SAMANTA COAN

A experiência estética na exposição *Doméstica, da Escravidão à Extinção* do museu comunitário MUQUIFU: um espaço de pesquisa do Design

Belo Horizonte

2017

SAMANTA COAN

A experiência estética na exposição *Doméstica, da Escravidão à Extinção* do museu comunitário MUQUIFU: um espaço de pesquisa do Design

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Design da Universidade do Estado de Minas Gerais como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Design, na linha de pesquisa: Design, Cultura e Sociedade.

Orientadora: Prof.ª Dr.ª Marcelina das Graças de Almeida

Belo Horizonte

2017

Coan, Samanta

C652e A experiência estética na exposição doméstica, da escravidão à extinção do museu comunitário MUQUIFU: um espaço de pesquisa do Design ./ Coan, Samanta – Belo Horizonte/MG, 2017.

154 f. : il. color

Orientador: Prof. Dr. Marcelina das Graças de Almeida

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Design da Universidade do Estado de Minas Gerais como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Design. Linha de pesquisa: Design, Cultura e Sociedade.

1. Museu comunitário . 2.Estudo de usuário . 3.Estética . I. Titulo II. Universidade Estadual de Minas Gerais. Escola de Design .

CDU:069.013

ESCOLA DE DESIGN | UEMG

Pós-Graduação *Stricto Sensu*
Mestrado em Design

A EXPERIÊNCIA ESTÉTICA NA EXPOSIÇÃO DOMÉSTICA, DA ESCRAVIDÃO À EXTINÇÃO DO MUSEU COMUNITÁRIO MUQUIFU.

Autora: Samanta Coan

Esta dissertação foi julgada e aprovada em sua forma final para a obtenção do título de Mestre em Design no Programa de Pós-Graduação em Design da Universidade do Estado de Minas Gerais.

Belo Horizonte, 11 de agosto de 2017.

M. Regina Álvares C. Dias
Coordenação Mestrado e Doutorado
MASP 1258945-3
ESCOLA DE DESIGN - UEMG

Profª. Maria Regina Álvares Correia Dias
Coordenadora do PPGD

BANCA EXAMINADORA

Profa. Marcelina da Graças de Almeida, Dra.
Orientadora
Universidade do Estado de Minas Gerais

Profa. Catia Rodrigues Barbosa, Dra.
Universidade Federal de Minas Gerais

Prof. Sérgio Antônio Silva, Dr.
Universidade do Estado de Minas Gerais

AGRADECIMENTOS

A gente tem uma proposta inicial na cabeça. Um problema que quer resolver na pesquisa. Felizmente, ele se transformou em outro recorte com a ajuda de muitas outras pessoas até chegar ao último ponto final desse texto. Esse trabalho não é meu, mas também de todas que auxiliaram nessa concepção. Agradeço aos protagonistas dessa dissertação que falaram abertamente sobre suas histórias mais íntimas para eu compreender como a experiência estética é necessária para mudar nossa visão de mundo. Essas conversas no MUQUIFU ajudaram em meu amadurecimento pessoal e como pesquisadora. Meu discurso é clichê, mas é sincero.

Às pessoas que foram essenciais, oferecendo uma série de inspirações e apoio: padre Mauro, Alexsandro, Rosarinha, Magda, Maria, Terezinha, André, Cátia, Sérgio, Catarina, Vanessa e Thais.

Em especial à minha orientadora professora Marcelina das Graças de Almeida, que incentivou minha permanência com o projeto.

Vocês foram a base para sustentar essa pequena viagem sobre museus, histórias e representações da favela, experiência estética e design.

Muito obrigada.

"A voz da minha bisavó. Ecoou criança nos porões do navio. Ecoou lamentos de uma infância perdida.

A voz de minha avó ecoou obediência aos brancos-donos de tudo.

A voz de minha mãe ecoou baixinho revolta no fundo das cozinhas alheias debaixo das trouxas roupagens sujas dos brancos pelo caminho empoeirado rumo à favela.

A minha voz ainda ecoa versos perplexos com rimas de sangue e fome.

A voz de minha filha recolhe todas as nossas vozes recolhe em si as vozes mudas caladas engasgadas nas gargantas.

A voz de minha filha recolhe em si a fala e o ato. O ontem – o hoje – o agora. Na voz de minha filha se fará ouvir a ressonância o eco da vida-liberdade."

(Conceição Evaristo)

RESUMO

Essa dissertação analisa a experiência estética dos *habitantes* com a exposição *Doméstica, da escravidão à extinção,* do MUQUIFU – Museu dos Quilombos e Favelas Urbanos, localizado em Belo Horizonte, no Aglomerado Santa Lúcia. Recorre-se às referências sobre experiência no campo do design e da museologia, assim como aborda a importância da interface comunicacional projetada por ambas as áreas: a exposição. Ao identificar que a estética desenvolvida no espaço museal é um *meio* de experiência e comunicação, recorta-se a experiência estética pelo viés do design com a intenção de questionar as potencialidades da Mostra em relação às pessoas que se sentem parte do museu comunitário (o habitante). Para identificar os níveis estéticos possíveis (sensual, conceitual e contextual) com o quarto de empregada, foi usada metodologia qualitativa, por meio da história oral, com cinco pessoas que estão presentes na instituição. Com as entrevistas, foi possível entender as visões delas sobre como percebem e sentem acerca da construção do cômodo e seus significados até questões políticas e socioculturais relacionadas ao tema. Conclui-se que a mostra chega a um alto nível de estetização com os *habitantes* quando o terceiro nível estético é alcançado devido à mudança de paradigmas e comportamentos pessoais após a interação física e de debate acerca do tema central da *Doméstica*. O MUQUIFU tem potencial para oferecer uma relação íntima e impactar alguns sujeitos para além da fisicalidade da exposição sendo um dos seus objetivos de retratar uma das representações femininas da favela e que faz parte da história de formação daquele território.

Palavras-chaves: Design. Museu comunitário. Estética. Experiência do Usuário.

