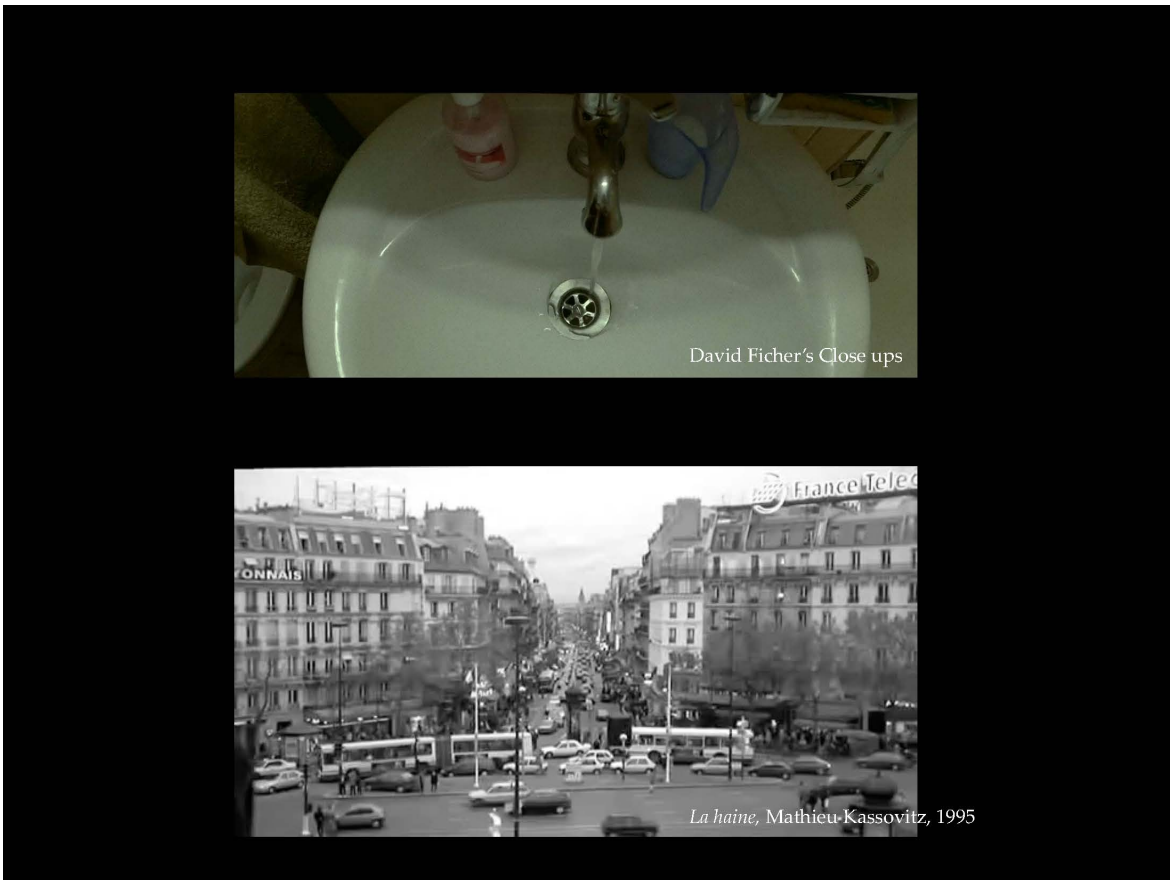


**Visual Characteristics**

The power of the camera on capturing details, expressions and objects.

Explore the many visual resources the camera can provide. Camera shots, movements, lenses, positions.

**Idea**: Soundless video, how to make as close as it would seem to actually have sound.



**General concerns:**

That it would look to obvious or tacky.

How to fit into the budget. Maybe not 24 different people, but people that have in their routines 3 or 4 actions needed.

It would require a good preparation for the filming.

It may be too ambitious, regarding the production and the cinematography, I particularly am not an expert in camera, direction etc.

| | Connecting action before | Action | Person | | Connecting action after |
|---|---|---|---|---|---|
| 3:00 | | Show the clock tower | Random people in the streets | Burning book place | Someone walking over it, cuts to the person opening the metro |
| 4:00 | Folows the person until | Opening the metro | Person who opens the metro | Buying ticket machine | passes in front of the ticket machine |
| 5:00 | cuts to someone buying tickets | goest into the metro | Student or other | The metro | Camera show the metro going away |
| 6:00 | looks the metro gos out and Gets out of the station at the far area where bread is made | walks toward a baking factory | Subjective camera (museum visitor) | bread | Folows the bread to the bakery, in the transport car |
| 7:00 | Jumps to a bread in a family table for breakfest (mother and child) | family eats breakfest | person eating bread | paper bag of the bread | is thrown away |
| 8:00 | Jumps to the garbage bag being taken by the garbage collector | rides the garbage truck | garbage collector | specific or random place | crosses the child being taken by its parent to the school |
| 9:00 | crosses a brigde | goest to the museums reverside | childe bike | bridge | two people cross each other at the bridge |
| 10:00 | Changes to someone that rides until the Städeshule | shows this person (student or libraria etc) | person at the school | Handshake, hug, kiss etc | follows the other person to the flea market Goes through the flea market enter the museum |
| 11:00 | Buys a museum ticket | Shows he giving the ticket and handeling the money | cashier at the museum | Money | Jumps to the the building of the german central bank |
| 12:00 | show a bank worker going out for lunch | eats his crepe as he walks to the main station | bank worker | pigeoen | Jumps to a pigeon |
| 13:00 | Pigeon goes to the Paulsplatz | Film some incident tourists taking picture (ask permition to film) | tourists | cel taking pictures | jumps to a cel phone at immigrant kiosk that fixes cell phones |
| 14:00 | Shows someone fixing a phone | | Cellphone fixer/cashier | testing the cel, sending a text messae | Person receives |
| 15:00 | Sees thet the cell is ready | Person receives a text and she is at a street market who is buying flowers | person at the street market | flower | Jumps to a collective garden |
| 16:00 | someone at the collective garden | person collects some vegetables from her own garden | person at the garden | some vegetable | takes to a park in a basket (by foot or bike) |
| 17:00 | People in a park having a pic nic | some jogger passes by | the jogger | the park | goes home, enters the buildin Passes by a neighbor |
| 18:00 | As he/she enters the building greets a neighbor | the neighbor walks on the zeil until hauptwache (if possible) and crosses a street artist | the neighbor | haptwache (or ohter) | passers by a street artist |
| 19:00 | | shows a street artist playing | street artist | the sky | camera points to the sky |
| 20:00 | Camera points back down | enters a restaurant | Subjective camera (museum visitor) | | |
| 21:00 | | Diversity of age | | | |
| 22:00 | | typical housing | | | |
| 23:00 | | LGBT | | | |
| 0:00 | | Night life | | | |
| 1:00 | | Night jobs | | | |
| 2:00 | Close the metro doors maybe | | | | |

**Questions:**

Does it have to follow a specific path? Metro, car or bike paths? Or random pathes? (time, space, places)

What more kinds of diversity can there be?

What are the specific things about the city that only Germans or Frankfurters would know?

Maybe less time for each hour? Like 15 seconds?