ABSTRACT

This essays reviews the aesthetic experience of the *inhabitants* with the exhibit *Doméstica, da escravidão à extinção* (Housekeeper, from slavery to extinction), by MUQUIFU – Museu dos Quilombos e Favelas Urbanos, based in Belo Horizonte, at Aglomerado Santa Lúcia. The article is based on principles of design and museology, while approaching the importance of the main comunicacional interface used by both areas: the exposition. As we identify the aesthetics developed at the museum's space as a mean of communication and experience, the aesthetic experience by design look is framed out with the intention to question the potentialities of the Exhibit regarding the people who feel part of the community museum (the *inhabitant*). In order to identify the possible aesthetic degrees (sensual, conceptual and contextual) associated with the housekeeper bedroom, the qualitative methodology was used through the oral story-telling of five people that are part of the institution. With the interviews, it was possible to understand their views on how they perceive and feel about the construction of the room and the meanings until political and socio-cultural issues related to the theme. We conclude that the exhibit achieved a high level of aestheticization with the *inhabitants* when the third asthetic degree is reached through the shift of paradigms and personal behaviors after the physical interaction and the debate surrounding the central theme of *Doméstica*. The MUQUIFU has the potential to offer an intimate relation and cause impact on subjects beyond the physical environment of the exhibit with its goals to portray one the female representations of the slum and that is part of the formation history of that area.

Keyworks: Design. Community museum. Aesthetics. User experience.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Pintura da parte interna da Grande Exposição no Palácio de Cristal, 1851 28

Figura 2 – *Exhibition planning process* 31

Figura 3 – Nova Museologia 38

Figura 4 – Processo de Musealização 42

Figura 5 – A experiência do visitante e as motivações relacionadas à identidade da visita 45

Figura 6 – A exposição como dispositivo de mediação 46

Figura 7 – Cadeia de intenção entre sujeito e objeto 49

Figura 8 – *The Cloud Project* 58

Figura 9 – Mural de casas da Vila Estrela, Aglomerado Santa Lúcia 60

Figura 10 – Vila Barragem Santa Lúcia em 1976 68

Figura 11 – Barragem de Santa Lúcia e parte do Aglomerado Santa Lúcia ao lado direito..... 69

Figura 12 – Território do Aglomerado Santa Lúcia e localização do MUQUIFU na Vila Estrela 72

Figura 13 – Marca do MUQUIFU 74

Figura 14 – Organograma equipe e parceiros do MUQUIFU..... 76

Figura 15 – Parte interna do quarto de empregada..... 79

Figura 16 – Fotos da inauguração e cartaz da mostra Doméstica..... 81

Figura 17 – Parte externa do quarto de empregada 82

Figura 18 – Relatos escritos na parede do quarto..... 83

Figura 19 – Reserva técnica do MUQUIFU 83

Figura 20 – Parte nova da exposição que traz cozinha e área de serviço 84

LISTA DE TABELAS

Tabela 1– Acervo do quarto de empregada 85

Tabela 2 – Atividades da mostra Doméstica, da escravidão à extinção 88

LISTA DE SIGLAS

BH – Belo Horizonte

CNM – Cadastro Nacional de Museus

IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística

ICOM –*International Council of Museums*

ICOFOM – *International Committee for Museology*

IBRAM – Instituto Brasileiro de Museus

MG – Minas Gerais

MUQUIFU – Museu dos Quilombos e Favelas Urbanos

PRODECOM – Programa Municipal de Regularização de Favelas

URBEL– Companhia Urbanizadora de Belo Horizonte

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO 12

2 EXPERIÊNCIA: DESIGN E MUSEU 17
2.1 Design e experiência 17
2.1.1 Fase I: O formalismo e o styling 18
2.1.2 Fase II: Hedonista e efêmera 21
2.1.3 Fase III: a era da superestética e experiência vivida 22
2.2 Design, museu e experiência 25
2.2.1 O papel do design na experiência do público-visitante no museu 26

3 MUSEU: RELAÇÕES ENTRE SUJEITO E OBJETO 35
3.1 O contexto 35
3.2 A experiência do visitante do museu 40
3.2.1 Perfis de motivações e identidades dos visitantes 44

4 O DESIGN NUMA ABORDAGEM FILOSÓFICA: ENTRE FENÔMENO E ESTÉTICA 47
4.1 A estética: da arte ao design 48
4.2 Os três níveis estéticos do design 52
4.3 Estetização 55
4.4 Imaginação e simbolismo: a contribuição na fenomenologia do design 58

5 ANTES DO MUQUIFU: UM CONTEXTO HISTÓRICO 60
5.1 Favela e aglomerado: algumas considerações 61
5.2 Breve panorama: as favelas de Belo Horizonte no discurso e nas práticas do poder público 62
5.3 A constituição do Aglomerado Santa Lúcia e as mobilizações sociais 66

6 MUSEU DOS QUILOMBOS E FAVELAS URBANOS 72
6.1 Por que museu comunitário e de favela? 74

7 *DOMÉSTICA, DA ESCRAVIDÃO À EXTINÇÃO*: DA CONCEPÇÃO À EXPERIÊNCIA ESTÉTICA 77
7.1 A co-criação da exposição 77
7.2 A experiência estética do habitante na exposição Doméstica 86
7.2.1 A experiência dos níveis estéticos do quartinho de empregada 88
7.2.2 A inauguração e a primeira festa das domésticas 95
7.2.3 Maria: uma visitante presente no espaço museal 97

CONSIDERAÇÕES FINAIS 99

REFERÊNCIAS 102

APÊNDICE A – ROTEIRO DE ENTREVISTA PADRE MAURO 108

APÊNDICE B – ROTEIRO BASE DE ENTREVISTA SEMI-ESTRUTURADA HABITANTES 109

APÊNDICE C – ENTREVISTA TRANSCRITA: PADRE MAURO DA SILVA 110

APÊNDICE D – ENTREVISTA TRANSCRITA: ALEXSANDRO CLÁUDIO DA SILVA 120

APÊNDICE E – ENTREVISTA TRANSCRITA: MAGDA FERREIRA NUNES..... 126
APÊNDICE F – ENTREVISTA TRANSCRITA: MARIA DO ROSÁRIO RODRIGUES DE JESUS..... 130
APÊNDICE G – ENTREVISTA TRANSCRITA: TEREZINHA DE OLIVEIRA 135
APÊNDICE H – ENTREVISTA TRANSCRITA: MARIA RODRIGUES MACIEL 142
APÊNDICE I – TERMOS DE CONCENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO..... 145
APÊNDICE J – CESSÃO DE DIREITOS SOBRE DEPOIMENTO ORAL 150

1 INTRODUÇÃO

O corpo e o objeto de design se encontram. Uma experiência acontece. É o toque, é a sensação, é a percepção codificada da mensagem, é uma imersão que ocorre entre associações para além do significado. A partir dessa mediação estética a experiência se torna um potencial estudo sobre o projeto e o sujeito envolvido na relação.