APÊNDICE 6 - Primeira versão da estruturação do projeto participativo *Stadtlabor Film 2017 – Stadt filmen* filme sobre a cidade de Frankfurt (em inglês).

**Stadtlabor Film 2017**

Participative video: musealization and exhibition of Frankfurter's subjectivity.

**Concept**

Stadtlabor film will be a project focused on process, method and participation. People would have the possibility to participate in the whole course of making the film, from developing the script, deciding the locations, the ambiance until the filming and selecting the shots, but the final outcome will be in the responsibility of a professional film maker/director. People would be able to make their voices heard by the museum, therefore to the whole community and to public powers and present what's important to them and what could be better, what could be different, what they like and so on, and also be able to learn about filmmaking.

**Objectives:**

- Produce a video that shows the Frankfurt that people actually live and experience Frankfurt. This could also form the connection to the model.
- Create learning spaces for people to develop their abilities to express themselves and vocalize and show their own perspective by their own terms using films
- Strengthen the bonds between the Museum and the Frankfurter community
- Strengthen partnerships and bring people together
- Create a format of Stadtlabor Film that could be reutilized and further developed in the future.

**Results and impact**

Produce a video that would at the same time translate the perspectives of Frankfurters and their experiences in and with the city, and match the characteristics of the new exhibition and the museum's desired message. Make a sort of Frankfurters identify with the images, feel represented; and non-Frankfurters find interesting images to get a sense of what it is to actually live in Frankfurt.

Participative Method

The method is a combination of the Stadtlabor method and film production.

1st phase - Preparation:

- Contact and select a film maker that would be willing to participate at all steps of the process and would be the professional responsible for the final product
- Make an initial open call for participants which could vary from former Stadtlaboranten/innen to newly come people
- Contact and invite directly some people that could be interesting to take part in the project.
- Contact partners such as the Filmhaus Frankfurt, Gallus Zentrum and the Deutsches Filminstitut in order to get technical, material, institutional and creative support, discuss the idea with them and see how they could collaborate with the project
- Prepare the workshops, meetings with participants that will take place in the next months.

2nd phase – Development

- Organize a first general workshop with these people and institutions which can be organized as follows:
    a) Small dynamics for people to get to know each other and create a group and some sort of cohesion and identity element, so people would feel connected to the project
    b) Short introduction on the Frankfurt Jetzt! Exhibition on film making, shots, script for people to have a brief notion.
    c) Propose people to think of what could be a 1 minute contribution to the final film documenting some aspect of their life.
        - Idea for content and theme: Times of Frankfurt. Different times of different people. The day would not be divided in 24h but in several "times" in which people do things, or maybe other time measuring unit (Ex. Time for working, Time for playing) (inspired in the Museum of maré)
    d) Using some sort of brainstorming (metaplan or world café), ask for ideas of people and specific questions (what they would like to show, what is their Frankfurt, what's curious about their Frankfurt), propose already some themes (work, leisure, studies, family, culture, diversity, religion, places, curiosities, problems, etc); Propose to people to discuss and develop their ideas (propose to find connections and develop the idea of connected Frankfurt, how the ideas connect to each other)
    e) The presence of the filmmaker would be recommended from the very beginning for him/her to be able to understand, connect and translate the subjectivity of the participants, he could even bring inputs, moderate and help participants in this first phase.
    f) Propose then to the participants to continue in the project and choose which type of participation they could fit according to their personality, profile, experience, and time available to participate
        - type 1 – development: helping to develop the script, locations, atmosphere together with the museum and the film maker;
        - type 2 – action and documentation: where people would participate in the filming of their routine or of something they found interesting in documenting in Frankfurt;
        - type 3 – editing: people would participate in the screening of the selected footage by the director and give an opinion on some aspects
        - type 4 – learning: people interested in following the other steps, observing and learning and being part of the other phases of the project, but not necessarily giving concrete contributions.
    g) Create a simple 1 page form where people could describe their 1 minute idea, select what kind of participation and what time of the day they are available to participate.
- Gather all the outcomes and information to be further worked by the museum together with the film maker to integrate the ideas and the layers/types of participation
- Develop a final script proposal together with the film maker and detailed film production project, make all the decoupages, and establish a final budget.

> Is this a second workshop? Or is this done during the first workshop?

3rd phase – Pre production

- Organize a second workshop to analyze the script and project. Invite the participants on the level creation and learning to give ideas of locations, atmosphere, order, (prepare options)
- Search and hire equipment,
- Do pre-filming of events that happen in specific dates (If necessary)
- Finalize contracts and confirm filming schedule with participants of action and documentation type.
- Establish a schedule taking in consideration the scenes, decoupages and needs of the director and also to include the participant's possibilities of participation.

4th phase – Filming process executed by the film maker, produced by the museum with the participation according to the levels of participation mentioned before and availability of participants. (designed by the production)

5th phase – Finalizing and editing

- Organize a Third workshop to show a pre-selection of images by the film-maker/editor to the participants interested in the finalizing process
- Final editing by the director, according to the guidelines and script previously developed and also some of the ideas, opinions of the second workshop.

**Project time table:**

| | |
|---|---|
| October-December 2016 | Develop project, plan workshops, Communicate the project and gather participants/partners, Stadtlaborantin/innen. |
| October-December 2016 | Find a suited film maker and establish a contract |
| January 2017 | First workshop to collect the general ideas and connect people |
| January and February 2017 | Develop preliminary script with director/film maker |
| March 2017 | Second Workshop in order to develop script, storyboard, schedule for filming with all participants, |
| March, April 2017 | Filming the scenes with the participants and film maker |
| May 2017 June/July? | Workshop with participants for showing footage and selecting material to the final cut. |
| July/August? 2017 | Filming whatever still needs to be filmed according to the final concept and director |
| August 2017 | Editing and finalizing |
| August 2017 | Editing and finalizing, presenting to the participants/partners/Stadtlaborantin/innen and to the museum |

APÊNDICE 7 - *Treatment* ou *Shotlist* (tratamento ou lista de tomadas) usado para esboçar um roteiro (em inglês).

| Place (Location) | Hour (Night/Day) | Description of scene, images, sound, content, protagonists, questions to ask etc.) | Camera (Close/Wide) | Static/ Moving |
|---|---|---|---|---|
| | | | | |
| | | | | |
| | | | | |
| | | | | |
| | | | | |
| | | | | |
| | | | | |
| | | | | |
| | | | | |

APÊNDICE 8 - Ordem do dia e tabelas de produção para locações, protagonistas e objetos de cena (em alemão).

Tagesdisposition
Group:

| Uhr | Scene number | Description | Indoors/ outdoors | Darsteller/Protagonisten | Drehorte | Observation |
|---|---|---|---|---|---|---|
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |

Stadlabor Filmprojekt – Historisches Museum Frankfurt
Thema:
Teilnehmer:

Drehorte

| Name | Adresse | Zeit | Genehmigung? |
|---|---|---|---|
| 1. | | | |
| 2. | | | |
| 3. | | | |
| 4. | | | |
| 5. | | | |

Protagonisten

| Name | Kontakt:<br>Tel./E-mail | Adresse | Drehtag vereinbart? |
|---|---|---|---|
| 1. | | | |
| 2. | | | |
| 3. | | | |
| 4. | | | |
| 5. | | | |

Requisiten/Kostüme

| Name | Im Besitz? | Wo bzw. von wem kaufen/holen? | Preis? |
|---|---|---|---|
| 1. | | | |
| 2. | | | |
| 3. | | | |
| 4. | | | |
| 5. | | | |

APÊNDICE 9 - Apresentação em uma página do projeto *O que os direitos das mulheres tem a ver conosco hoje?* (em inglês).

**What does women rights have to do with us today? (Working title)**
Participative film installation: women's contemporary struggles and sisterhood

**Concept**

Film installation participative documentary that will display contemporary women and fight for gender equality.

**Objectives:**
- Produce a video that shows the struggles of everyday life of women towards gender equality;
- Create learning spaces for women to learn about feminism, museology and the role of museums, and documentary film
- Strengthen the bonds with women, including participants, visitors and museum stuff, aiming to reach the women in Frankfurt
- Sharing experiences and expertise related to women's struggles and rights
- Create a safe space for women to connect to other women and establish long lasting bonds with one another.

**Stakeholders**
Historisches Museum Frankfurt; the women taking part in the project; Frankfurt community and museum visitors

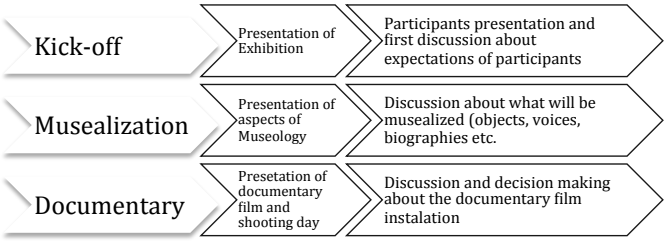
**Results and impact**
Produce a film of around 5 minutes to convey the perspectives of the women taking part in their own terms, in a way that both the Frankfurt community and visitors can't relate to or be contemplated with new fresh views to help the gender equality effort.

**Limitations/Framework:**
- Duration of no maximum of 5 minutes
- Proposed themes: Equal pay, right to the body, equal opportunities and representation.
- Language: English
- 1 shooting day: 2 locations

**Participative Method**: The method is a combination of the Stadtlabor method and documentary film.

**1st phase – Preparation of the workshops and contacts:**
- Call for participation; direct contact with possible participants

**2nd phase –** Workshops:




**End of workshop phase:** The group will have the ideas of what will be documented during the shooting day.

**3rd phase – Shooting day:**
- Will be divided in two sessions/locations - morning/afternoon – to be decided by the group.
- The technical aspects of the shooting day will responsibility of the organizers and/or filmmaker

**4th phase – Post-production:**
- The editing and post-production will responsibility of the organizers and/or filmmaker based on the information gathered during the workshops.

**Timeframe and resources (to be decided)**
**Option 1** – 4 weekly meetings, on Wednesday or weekends, starting on March 8th and ending on April 8th with shooting day. (shooting day and post production will be responsibility of Julian Vogel).
**Option 2** – 2 weekly meetings, starting on April 14th. (shooting day and post production will be responsibility of the Collectif Mardi[1]).

The meetings will take place at the Historisches Museum Frankfurt and the budget for preparation will be included on the resources provided by the Maecenia Stiftung Frankfurt.

1 Art collective established in Paris in 2017, inicially with four brazilian artists/researchers

APÊNDICE 10 - Folheto elaborado para o projeto *O que os direitos das mulheres tem a ver conosco hoje?* (em alemão).

# Was haben Frauenrechte mit uns heute zu tun?

18.4.2018 - 5.5.2018
Frankfurt am Main

## Partizipative Film-Installation

**Einladung zum Mitmachen!**

Participative documentary film installation about today's gender equality struggles to be featured at the special exhibition:

Damenwahl! 100 Jahre Frauenwahlrecht
30. August 2018 bis 20. Januar 2019,
Historisches Museum Frankfurt

Workshops to be held in English, documentary in German and/or English. Maximum 10 participants.

Subscription and Information:
frauenrechte@mail.com

Foto: Stefanie Kösling

## Was haben Frauenrechte mit uns heute zu tun?

Die Gleichberechtigung von Frauen und Männern ist im deutschen Grundgesetz verankert, und vor 100 Jahren wurde in Deutschland das Wahlrecht für Frauen eingeführt. Ist damit alles erreicht? Das Kunstprojekt will einen vielschichtigen Überblick geben – nicht nur durch akademische Expertise, sondern auch anhand privater, alltäglicher Erfahrungen von Frauen. Ziel ist es, Stimmen aus unterschiedlichen sozialen, akademischen, geografischen und ökonomischen Hintergründen zu präsentieren und zu zeigen, für welche Rechte Frauen noch immer kämpfen müssen. Das gesammelte Material wird in einer Installation in der großen Sonderausstellung zum Frauenwahlrecht des Historischen Museums Frankfurt gezeigt.

Projekt Kuratorin: Érica de Abreu Gonçalves
Filmdokumentation/Postproduktion: Julian Vogel

Ausstellungsteam
Damenwahl! 100 Jahre Frauenwahlrecht
Historisches Museum Frankfurt

Förderung: Frankfurter Stiftung *maecenia*

Kaffeepause der weiblichen Abgeordneten der Nationalversammlung in Weimar 1919 © Historisches Museum Frankfurt.

## Program

**Kick-off Workshop** 18.4.2018
Getting to know each other, the exhibition and the participative project

**Museology** 22.4.2018
Participants to bring and discuss objects and their role in today's everyday equal rights struggles

**Documentary film information** 25.4.2018
Preparation for "Drehtag", Production, Script and more

**"Drehtag"** 5.5.2018
Participants to bring their perspective in a documentary filming day (English and/or German)

APÊNDICE 11 - Ata do *workshop* realizado no projeto *O que os direitos das mulheres tem a ver conosco hoje?* (em inglês).

## Was haben Frauenrechte mit uns Heute zu tun?

Meeting minutes

Meeting name : Welcome/general workshop/participative film installation preparation

Meeting type: Workshop
Facilitator/Minutes: Érica de Abreu Gonçalves
[redacted]

Agenda topics

**18h Getting to know each other -10 min** Presenter/Facilitator: Erica de Abreu Gonçalves

**18h10 General introduction of the project - 10 min** Presenter: Erica de Abreu Gonçalves

**18h20 6 Concepts and examples to inspire - 20 min -** Presenter Erica de Abreu Gonçalves

**18h40 Input about gender equality and the exhibition: Damenwahl! 100 Jahre Frauenrechte - 20 min -** [redacted]

**19h00 Pause - 10-15 min**

**19h15 Discussion round - 20-30 min** Presenter/Facilitator: Erica de Abreu Gonçalves

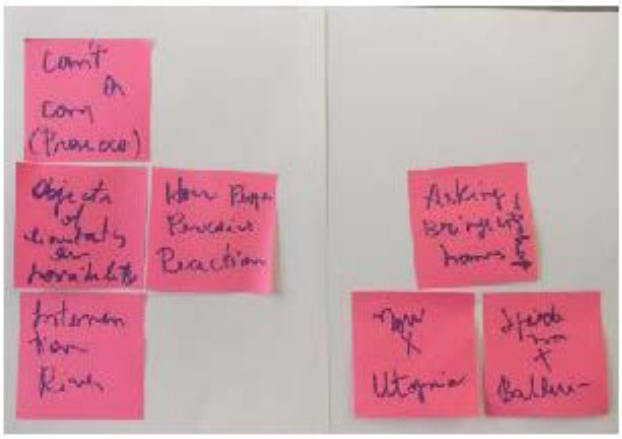
**Discussion**: Round discussion to define which topics would arise from the group to be the main subject of the documentary film. Everyone was invited to share stories and ideais for a possible film.