A história do design evidencia a proximidade com a estética para a construção de objetos, independente da linguagem da *Art Nouveau* ao formalismo, há ideais e conceitos que formatam a criação do designer e como consequência influenciam o consumo. Entender a experiência estética como *meio* de comunicação, além de uma mera banalização de estilismo, fomenta a aproximação com a fenomenologia e a estética filosófica para compreender os níveis de relação que são possibilitados pela estética do objeto de design para com o sujeito. No campo do design se desenvolvem teorias, a exemplo de Folkmann (2013), para compreender como isso ocorre a partir da materialidade.

A experiência estética estudada nesta dissertação é a da exposição *Doméstica, da Escravidão à Extinção* do Museu dos Quilombos e Favelas Urbanos (MUQUIFU), fundado em 2012, em Belo Horizonte, no Aglomerado Santa Lúcia.

A intenção de pesquisar um museu de tipologia comunitário vem como continuidade do estudo efetuado, em 2012, na especialização em design experiencial pela UFSC sobre *storytelling* com o Museu do Taquaril, também localizado na capital mineira. Tem-se o museu como espaço de pesquisa pela possibilidade de mediações desenvolvidas no âmbito museal, projetadas para o público-visitante por meio da exposição. É por meio da exposição que são repassadas as informações e possibilitado o envolvimento multi-sensorial das pessoas com o tema. Dessa maneira, a experiência e a comunicação são essenciais no museu, a fim de garantir que os objetivos da instituição com aquela Mostra chegue às pessoas. Independente de quem projeta, usa as ferramentas do design para gerar algum nível de interação com o público-visitante – desde física até questionar sobre o tema trabalhado pela curadoria. Busca, assim, centrar-se nas relações desenvolvidas entre a exposição e a pessoa, a fim de auxiliar no entendimento de como ela se conecta e como percebe a instalação *Doméstica* por meio da estética.

Ao ser uma instituição comunitária, existe o trabalho para construir um lugar de apropriação, no qual a comunidade tem o poder sobre o fazer museu, com a finalidade de gerar

identificação sociocultural dos moradores quanto àquelas memórias pesquisadas e expostas por meio de objetos e de histórias. No MUQUIFU, o objetivo é garantir o "reconhecimento e a salvaguarda das favelas, os verdadeiros quilombos urbanos do Brasil: lugares não apenas de sofrimento e de privações, mas, também, de memória coletiva digna de ser cuidada" (SILVA, 2012, s/p). O Museu busca resgatar a memória do lugar para conectar os moradores àquela instituição e ser aparentemente legitimada a um grupo local. O uso da palavra favela é o contraponto da imagem estereotipada relativa aos moradores (traficantes de drogas e pobres tanto cultural como financeiramente) e à estrutura física do lugar (sem saneamento básico, construções precárias, ruelas, lugar violento, dentre outros). Busca-se como objeto dessa dissertação, usar a palavra favela com a intenção de reafirmar que este é um espaço multicultural. "O Muquifu anda na linha entre as duas realidades diferentes, tentando fazê-los falar, mostrando como não é tudo, na favela, devem ser rejeitadas com horror ou demitir com desprezo" (MUQUIFU, 2016, s/p).[1]

> Ao longo da história, foi através de suas manifestações artísticas, endêmicas ou importadas, que a favela teve algum tipo de reconhecimento e aceitação. Primeiro, pelo samba e o carnaval; depois, pelo rap e pelo funk. Hoje, por sua multiplicidade e diversidade cultural, é por intermédio da arte que o morador de favela encontra seu lugar e seu valor nas representações sociais. (LIBÂNO, 2008, p. 33)

Com a premissa de o MUQUIFU trabalhar no território com suas representações, como a figura de uma mulher trabalhadora, a empregada, chega-se ao problema central desta pesquisa. O museu comunitário se propõe a desenvolver produtos (como as exposições e as ações educativas) direcionados à comunidade local de acordo com os objetivos da instituição. É aqui que o design se insere nesse contexto como uma das principais ferramentas para fazer essa mediação entre a exposição e o visitante. Portanto, como o público experiencia a estética concebida pela comunicação da mostra *Doméstica, da Escravidão à Extinção* no MUQUIFU?

Apoiou-se numa hipótese de que a mostra pode proporcionar um alto grau de estetização no nível de mudanças de pensamentos e comportamento em algumas pessoas que entram em contato com ela. Uma vez que as referências bibliográficas enfatizam a potencialidade do ambiente museal que vai além do entretenimento, mas também é um ensino não formal, é um lugar de debates e reflexões estimuladas ali. Sendo assim, conforme o perfil de público-visitante, é possível atingir com maior ou menor grau essa relação.

[1] http://muquifu.com.br

A metodologia desta dissertação foi executada em três etapas. A primeira ocorreu em todo processo na pesquisa, com enfoque na revisão literária sobre experiência no design e no museu, assim como descreve como o design participa na instituição para concepção de projetos expográficos. A partir disso se faz um recorte da experiência estética abordada pelo viés do *phenomenology design*, baseada na filosofia da percepção e da estética de Folkmann (2013) e Forsey (2013). Essas referências auxiliaram na elaboração da estrutura sobre o tema, a fim de responder a questão principal juntamente às próximas etapas: a experiência estética possibilitada pelo objeto de estudo.

A segunda e terceira etapa se deram na pesquisa de campo. Ao tratar da experiência estética no MUQUIFU, fez-se necessária a escolha de uma abordagem qualitativa, uma vez que esta permite entender como se dá a experiência do visitante da instalação *Doméstica, da escravidão à extinção*. Essa tipologia de pesquisa é reconhecida pela capacidade flexível de coleta de dados, assim como produz, no momento da análise, inúmeras questões a serem compreendidas para responder o problema e os objetivos da investigação. Isso é analisado juntamente com a primeira etapa. Em vista disso, buscou-se dentro da variedade de métodos disponíveis na qualitativa o uso da história oral (ALBERTI, 2005; POUPART, 2008), em decorrência da potencialidade de coletar, por meio das narrativas de vida, dados relacionados ao tema central da pesquisa e com a finalidade de aproximar entrevistado e pesquisador. O primeiro entrevistado foi o Padre Mauro, diretor e criador do MUQUIFU, com intenção de complementar a pesquisa sobre o surgimento do museu, uma vez que há uma série de materiais disponíveis na internet, por exemplo, uma dissertação, documentários e entrevistas em programas de televisão e de *sites*. O pároco foi essencial para explicar o processo de concepção da exposição *Doméstica* e como chegou ao resultado final que é um quartinho de empregada. O perfil definido foi com base no conceito *habitante* (VARINE, 2005), um público que não se vê apenas como alguém de passagem, não é um visitante, mas parte do museu. A partir de indicações do diretor e do Alexsandro, funcionário do MUQUIFU, foi possível buscar pessoas de diferentes idades para explorar suas visões a respeito do objeto de pesquisa. São personagens que participaram e participam de atividades realizadas no museu e , principalmente, da Mostra.