**Conclusions:** Several ideas were initially collected according to the following picture with a summary board with the main consensus topic to be comparison.

**Next Actions:** After the first ideas, the group was invited to a structured brainstorming session to define concrete ideas for the documentary film.

**20h30 Brainstorming content! - 30 min** Presenter/Facilitator: Erica de Abreu Gonçalves

**Discussion**: Structured brainstorming. Participants were given an amount of time to write down all the concrete ideas for the documentary film and invited to present their two favorites that were recorded in the Flipchart by the facilitator according the the following picture.



**Conclusions**: - After presenting several ideas, the group discussed about the possibility of them and decided for an intervention, where they would present their own objects related to the main theme.
- Several types of comparison that can be identified, shown in nowadays gender equality struggles: expectation x reality; objects of limitations x objects liberty; according to gender what is permitted what is forbidden; what is accepted x what is strange; what lies in the laws x what actually happens ; what is the utopia x what really happens nowadays etc.
- The idea of an intervention with the public was accepted as a means of connecting to the public
- The Historisches Museum Frankfurt as a location as the event Museums Nacht were proposed as the time and place for the intervention.
- The participants reached a consensus about the main aspects for the shooting day.

**Next Actions:** Each participant is to think of an object that would instigate the public visiting the museum and how they would question such objects and document their reactions

Remarks:

APÊNDICE 12 - Referências organizadas para atividade no âmbito do projeto *O que os direitos das mulheres tem a ver conosco hoje?* (em inglês).

Inspiration for pop up exhibition

Ideas for pop up exhibition:

Stadtlabor Bike (has a red umbrella and turns into a table)

Cart (ideas)

Inspiration for pop up exhibition

Wooden wine boxes, muquifu pop up exhibition

Examples:

Strangers in the House - Pop up exhibition - presenting objects on a table

Inspiration for pop up exhibition

Poster exhibition the Subjective museum conference
Drawing or printing to explain objects,

APÊNDICE 13 - Apresentação para conduzir o trabalho com objetos no projeto *O que os direitos das mulheres tem a ver conosco hoje?* (em inglês).

## Preparation for pop-up Exhibition/Installation

- Presentation of objects and discussion 20 min
- Presentation of ideas of participative tools 20-30
- Decision about which participative tool will be used 20-30
- Preparation of each objects' content 20-30
- Building up! 1h

## Present the object

- Which object it is?
- Why chose the object?
- What would like to know about the visitor who interacts with the object?

# Three aspects to define

1. How to call peoples attention?
2. How to display the objects?
3. What kind of interactions with people?

# 1.Call people's attention

- Comfortable environment for visitors (Ballons, music, water, juice, smiles, welcoming attitude)
- People to feel comfortable
- Sign with a question or statement
- Create a FB event, invite my friends

# 2.How to display the objects

What is our common objective?

- Classic exhibition (no interaction)
- Narrative (tell a story)
- Compare or contrast different objects
- People to touch and/or use the objects

## 3.Ideas for people to interact

- How will visitors choose the objects? (from a box, from the display, randomly, pick a number etc.)
- How to make it easy and meaningful?
- How to make them flip the perspectives?
- How to incite comparison?
- How to make an impact?
- How to achieve the main goal?

## Working with my object in the installation

- Social objects = spark people participation

"users can “do” relative to social objects—consume them, comment on them, add to them, etc.—and that all social objects need to be situated in systems that allow users to share them."

- What type of object? (personal, active, provocative, relational)

Have in mind the aesthetic downfall of participation

## Ideas

- Real life social media (liking, disliking, commenting etc.)
- Truth or dare either people answer a question
- Flowchart with women’s activities
- Pick an object from a box, do something with it
- Interact alone or in groups

## Which questions to ask?

How should the question be?

- Real interest for the answer (not a meaningless question)

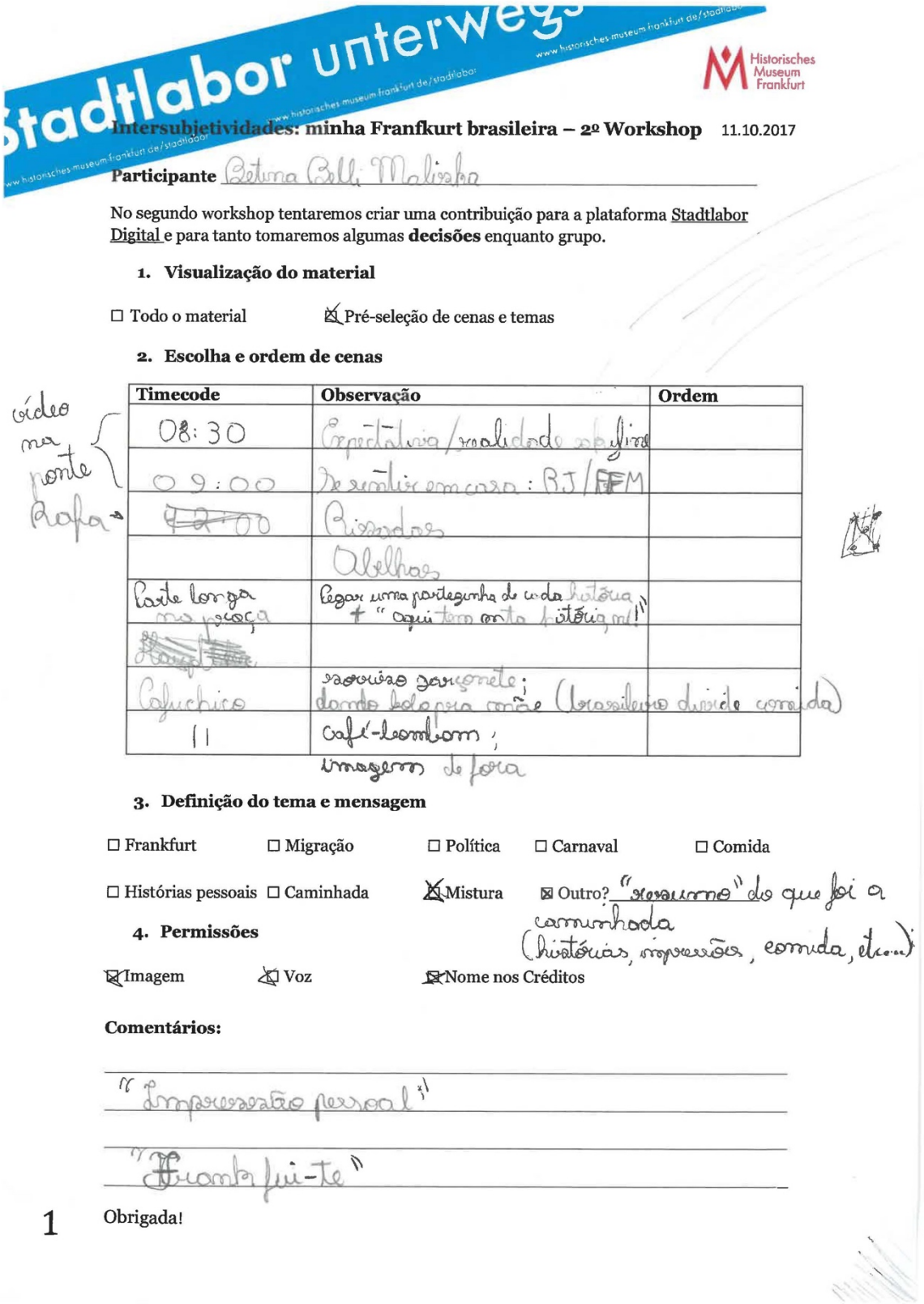
Open to diverse response and has no right answer

- Visitors feel confident and capable of answering the question.
- Simple questions first, gives the visitor confidence to participate
- Personal question = to get the person to connect
- Speculative question = to get the person to think about a scenario

## Presenting my object

- Write a label or something else
- Instructions? Personal comment? Question? favor?
- Presenting to the people, interacting with the people as a mediator
- Give it a life that it normally don't have
- Think on how to present it to the Camera.

APÊNDICE 14 - Formulário (preenchido por Betina Maliska) utilizado no segundo *workshop* do projeto 'Subjetividade brasileira'.



Stadtlabor unterwegs

www.historisches-museum-frankfurt.de/stadtlabor

Historisches Museum Frankfurt

**Intersubjetividades: minha Franfkurt brasileira – 2º Workshop** 11.10.2017

**Participante** Betina Galli Maliska

No segundo workshop tentaremos criar uma contribuição para a plataforma Stadtlabor Digital e para tanto tomaremos algumas **decisões** enquanto grupo.

1. **Visualização do material**

☐ Todo o material ☒ Pré-seleção de cenas e temas

2. **Escolha e ordem de cenas**

vídeo na ponte Rafa →

| Timecode | Observação | Ordem |
|---|---|---|
| 08:30 | Expectativa / realidade chegada | |
| 09:00 | Reunião em casa: RJ / FFM | |
| ~~12:00~~ | Pássaros | |
| | Abelhas | |
| Parte longa na posição | Pegar uma parteguinha de cada história + "aqui tem muito + histórias!" | |
| ~~Rafa~~ | | |
| Caju chico | resumão geral: dando tchau para mãe (brasileiro divide comida) | |
| 11 | Café-bombom; imagem de fora | |

3. **Definição do tema e mensagem**

☐ Frankfurt ☐ Migração ☐ Política ☐ Carnaval ☐ Comida

☐ Histórias pessoais ☐ Caminhada ☒ Mistura ☒ Outro? "resumão" do que foi a caminhada (histórias, impressões, comida, etc...)

4. **Permissões**

☒ Imagem ☒ Voz ☒ Nome nos Créditos

**Comentários:**

"Impressão pessoal"

"Franca fui-te"

1 Obrigada!

# ANEXOS

ANEXO 1 - Estatísticas da cidade de Frankfurt (em alemão). Fonte: https://frankfurt.de/de-de/service-und-rathaus/zahlen-daten-fakten/publikationen/fsa. Acesso em 08/2022.

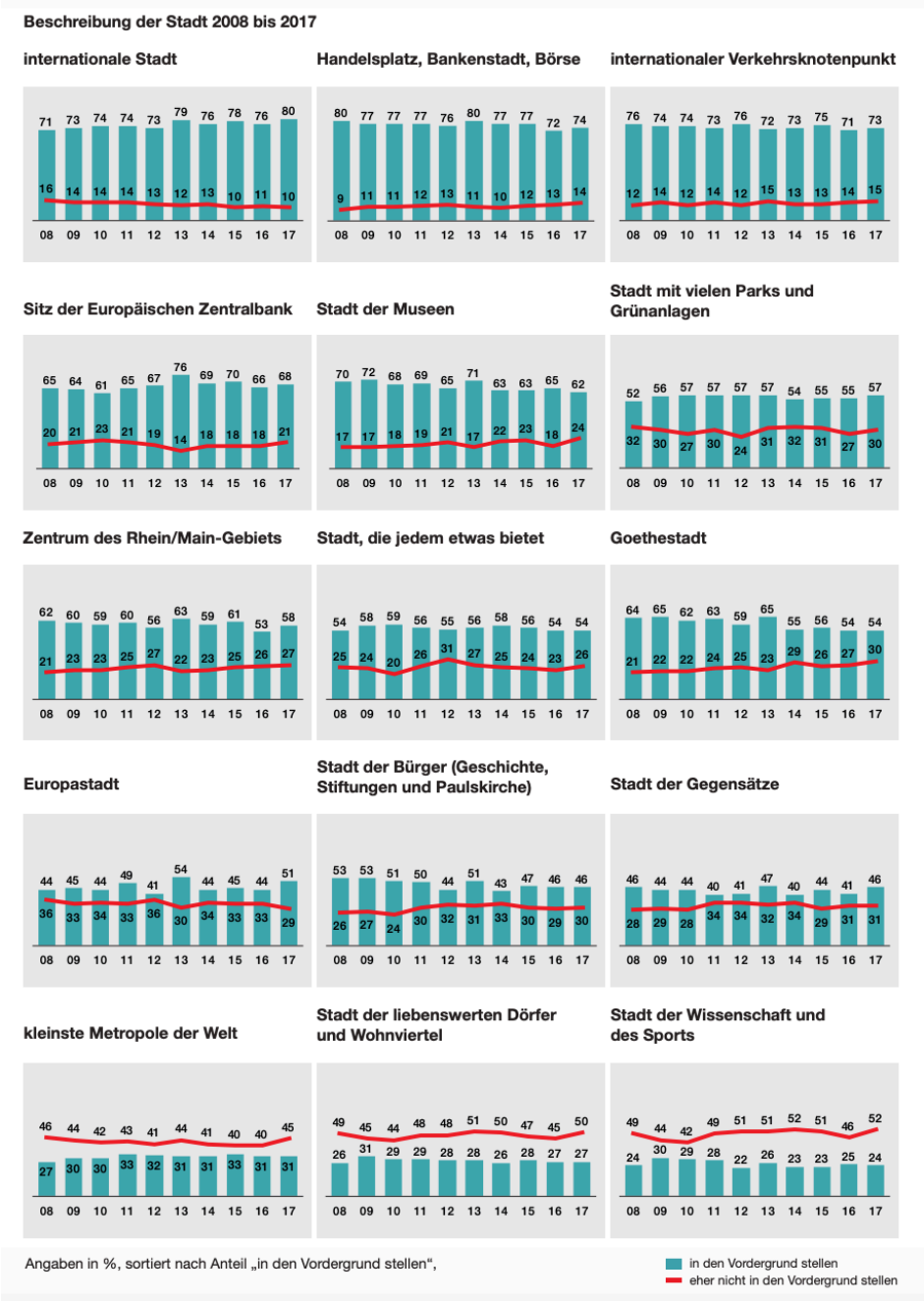



Tabela 1 - Imagem da cidade de Frankfurt percebida por habitantes de 2008 até 2017. Em verde o que foi colocado em primeiro plano, e em vermelho, o contrário. Na ordem da esquerda para direita e descendente: Cidade internacional; Cidade do comércio, bancos, bolsa; Ponto de convergência de transportes; Cidade do Banco Central Europeu; Cidade dos museus; Cidade com muitos parques e áreas verdes; Centro/Área do Rio Meno; Cidade que tem algo a oferecer a todos e todas; Cidade de Goethe; Cidade da Europa; Cidade de cidadãos e cidadãs; Cidade das oposições; Menor metrópole do mundo; Cidade de vilas e bairros queridos; Cidade da ciência e dos esportes.