> É preciso conhecer o tema, o papel dos grupos que dele participaram ou que o testemunharam e as pessoas que, nesses grupos, se destacaram, para identificar aqueles

> que, em princípio, seriam mais representativos em função da questão que se pretende investigar - os atores e/ou testemunhas que, por sua biografia e por sua participação no tema estudado, justifiquem o investimento que os transformará em entrevistados no decorrer da pesquisa. (ALBERTI, 2005, p. 32)

Com o aval do Comitê de Ética, Terezinha, Rosarinha, Magda, Maria e Alexsandro foram entrevistados na terceira etapa em busca das impressões que tinham da instalação. A história oral possibilitou entrar em contato com pontos que se conectam com a exposição: a família, a profissão, o Aglomerado Santa Lúcia, a igreja e o museu. Através desses relatos foram extraídas as relações criadas, por meio da experiência, que através de uma análise interpretativa hermenêutica das questões interdisciplinares no âmbito do design, foi possível enxergar a experiência estética. Nessa pesquisa foi priorizada a visão dos entrevistados que possuem a própria vivência com o museu e com a favela, uma vez que quem propõe essa dissertação é uma não-moradora e com visão restrita sobre aquela história.

A estrutura deste trabalho vem acompanhada com os objetivos específicos estipulados. Nos dois primeiros capítulos, apresenta-se o desenvolvimento com a fundamentação teórica focada no estudo da experiência dentro do design e da museologia. Busca-se identificar a vivência de consumidores e público-visitante dos produtos e serviços desenvolvidos nesses dois campos. Há uma relação próxima entre design e museologia, ao trabalharem em conjunto para alcançar os objetivos da instituição, criando uma linguagem gráfica aliada aos objetos selecionados para exposição, a fim de gerar experiência de qualidade. É apresentado o conceito de museologia e como os museus se transformaram ao longo dos séculos, de coleções privadas e gabinetes de curiosidades para instituições que visam um papel social, principalmente, quando se firmou a Nova Museologia e o reconhecimento de novas tipologias de museus (como os ecomuseus, virtuais e comunitários).

No terceiro capítulo é apresentada a forma como o design integra a filosofia estética e a percepção para desenvolver teorias no campo do design e investigar os objetos desenvolvidos com essa nova premissa acerca da experiência. É exposta, assim, a teoria de Folkmann (2013) que propõe os níveis estéticos que são percebidos com o projeto de design: *sensual-phenomenology, conceptual-hermaneutical* e *contextual-discursive*. Cada qual cumpre um grau de codificação como a qualidade sensual, o significado e o contexto que está inserido no mundo para além do próprio objeto de design.

Os capítulos quatro e cinco contam a história do Aglomerado Santa Lúcia e do museu. Para entender a concepção do MUQUIFU, foi descrito o processo de formação das favelas de Belo Horizonte, por que o museu veio a ser o que é hoje por meio das ações comunitárias e de lideranças na comunidade ao longo dessa trajetória por direito à moradia e qualidade de vida no território. O Quilombo do Papagaio foi o projeto fundador do Memorial do Quilombo e, em pouco tempo, virou o Museu dos Quilombos e Favelas Urbanos em pouco tempo, ambos com a intenção de preservar a memória e valorizar as pessoas da favela.

No último capítulo é apresentada a concepção da instalação *Doméstica, da escravidão à extinção*. Primeiro é descrita a seleção da representação de uma mulher trabalhadora, negra e da favela pelo pároco. No segundo momento é debatida a montagem do quartinho de empregada até a inauguração e ações promovidas com a mostra - as duas festas da doméstica e a ida ao cinema para ver o filme *Que horas ela volta*. Em sequência vem a experiência dos habitantes do museu e análise com base na teoria apresentada nos primeiros capítulos.

Por fim, apresenta-se as considerações finais referentes ao desenvolvimento da pesquisa quanto ao objeto de análise e questões em aberto para o prosseguimento da linha de estudo com museus comunitários e design. Compõe, o final desse texto, as referências bibliográficas usadas e apêndices com documentos assinados exigidos pela Comissão de Ética e as estruturas de entrevistas realizadas.

2 EXPERIÊNCIA: DESIGN E MUSEU

2.1 Design e experiência

A relação entre o design e a experiência do usuário nunca estiveram tão conectados como estão desde 1980. O capitalismo artista ou transestético (LIPOVETSKY; SERROY, 2015), auxiliado pelo progresso[2] das três revoluções industriais[3] criou uma sociedade superestetizada na hipermodernidade.[4] Tomada pela assimilação das artes na comunicação e no mercado, foi formatado um sistema que objetiva gerar mais lucro às empresas por meio da experiência do consumidor: um bom produto ou serviço à venda trespassa a pura materialidade; conceitos e valores socioculturais são embutidos na concepção do projeto, criando narrativas sedutoras. Isso também acontece no desenvolvimento da nova economia imaterial, sustentada nos valores do saber, da inovação e da imaginação. "O capitalismo se tornou artista por estar sistematicamente empenhando em operações que, apelando para os estilos, as imagens e o divertimento, mobilizam os afetos, os prazeres estéticos, lúdicos e sensíveis dos consumidores" (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 43).

Como detalha Lipovestsky; Serroy (2015), no capitalismo artista ou transestético existe a criação de valor econômico por meio do valor estético experiencial; há um sistema conceptor, produtor e distribuidor de prazeres, de sensações e de encantamento; o universo empresarial assume as funções tradicionais da arte; ocorre a ligação do econômico com a sensibilidade e o imaginário; e a conexão entre cálculo e intuição, racional e emocional, financeiro e artístico. A arte já não funciona apenas como uma expressão contestadora e anti-mundo, agora ela se torna uma

[2] Numa visão tradicional, progresso refere-se às conquistas tecnológicas e científicas que mudaram o modo de vida da sociedade. "A eclosão e a repercussão da Revolução Industrial giraram o mundo de cabeça para baixo num processo de agitação e progresso tecnológico que continua a acelerar-se a uma velocidade sempre crescente. Ao arrancar as artes e ofícios de seus papéis sociais e econômicos, a era da máquina criou um abismo entre a vida material das pessoas e suas necessidades sensoriais e espirituais" (MEGGS, 2009, p. 11).

[3] As três revoluções são definidas de acordo com mudanças substanciais da sociedade impulsionadas pela energia que transformou o modo de produção. Na primeira revolução, no final do século XVIII, a máquina a vapor, com uso do carvão mineral, auxiliou na transição da sociedade agrícola em sociedade industrial. Na segunda, final do século XIX, as máquinas elétricas, com o uso do petróleo, possibilitaram maior produtividade nas fábricas e a produção em massa. No final dos anos 1970, a informática e a robótica aliadas às fontes alternativas de energia contribuíram para a redução de custos unitários dos produtos e produção acelerada de variedades e de tendências de produtos no mercado (MEGGS, 2009).

[4] A hipermodernidade discutida por Lipovestsky e Serroy (2011) veio no contexto da pós-modernidade: como um novo estado cultural que envolve a ordem social, cultural e econômica e que tem como foco a sociedade de consumo em massa.

ferramenta de sensibilização na mídia e na economia. Esse sistema fortaleceu a dinâmica hipermoderna que se define no fim da separação entre a cultura e a economia. Como consequência, ocorre significativo desenvolvimento da esfera cultural e a absorção da cultura pelo mercado.

O processo histórico auxilia a perceber esse desenvolvimento para o capitalismo artista de hoje. Lipovestsky; Serroy (2015) expõem três fases que mostram como o design foi de uma produção de produtos de massa, para um gerador de sentidos e de experiência individualizados, detalhados a seguir.

2.1.1 Fase I: O formalismo e o styling

O desenvolvimento do capitalismo industrial e liberal foi auxiliado pela capacidade de produção em larga escala nacional, que deu origem à produção em massa e consumo de massa. A distribuição e venda das mercadorias padronizadas foram possíveis devido às melhorias de transporte e de comunicação. Essas empresas modernas auxiliaram no surgimento da primeira era da sociedade de consumo, a sociedade de produtores, orientada por um modelo focado na durabilidade e na segurança que os objetos ofereceriam (BAUMAN, 2008). Tal massificação foi aplicada à produção cultural, que vira as costas para o objetivo inicial da cultura – educar o homem – para se aperfeiçoar "em nome do hedonismo individualista e do divertimento generalizado" (LIPOVETSKY; SERROY, 2011, p. 52), possível, apenas, com o comando das indústrias. A sociedade de produtores que se estabeleceu na modernidade, formou-se na padronização e rotinização do comportamento individual. O consumo dessa sociedade não era pelo desfrute imediato de prazeres, mas pela promessa de segurança – a principal motivação de compra (BAUMAN, 2008).

À produção em massa, juntam-se duas outras invenções: as lojas de departamento e o design, a embalagem e a publicidade moderna. Essas transformações ofereceram às empresas o poder de formar e modelar o mercado a partir de uma lógica de sedução. A teatralização do espaço de vendas e o uso recorrente de embalagens pelas indústrias foram pontos decisivos para a contratação de profissionais designados a atrair consumidores. A publicidade tem a mesma proposta: aliada à outra função, além da informação sobre o produto, buscará ser uma distração,

com imagens espetaculares do produto e da marca.

> A partir do segundo terço do século XIX, toda uma série de fenômenos tecnológicos, econômicos e estéticos transformou os locais de venda e, depois, mais ou menos acentuadamente, o universo da publicidade, dos objetos, do cinema e da música, seguindo caminhos inéditos. (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 134)

Na primeira fase da era industrial a criação original do produto não era colocada à frente da produção de massa. A cultura de classes, identidade assumida e projetada por um grupo social, dividia o tipo de produto que classe operária ou burguesa iria consumir – como a quantidade disponível e a qualidade do material – e isso só mudou no início do século XX quando a cultura de massas, por meio do rádio, televisão e cinema, ofereceu a homogeneização de uma cultura global (BAUMAN, 1999; LIPOVETSKY *et al*, 2011). Isso apenas reforçava o acesso restrito à criação artística. O *Arts&Crafts*[5] e *Art Nouveau*[6], por exemplo, vão buscar aliar arte e indústria com uma nova linguagem artística, se distanciando dos lentos processos artesanais. "Essa concepção é marcada pela convicção de que é inútil e impossível voltar atrás e de que a técnica industrial está em condições de fabricar produtos originais de qualidade que poderão ser difundidos na vida cotidiana" (LIPOVESTSKY; SERROY, 2015, p. 163). Essa ideia sobrevive ao ponto de inspirar a escola alemã Bauhaus[7] por três anos, durante os quais não existem separações claras entre as disciplinas de artesanato, belas-artes e artes úteis. Essa instituição viria a ser uma grande referência para as novas escolas de design que surgiram no mundo e um marco para a história do design moderno

[5] A produção de livros no fim do século XIX viria a ser influenciada pela Revolução Industrial e revitalizaria as tipografias nas imprensas particulares. "O legado do movimento *arts and crafts* ultrapassa as artes visuais. O comportamento de seus defensores quanto a materiais, função e valor social tornou-se importante inspiração para os designers do século XX" (MEGGS, 2009, p. 242). A estética ornamentada desse movimento vai permanecer na *art nouveau.*

[6] "O *art nouveau* foi um estilo decorativo internacional que prosperou por cerca de duas décadas (c. 1890- 1910). Englobou todas as artes projetuais – arquitetura, design de mobiliário e produto, moda e artes gráficas – e, consequentemente, abrangeu cartazes, embalagens e anúncios; bules, pratos e colheres; cadeiras, batentes de porta e escadas; fábricas, entradas de metrô e casas. A qualidade visual característica do *art nouveau* é uma linha orgânica, similar às feições das plantas. Livre de raízes e da gravidade, ela pode ondular energicamente ou fluir com graça elegante à medida que define, modula e decora determinado espaço. Gavinhas, flores (como a rosa e o lírio), pássaros (particularmente pavões) e a forma humana feminina eram motivos frequentes dos quais essa linha fluida era adaptada" (MEGGS, 2009, p. 248).

[7] A escola alemã de design Bauhaus (1919-1933) tem sua importância na história do design. "As ideias de todos os movimentos artísticos de vanguarda e de design foram exploradas, combinadas e aplicadas a problemas funcionais e à produção mecânica na escola. O mobiliário, a arquitetura, o design de produto e o design gráfico do século XX foram plasmados pelas atividades de seu corpo docente e discente, e uma estética do design moderno surgiu" (MEGGS, 2009, p. 402). Isso foi uma consequência do interesse alemão pelo design na sociedade industrial que se formava no início do século que a escola surgiu.

(MEGGS, 2009).