**Einwohnerinnen und Einwohner mit Hauptwohnung 2009 bis 2018 nach Staatsangehörigkeit**

| Jahr | insgesamt | deutsch | | ausländisch | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | | | | insgesamt | | EU (1) | | Nicht-EU (1) | |
| | Anzahl | | in % | Anzahl | in % | Anzahl | in % (2) | Anzahl | in % (2) |
| 2009 | 648 451 | 485 195 | 74,8 | 163 256 | 25,2 | 58 011 | 8,9 | 105 245 | 16,2 |
| 2010 | 656 427 | 491 545 | 74,9 | 164 882 | 25,1 | 60 310 | 9,2 | 104 572 | 15,9 |
| 2011 | 667 075 | 496 564 | 74,4 | 170 511 | 25,6 | 64 884 | 9,7 | 105 627 | 15,8 |
| 2012 | 678 691 | 501 756 | 73,9 | 176 935 | 26,1 | 69 677 | 10,3 | 107 258 | 15,8 |
| 2013 | 693 342 | 507 797 | 73,2 | 185 545 | 26,8 | 87 960 | 12,7 | 97 585 | 14,1 |
| 2014 | 708 543 | 511 966 | 72,3 | 196 577 | 27,7 | 95 718 | 13,5 | 100 859 | 14,2 |
| 2015 | 724 486 | 517 154 | 71,4 | 207 332 | 28,6 | 99 567 | 13,7 | 107 765 | 14,9 |
| 2016 | 729 624 | 519 478 | 71,2 | 210 146 | 28,8 | 98 129 | 13,4 | 112 017 | 15,4 |
| 2017 | 741 093 | 522 318 | 70,5 | 218 775 | 29,5 | 101 708 | 13,7 | 117 067 | 15,8 |
| 2018 | 747 848 | 525 227 | 70,2 | 222 621 | 29,8 | 101 526 | 13,6 | 121 095 | 16,2 |

(1) Jeweiliger Gebietsstand, 2013 Beitritt von Kroatien zur EU. (2) Anteil an den Einwohnerinnen und Einwohnern insgesamt.

Tabela 2 - Número total de habitantes com residência em Frankfurt de 2009 até 2018 e seus percentuais, de acordo com a nacionalidade (alemã e não alemã, e dentro desta última também há a divisão de europeia e não europeia).

**Besucherinnen und Besucher ausgewählter Frankfurter Museen**

| Museum | 2016 | 2017 | 2018 |
|---|---|---|---|
| Städel Museum (mit Städtischer Galerie) | 311 138 | 390 532 | 390 593 |
| Senckenberg Naturmuseum (1) | 380 396 | 388 143 | 363 244 |
| Schirn Kunsthalle (2) | 352 285 | 401 514 | 308 137 |
| DFF-Deutsches Filminstitut & Filmmuseum e. V. | 218 938 | 167 481 | 188 881 |
| Historisches Museum (3) | 55 751 | 88 102 | 156 478 |
| Museum Angewandte Kunst (mit Ikonenmuseum) | 137 942 | 138 368 | 154 546 |
| Frankfurter Goethe-Museum | 108 465 | 116 759 | 114 849 |
| Museum für Kommunikation (4) | 115 975 | 108 488 | 112 625 |
| Deutsches Architekturmuseum | 72 491 | 82 349 | 110 712 |
| Experiminta ScienceCenter FrankfurtRheinMain | 93 946 | 101 887 | 108 781 |
| Museum MMK für Moderne Kunst (5) | 122 054 | 120 122 | 92 696 |
| Liebieghaus Skulpturensammlung | 72 804 | 41 979 | 77 034 |
| Caricatura Museum | 55 965 | 59 199 | 65 840 |
| Archäologisches Museum (6) | 51 247 | 58 587 | 55 637 |
| Geldmuseum der Deutschen Bundesbank (7) | 2 295 | 50 559 | 53 329 |
| Jüdisches Museum Frankfurt (mit M. Judengasse) (8) | 29 679 | 30 176 | 34 671 |
| Portikus | 27 257 | 27 076 | 30 884 |
| Junges Museum (9) | 30 329 | 30 042 | 23 561 |
| Museum der Weltkulturen | 16 883 | 18 114 | 23 254 |
| Bibelhaus Erlebnis Museum (10) | 22 228 | 20 364 | 16 322 |
| **insgesamt** | **2 278 068** | **2 439 841** | **2 482 074** |

**Besucheranteile der Frankfurter Kultur- und Freizeit-einrichtungen**

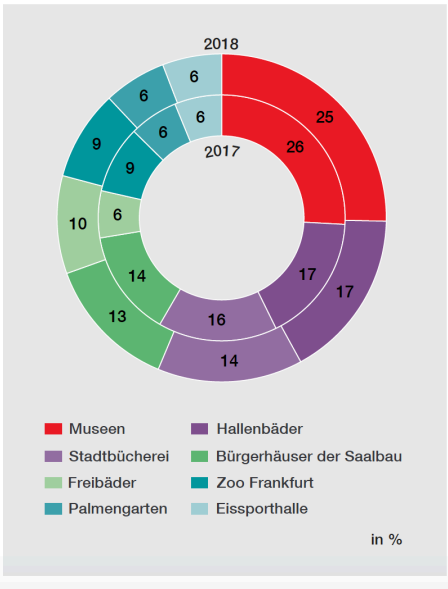



Tabela 3 - A esquerda lista com museus da cidade de Frankfurt em ordenados pelo número de visitantes de 2016 à 2018. À direita, gráfico que aponta o percentual de visitação de equipamentos culturais, esportivos e de lazer. A legenda pode ser traduzida à esquerda descendente: Museus; Bibliotecas; Piscinas públicas; o Jardim Botânico da cidade; À direita e descendente: piscinas fechadas; salões comunitários; o Zoológico de Frankfurt; ginásio de hóquei no gelo.