Após 1922, a Bauhaus adotou uma nova vertente modernista ligada ao funcionalismo e ao modo racional da criação de projetos, que visava a produção em massa. A arte moderna – como Dadaísmo, *De Stijl*, surrealismo, expressionismo e construtivismo – influenciou diretamente a linguagem gráfica da forma e da comunicação visual. Conforme Meggs (2009, p. 315) expõe, o que fomentou o surgimento desse movimento no início do século XX, foram as "ideias elementares sobre cor e forma, protesto social e a expressão das teorias freudianas e estados emocionais profundamente pessoais ocupavam a mente de muitos artistas". Essa influência foi presenciada em âmbito global na elaboração de móveis, cartazes, logotipos, arquitetura, etc. O ideário da escola alemã rejeitava, segundo Lipovestsky; Serroy (2015, p.165), "todas as formas de narração simbólica e de ornamento, todas as deformações mentirosas que impedem que os objetos alcancem sua função de uso", ou seja, afastava-se das belas-artes e do artesanato. Mesmo com o objetivo de produzir em massa, poucos dos projetos foram usados pelas empresas, posto que apresentavam um alto custo na produção em série.

Diferentemente da Europa, os Estados Unidos não tinham um propósito funcionalista na produção industrial. O design era usado para fazer estilismo de objetos, mesmo sem utilidade ou melhorias, buscando formas mais atraentes, harmoniosas e elegantes (MEGGS, 2009). Após a crise de 1929, foi percebida a importância da estética para aumento das vendas. O *Streamline Style* foi o auge de estilismo – com uso de formas aerodinâmicas, materiais inéditos e com estilo futurístico.

> A forma não decorre mais estritamente da função, ela se exibe como uma imagem hollywoodiana de fluidez e de potência moderna comandada por uma preocupação de marketing. Nela, o design aparece como *styling;* cosmética do objeto a serviço das vendas, ele se reconciliou com os imperativos da moda, do comércio e da publicidade: esses designers "estende[m] a publicidade ao próprio produto". (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 169)

Como pode ser visto, o design tornou-se ferramenta da publicidade para a persuasão de consumidores. O capitalismo pesado, imóvel, seguro e robusto dessa fase vai transitar para um momento leve de incertezas que vai progredir e se enraizar nos contextos das próximas fases descritas a seguir.

2.1.2 Fase II: Hedonista e efêmera

Após a Segunda Guerra Mundial (1939-1945)[8], a sociedade de produtores passa a ser uma sociedade de consumo em massa que se estabeleceu com a democratização do acesso aos bens duráveis e a produção de novos estilos. O processo criativo vai começar a oferecer retorno financeiro e possibilitar sua difusão no design, na moda, na publicidade e nas indústrias culturais – ainda que a produção fordista colocasse fronteiras com a dimensão estética.

Em 30 anos, o design se integrou não apenas no final da produção de objetos, mas na comunicação e concepção destes. O design "passa a fazer parte dos costumes do novo capitalismo artista, aparecendo como instrumento de inovação e de sucesso comercial" (LIPOVESTSKY; SERROY, 2015, p.165). Dessa maneira, o profissional ganha relevância ao desenvolver peças rápidas para conquistar novos mercados com estéticas cada vez mais diversificadas. Os anos 1960 foram os tempos áureos de produção de imagens: elas passaram a ser mais importantes que o produto. De acordo com Fontenelle (2004), junto a esses novos produtos, a publicidade passou a enfatizar os estilos de vida e a imagem passou a ter valor de venda. Um exemplo é a fotografia, que foi um elemento gráfico chave para persuadir, além da informação, em busca de um ambiente de consumo daquele objeto à venda (MELO, 2006).

As embalagens de produtos alimentícios começaram a se propagar nos mercados e se tornam peças-chave para as vendas. Lipovestsky; Serroy (2015, p.176) pontuam que "não foram os artistas do *Art Nouveau* que conseguiram concretizar o sonho da 'arte em tudo' e para todos, mas o próprio capitalismo de consumo, ao integrar a dimensão design no sistema produtivo de massa". A influência do modelo da moda, pela efemeridade, aliada a uma economia que precisa ser reanimada a todo o momento por meio do crescimento do consumo e da produção, vai auxiliar nas decisões sobre qualidade, duração do produto e mudança recorrente de estilos.

Junto com a visão otimista, a moda e a despreocupação com o futuro, nos anos de 1960 foram exaltados os valores jovens em oposição ao funcionalismo puro, a fim de uma estética lúdica. Isso é percebido em projetos gráficos a exemplo da estética psicodélica do movimento de

[8] "Os avanços tecnológicos empreendidos durante a Segunda Guerra Mundial foram imensos. Depois da guerra, a capacidade produtiva voltou-se para os bens de consumo, e muitos acreditavam que a perspectiva para a estrutura econômica capitalista era de interminável expansão e prosperidade econômica. Com essa promissora visão de futuro em mente, 'bom projeto é bom negócio' tornou-se palavra de ordem na comunidade do design gráfico nos anos 1950." (MEGGS, 2009).

contracultura dos anos 1960 (MEGGS, 2009; MELO, 2006). É nesse momento que os diversos estilos produzidos na moda se tornam mais acessíveis e é iniciado o rompimento com hierarquias de consumo. Era latente o desejo por liberdade de expressão individualizada, não mais focada na classe social. Lipovestsky; Serroy (2015) e Bauman (2008) mostram que a passagem do novo tipo de individualização se desenvolvia não apenas pela difusão hedonista, mas pelos produtos que moldavam os hábitos cotidianos da sociedade (televisão, automóvel, eletrodomésticos, toca discos). Esse movimento foi acompanhado pelo design que também auxiliou na disseminação da estetização do cotidiano e do sonho americano para além das fronteiras.

.

2.1.3 Fase III: a era da superestética e experiência vivida

O atual capitalismo artista ocorreu com a aceleração tecnológica da comunicação, dos transportes e da produção em massa. O mundo globalizado não é influenciado apenas pelo Ocidente, mas por novas potências econômicas que se inserem nas indústrias de consumo e do entretenimento. Com a variedade de atores no mercado, a intensificação da concorrência e as expectativas de que consumidores "levaram ao advento de uma economia pós-fordiana marcada pelo imperativo de inovação e hiperdiversificação dos produtos" (LIPOVESTSKY; SERROY, 2015, p. 227), a oferta fez com que as marcas fossem além da materialidade e passassem a explorar, com maior apoio da arte, a teatralização, a dimensão emocional e subjetiva nos produtos e serviços.