**Die größten Probleme in Frankfurt am Main im Dezember 2016**

| | Bürgerumfrage 2016 (%) | | |
|---|---|---|---|
| | gesamt | Deutsche | Ausländer |
| **Wohnungsmarkt** | **50** | **53** | **[ 45 ]** |
| hohe Mieten | 26 | 29 | [ 20 ] |
| geringes Wohnungsangebot | 22 | 22 | [ 21 ] |
| Obdachlosigkeit | 3 | 2 | [ 4 ] |
| **Verkehrssituation** | **25** | **26** | **[ 21 ]** |
| zu viel Verkehr/Staus/Baustellen | 13 | 13 | [ 11 ] |
| zu wenig Parkplätze | 6 | 5 | [ 6 ] |
| Verkehr allgemein | 5 | 6 | [ 2 ] |
| schlechter Straßenzustand | 2 | 2 | [ 2 ] |
| **Kriminalität/öffentliche Sicherheit** | **16** | **14** | **[ 19 ]** |
| **öffentliche Verkehrsmittel** | **13** | **13** | **[ 13 ]** |
| **Verhältnis: Deutsche–Ausländer/-innen** | **12** | **13** | **[ 8 ]** |
| zu viele Ausländer | 10 | 11 | [ 7 ] |
| mangelnde Integration | 2 | 2 | [ 0 ] |
| Ausländerfeindlichkeit | 1 | 0 | [ 1 ] |
| **Kritik an Straßenreinigung** | **8** | **8** | **[ 9 ]** |
| **Drogen** | **8** | **8** | **[ 7 ]** |
| **Politik-/Parteienverdrossenheit** | **7** | **7** | **[ 6 ]** |
| **fehlende Radwege** | **3** | **4** | **[ 2 ]** |
| **Umwelt-/Luftverschmutzung** | **3** | **3** | **[ 3 ]** |
| **Lärm allgemein** | **3** | **3** | **[ 2 ]** |
| **Flughafen** | **3** | **3** | **[ 1 ]** |
| Fluglärm | 2 | 3 | [ 1 ] |
| Flughafenausbau | 0 | 0 | [ 0 ] |
| **fehlende Betreuungsmöglichkeiten/Kitas** | **2** | **2** | **[ 3 ]** |
| **hohe Lebenshaltungskosten** | **1** | **2** | **[ 1 ]** |
| **Arbeitslosigkeit** | **1** | **0** | **[ 2 ]** |
| **Finanzen der Stadt** | **0** | **0** | **[ 0 ]** |

**Die größten Probleme in Frankfurt am Main im Dezember 2017**

| | Bürgerbefragung 2017 (%) | | |
|---|---|---|---|
| | insgesamt | deutsch | ausländisch |
| Wohnungsmarkt | 61 | 64 | [ 54 ] |
| hohe Mieten | 34 | 37 | [ 27 ] |
| geringes Wohnungsangebot | 25 | 25 | [ 24 ] |
| Obdachlosigkeit | 2 | 2 | [ 3 ] |
| Verkehrssituation | 26 | 30 | [ 19 ] |
| zu viel Verkehr/Staus/Baustellen | 11 | 13 | [ 6 ] |
| zu wenig Parkplätze | 7 | 6 | [ 9 ] |
| Verkehr allgemein | 6 | 8 | [ 3 ] |
| schlechter Straßenzustand | 2 | 2 | [ 1 ] |
| Kriminalität/öffentliche Sicherheit | 17 | 19 | [ 13 ] |
| öffentliche Verkehrsmittel | 12 | 13 | [ 11 ] |
| Verhältnis Deutsche – Ausländer/-innen | 10 | 10 | [ 10 ] |
| zu viele Ausländer | 7 | 7 | [ 5 ] |
| mangelnde Integration | 2 | 2 | [ 2 ] |
| Ausländerfeindlichkeit | 1 | 0 | [ 2 ] |
| Politik-/Parteienverdrossenheit | 9 | 12 | [ 5 ] |
| Drogen | 9 | 9 | [ 9 ] |
| Kritik an Straßenreinigung | 8 | 8 | [ 9 ] |
| fehlende Betreuungsmöglichkeiten/Kitas | 5 | 5 | [ 4 ] |
| fehlende Radwege | 4 | 5 | [ 2 ] |
| Umwelt-/Luftverschmutzung | 4 | 5 | [ 3 ] |
| Lärm allgemein | 2 | 3 | [ 1 ] |
| hohe Lebenshaltungskosten | 2 | 1 | [ 3 ] |
| Flughafen | 1 | 2 | [ 0 ] |
| Fluglärm | 1 | 2 | [ 0 ] |
| Flughafenausbau | 0 | 0 | [ 0 ] |
| Arbeitslosigkeit | 1 | 0 | [ 1 ] |
| Finanzen der Stadt | 0 | 1 | [ 0 ] |

Tabela 4 - Tabelas com os principais problemas da cidade referentes aos anos de 2016, 2017 e 2018, em percentual na visão de residentes de nacionalidade alemã e não alemã. Pontua-se e traduz-se os cinco principais problemas: moradia, trânsito, criminalidade, transportes públicos e relação entre imigrantes e não-imigrantes.

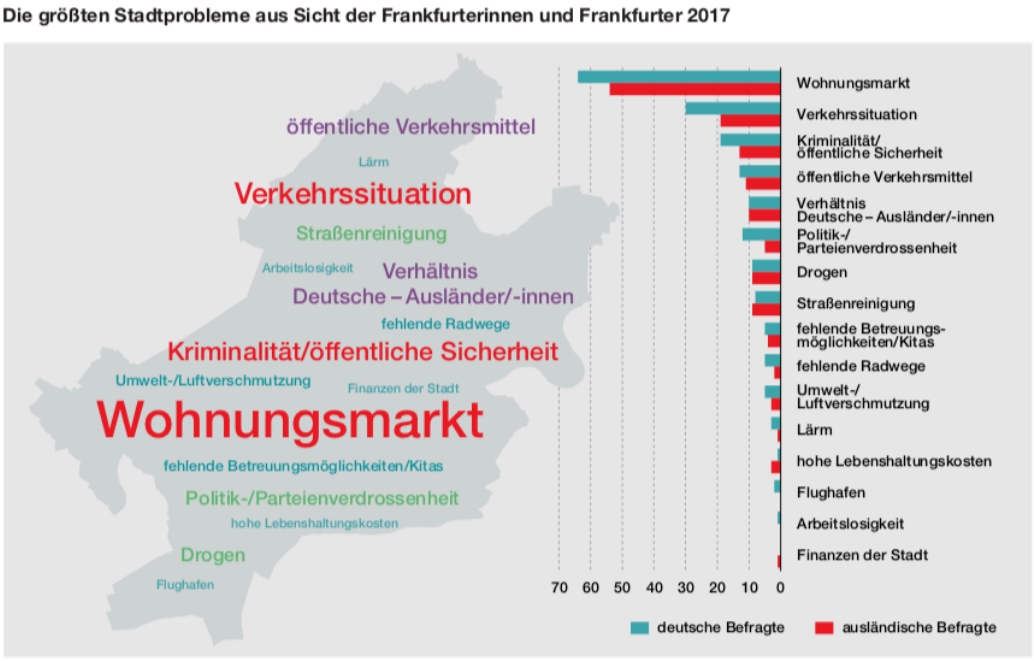



Tabela 5 - Infográfico com os principais problemas identificados por residentes em 2017. De nacionalidade alemã em verde e não alemã em vermelho. Na ordem: Mercado de imóveis; situação do trânsito; criminalidade/segurança pública; transporte público; relação entre imigrantes e não-imigrantes; partidos políticos, decepção com partidos políticos; drogas; limpeza das ruas; falta de acompanhamento, creches; falta de ciclovias; ambiente/poluição do ar; ruídos; alto custo de vida; aeroporto; desemprego; finanças da cidade.

**Die größten Probleme in Frankfurt am Main im Dezember 2018**

| Nennungen ohne Antwortvorgabe | Bürgerbefragung 2018 (%) | | | Differenz 2018 : 2017 (%-Punkte) | | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| | insgesamt | deutsch | ausländisch | insgesamt | deutsch | ausländisch |
| Wohnungsmarkt | 54 | 56 | [ 49 ] | -7 | -8 | [ -5 ] |
| hohe Mieten | 32 | 34 | [ 29 ] | -2 | -3 | [ 2 ] |
| geringes Wohnungsangebot | 19 | 19 | [ 18 ] | -6 | -6 | [ -6 ] |
| Obdachlosigkeit | 3 | 3 | [ 3 ] | 1 | 1 | [ 0 ] |
| Verkehrssituation | 23 | 27 | [ 15 ] | -3 | -3 | [ -4 ] |
| zu viel Verkehr/Staus/Baustellen | 13 | 14 | [ 9 ] | 2 | 1 | [ 3 ] |
| zu wenig Parkplätze | 4 | 4 | [ 3 ] | -3 | -2 | [ -6 ] |
| Verkehr allgemein | 8 | 9 | [ 5 ] | 2 | 1 | [ 2 ] |
| schlechter Straßenzustand | 1 | 1 | [ 1 ] | -1 | -1 | [ 0 ] |
| öffentliche Verkehrsmittel | 13 | 15 | [ 11 ] | 1 | 2 | [ 0 ] |
| Kriminalität/öffentliche Sicherheit | 8 | 8 | [ 7 ] | -9 | -11 | [ -6 ] |
| Kritik an Straßenreinigung | 6 | 8 | [ 5 ] | -2 | 0 | [ -4 ] |
| Verhältnis Deutsche–Ausländer/-innen | 6 | 7 | [ 3 ] | -4 | -3 | [ -7 ] |
| zu viele Ausländer | 4 | 4 | [ 2 ] | -3 | -3 | [ -3 ] |
| mangelnde Integration | 2 | 2 | [ 0 ] | 0 | 0 | [ -2 ] |
| Ausländerfeindlichkeit | 0 | 0 | [ 0 ] | -1 | 0 | [ -2 ] |
| fehlende Radwege | 5 | 7 | [ 2 ] | 1 | 2 | [ 0 ] |
| Drogen | 5 | 6 | [ 3 ] | -4 | -3 | [ -6 ] |
| Politik-/Parteienverdrossenheit | 5 | 6 | [ 2 ] | -4 | -6 | [ -3 ] |
| Umwelt-/Luftverschmutzung | 5 | 5 | [ 4 ] | 1 | 0 | [ 1 ] |
| fehlende Betreuungsmöglichkeiten/Kitas | 4 | 3 | [ 4 ] | -1 | -2 | [ 0 ] |
| Dieselproblematik | 2 | 3 | [ 1 ] | . | . | . |
| Lärm allgemein | 1 | 2 | [ 0 ] | -1 | -1 | [ -1 ] |
| Flughafen | 1 | 2 | [ 0 ] | 0 | 0 | [ 0 ] |
| Fluglärm | 1 | 2 | [ 0 ] | 0 | 0 | [ 0 ] |
| Flughafenausbau | 0 | 0 | [ 0 ] | 0 | 0 | [ 0 ] |
| hohe Lebenshaltungskosten | 1 | 1 | [ 1 ] | -1 | 0 | [ -2 ] |
| Arbeitslosigkeit | 1 | 1 | [ 0 ] | 0 | 1 | [ -1 ] |
| Finanzen der Stadt | 0 | 0 | [ 0 ] | 0 | -1 | [ 0 ] |

Tabela 6 - Tabela com os problemas da cidade identificado por residentes no ano de 2018.

ANEXO 2 - Publicização do projeto *Stadtlabor Film* no programa do Museu Histórico de Frankfurt (em alemão).

Jasper Landmann hat die letzten 3 Stadtlabore filmisch dokumentiert. 2017 entsteht im Stadtlabor ein Frankfurt-Film © HMF, Foto: Stefanie Kösling

12

# Stadtlabor 2017 ——

## Drehen Sie mit uns Ihren Frankfurt-Film!

Im Stadtlabor 2017 entstehen sechs Filme, die in unserer neuen Dauerausstellung gezeigt werden. Die Filme drehen sich um typische Frankfurter Themen wie Wohnen und Bauen, Mobilität und Verkehr, Wirtschaft, Umwelt und darüber, wie es sich in in Frankfurt lebt. Wenn Sie dazu etwas sagen oder zeigen möchten, machen Sie mit beim Stadtlabor 2017! Wie immer beim Stadtlabor werden Sie dabei von Profis beraten und unterstützt. Mehr zum Projekt erfahren Sie beim Auftaktworkshop am 25. Januar im HMF.

▷ **Mi, 25. Jan, 18 Uhr**
**Historisches Museum Frankfurt**
**Auftaktworkshop Stadtlabor 2017**
**Frankfurt Film**

▶ **Anmeldung über erica.deabreu@stadt-frankfurt.de**

13

ANEXO 3 - Princípios de colaboração do *Stadtlabor* (em alemão).

## Grundsätze der Zusammenarbeit im Stadtlabor

Das Stadtlabor bezeichnet eine Methode zur kollaborativen Stadterforschung. Im Stadtlabor entstehen Ausstellungen, Veranstaltungen und Filme, die Auseinandersetzungen mit dem Thema „Stadt" dokumentieren und vermitteln. Das Stadtlabor ist partizipativ ausgerichtet, d.h. wir beteiligen die Frankfurter*innen aktiv an den Museumsinhalten. Alle Ergebnisse werden in der Dauerausstellung *Frankfurt Jetzt!* dokumentiert und präsentiert.

1) Das HMF erkennt die Urheberschaft der Projektteilnehmer*innen (=Stadtlaborant*innen) an und kommuniziert sie deutlich in den Ausstellungen und Veranstaltungen.

2) Die Stadtlaborant*innen verpflichten sich, in ihren Stadtlabor-Beiträgen die Rechte Dritter zu wahren, z.B. das Persönlichkeitsrecht oder das Recht am eigenen Bild.

3) Die Meinungsäußerungen der Teilnehmer*innen bewegen sich im demokratisch angemessenen und vertretbaren Bereich.

4) Rassistische, diskriminierende, verletzende Positionen werden nicht als Ausdruck freier Meinungsäußerung toleriert.

5) Die Inhalte werden redaktionell vom Museum betreut und verantwortet.

6) Die Beiträge der Stadtlaborant*innen dürfen keinen werblichen Charakter haben. Ebenso wenig darf das Stadtlabor für das Durchführen politischer Kampagnen genutzt werden. Das HMF behält sich vor, solche Beiträge im Einvernehmen mit den anderen Stadtlaborant*innen zu redigieren oder sie aus dem Projekt auszuschließen.

7) Mit ihrer Beteiligung am Stadtlabor erklären sich die Stadtlaborant*innen mit diesen Grundsätzen einverstanden.

Stand:1. August 2019