O jogo do consumidor, como Bauman (1999) expõe, é movido por uma incansável busca de novidades, promessas de sedução e excitação da sensação de que ainda não foi experimentado de tudo. O mercado percebe a insatisfação dos indivíduos e investe no discurso de que a experiência será mais intensa e atraente em seus serviços. O consumidor transestético é ilimitado e estimulado pela desculpabilização de aproveitar o aqui e o agora. Como Lipovestsky; Serroy (2015, p.43) demonstram, "o capitalismo centrado na produção foi substituído por um capitalismo de sedução focalizado nos prazeres dos consumidores por meio das imagens e dos sonhos, das formas e dos relatos". O design, nesse contexto, vai produzir para uma variedade de consumidores, não mais para uma demanda de mercado que havia antes – isso acarretou o aumento considerável de novidades mercadológicas.

Observa-se, assim, que design fortaleceu o pluralismo de estilos; já não existe mais uma escola que fundamenta e dê diretrizes para desenvolvimento de projetos. "Assim é a era

hipermoderna do design, que se caracteriza pelo estilhaçamento e pela convivência de todos os estilos, de todas as tendências, de todas as escolas. Não há mais proibições, limites, exclusividades" (LIPOVESTSKY; SERROY, 2015, p.258). Tomado pela diversificação, a necessidade de vender uma imagem e um estilo de vida, fizeram a criação da identidade do produto e a marca se misturarem com a lógica da moda e do *marketing*. O uso da primeira como referência é devido à ênfase na mitologia criada ao redor do produto: envolvido por conceitos, valores transmitidos pela publicidade e pela associação com celebridades. Já no *marketing*, há mudança de foco da venda de produtos para a experiência vivida e agora selecionam "fragmentos de sentidos da cultura popular e, com a ajuda das artes – música, filme, design, propaganda –, revestir os produtos de forma a obter uma resposta emocional do cliente que reproduza uma categoria cultural específica" (RIFKIN, 2004, p. 140). A busca de valorização da empresa com o *branding* se intensificou ao ponto de investir mais nas sensações, estimular os afetos e os imaginários, do que no custo dos bens materiais.

É evidente que a arte estabeleceu uma relação íntima com o *branding* a ponto de afastar a ideia puramente mercantil, favorecendo o enobrecimento na comunicação com o público. Como contrapartida, a construção da marca auxilia no destaque para as vendas, visto que existe um cenário saturado de empresas que estão concebendo produtos e serviços iguais no mercado. No capitalismo artista, o *co-branding* mistura o design, arte e o *star-system*, exaltando artistas e designers-estrelas para agregarem valor ao assinar tanto uma produção de massa, quanto uma de luxo. É uma estratégia que cria pilares de sustentação à notoriedade e à imagem da marca.

> O capitalismo artista é o sistema em que, por intermédio da arte, as marcas, ambicionando reencantar o mundo, se põem em cena, criam emoção ou o vivencial ao mesmo tempo que se posicionam no registro da duração "eterna" da criação e beleza. (LIPOVESTSKY; SERROY, 2015, p. 85)

Não foi apenas na variedade e na disputa de mercados que o capitalismo artista se aprofundou desde a década de 1980. Há o contínuo progresso da área do design, em todos os continentes e de maneira desigual, de modo a permitir o refinamento da produção e um investimento de uma linguagem estética local, regional e nacional ao mesmo tempo em que é visado para uma produção global, para uma cultura-mundo – híbrida e sem fronteiras. É necessário enfatizar que as culturas não se opõem, uma vez que é percebido o cruzamento constante entre si, alimentando umas às outras.

> O público mundial não corresponde ao total de consumidores do planeta. De todos os lados, os particularismos emergem, reivindicando sua identidade, por toda parte se afirmam a necessidade das 'raízes', a valorização da herança cultural e religiosa. (LIPOVETSKY; SERROY, 2011, p. 81)

Com as particularidades das culturas, as multinacionais se readequam no lugar em que se instalam: projetam produtos/serviços e experiências específicas para cada uma. Há um aglomerado de pessoas inquietas que têm (e são estimuladas por) necessidades, culturas e desejos. Para essas empresas isso é positivo, já que se os consumidores têm necessidade de expor suas identidades particulares, surgem novos nichos de mercados. Logo, a diversidade cultural é uma fonte necessária para inspiração de novos conceitos e narrativas.

A promessa no capitalismo artista é a elevação do estado de espírito e o bem-estar para todos. Esse novo discurso democrático para a felicidade e acompanhado pela estetização fomentou, por meio do consumo, a busca incansável pela identidade. Bauman (2001) e Lipovestsky; Serroy (2011) demonstram como isso legitimou e desenvolveu um modelo de individualidade materialista e mercantil. É claro que o capitalismo transestético não se refere apenas à produção de bens; é, ao mesmo tempo, um lugar de produção simbólica; "é o criador de um imaginário social, de uma ideologia, mitologias significantes" (LIPOVESTSKY; SERROY, 2015, p.126). Dessa forma, as pessoas passam a ir atrás desse imaginário, apoiando-se no sentimento de que a liberdade de escolha, como a de comprar um objeto com o qual se identifiquem, vá expressar suas identidades fluidas e acalmar temporariamente seus ânimos (BAUMAN, 2001)

O design, então, revê as próprias intenções: estimular sentidos, emoções e experiências únicas – auxiliado pelos cinco sentidos humanos –, em detrimento de uma produção racional e funcionalista do objeto. Fontenelle (2004) evidencia esse resgate sensorial do consumidor para criar experiências que se aproximam a uma *performance* teatral. Lindstrom (2012) evidencia isso ao descrever a concepção de serviços e produtos sensoriais que conectam e oferecerem uma relação próxima e sensitiva da marca com o consumidor.

> [...] em geral, cada sentido pode ser influenciado para construir uma marca melhor, mais forte e mais duradoura. Isto não pode ser feito de forma isolada. O objetivo é garantir uma sinergia positiva através dos múltiplos pontos de contato do consumidor. E cada ponto de contato do consumidor de marcas pode ser registrado, garantindo uma identidade exclusiva e impossível de ser copiada por qualquer concorrente. (LINDSTROM, 2012, p. 108)

O capitalismo artista não apenas afetou diretamente o fazer design, mas dentro da concepção do museu trouxe novas problemáticas sobre a sua nova atuação transestética. Desde a escolha de ter lojas de *souvenirs* com o valor da marca embutida nos produtos até exposições que visam a teatralização com o acervo. Nesse meio, o design se entrelaça à comunicação da instituição a fim de, além de informar, conectar as pessoas ao propósito da preservação da memória.

2.2 Design, museu e experiência

No estudo de Lipovetsky; Serroy (2015), o capitalismo artista chegou aos museus. As exposições *blockbusters* trouxeram, em primeiro lugar, a experiência estética com o ambiente na tentativa de seduzir o visitante e captar recursos para a instituição. Nesse contexto, o design contribuiu ao desenhar projetos multisensoriais, lúdicos e com apelo emocional. Certamente os museus não são apenas locais de educação e fruição dos artefatos, se tornaram produtos de entretenimento a serviço do turismo (POULOT, 2013). Percebe-se assim que a exposição, a principal forma de interação com o público, foi fortalecendo a ideia de ir além do cubo branco para uma *mise en scène,* como já era feito em alguns museus na modernidade, agora é acompanhado pela cultura de espetáculos e capitalista. Ocorreu, assim, um processo de aperfeiçoamento de equipamentos especializados desde vitrines, iluminação, sinalização até aparatos tecnológicos para auxiliar numa ambiência romantizada com apelo a narrativa sobre o objeto. Como critica Huyssen (1997, p 232), as “bandeiras e cartazes afixados na frente dos museus indicam o quanto o museu se aproximou do mundo dos espetáculos, de feiras populares e de diversão de massas”. A autora completa, ao evidenciar as diferenças entre o modernismo e pós-modernismo: “a intimidade entre cultura e capital, apesar de muito antiga e disfarçada, está se tornando cada vez mais visível, para não dizer descarada” (HUYSSEN, 1997, p 233). Isso também é discutido por Lipovestsky e Serroy (2015), que apontam a mesma tendência vista nos produtos de design, a partir da Revolução Industrial, nos museus:

> Nos museus de todo o tipo que se multiplicam, cada coisa é, de fato, estética e adquire um “valor de exposição” no lugar dos valores rituais ou funcionais [...] Com o incremento do consumo, somos testemunhas de uma vasta estetização da percepção, da sensibilidade paisagística, de uma espécie de fetichismo e de voyeurismo estético generalizado. (LIPOVESTSKY; SERROY2015, p. 31)

É aqui o ponto crucial para compreender a atuação conjunta de designers e museólogos que trabalham na concepção de um projeto expográfico e, conforme o direcionamento do museu pode trazer dúvidas quanto ao seu objetivo. Afinal, é apenas espetáculo ou busca por meio da fruição o questionamento sobre aquelas memórias/histórias que são carregadas por aqueles artefatos?

Nessa série de problematizações contemporâneas dessas instituições culturais, há décadas novos museus fomentam o oposto disso, com a intenção primordial de estabelecer um resgate e afirmação da própria identidade silenciada na história.

> Houve um progresso lento, porém importante, na procura de um passado escondido e reprimido, e na reivindicação de tradições falsamente representadas ou "sub-representadas" pela batalha política da época, que sempre foram batalhas por uma identidade cultural multi-estratificada e formas de autoconhecimento. (HUYSSEN, 1997, p. 234)

Nesse contexto, não há como desvincular a construção da identidade e o design inserido no processo comunicacional com o público-visitante, em busca de criar narrativas visuais coerentes com a localidade. É um desafio para todos os envolvidos nesse processo, uma vez que o capitalismo artista aprofunda as relações entre arte e capital e projetar museu é estar em uma linha tênue entre a experiência transestética com a experiência sensorial e emocional; e o trabalho sociocultural e educativo feito para com aquele território.

2.2.1 O papel do design na experiência do público-visitante no museu

2.2.1.1 O lugar do design na produção de experiência

Em meados do século XX, a discussão sobre a comunicação nos museus trouxe a valorização do design – tendo a exposição como ponto chave para repassar de maneira simples toda a complexidade do estudo sobre os objetos expostos. Nesse contexto, a museografia, antes sinônima de museologia, se compreende como "conjunto de técnicas desenvolvidas para preencher as funções museais e particularmente aquilo que concerne à administração do museu, à conservação, à restauração, à segurança e à exposição" (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2013, p. 60). O seminário *Museografia: el lenguage de los museos al servicio de la sociedad y de su patrimonio cultural,* em 1995, expressou o entendimento de que museografia é uma "disciplina orientada

para o aperfeiçoamento do processo de comunicação nos museus, possibilitando o prazer dos bens culturais em uma perspectiva de educação permanente, respeitando e valorizando as realidades sociais do meio que está inserido" (ARNAUT; ALMEIDA, 1995, p. 5).

No seminário promovido pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), em 1995, foi estabelecida uma discussão sobre museografia na América Latina. Ao tratar o assunto no âmbito brasileiro, Horta (1995) faz o recorte de dez anos sobre como essa disciplina caminhou no País. Os cursos de museologia, até os anos 1970, não abordavam a questão da educação, da comunicação, da interatividade nos museus; apenas em 1958, no congresso do ICOM, no Rio de Janeiro, foram expostas poucas observações sobre o papel educativo dos museus. A partir de 1986, os museus nacionais passaram gradativamente a contratar designers/programadores visuais para os recém criados setores de museografia. Após a inserção desses profissionais, Horta (1995) destaca o reconhecimento de inúmeros designers/arquitetos que executaram projetos com experiências inovadoras, nos anos 1980, ao trazer novas linguagens para as exposições temporárias – como Gisela Magalhães, no Museu do Homem do Nordeste (Recife); e a designer Maria Rita Horta, no Museu Histórico Nacional.

Horta (1995) toma como marco a exposição universal[9] *A grande exposição dos trabalhos da indústria de todas as nações* (Figura 1), no Palácio de Cristal, em Londres, em 1851, o primeiro prédio a ser construído para expor uma mostra internacional. Desde a concepção arquitetônica, o espaço e os objetos selecionados foram pensados no processo de comunicação museológica. Conforme explica, "o espaço expositivo já está criado em sua monumentalidade, de acordo com uma intenção, ou seja, o contexto de onde se realiza a exposição já é parte integrante do seu significado e da mensagem que ela propõe" (HORTA, 1995, p. 132).

Todo o código social vigente da época, o romantismo e o idealismo se manifestaram naquele espaço como a própria representação da modernidade. Além disso, esse museu, reflexo da revolução industrial, que chamava atenção e gerava curiosidades sobre o que seria exposto ali, para Horta (1995), já expressava como um fenômeno comunicativo da mostra enquanto

[9] "Entendemos as Exposições [Universais] como modelos de mundo materialmente construídos e visualmente apreensíveis. Trata-se de um veículo para instruir (ou industrial) as massas sobre os novos padrões da sociedade industrial (um dever ser de ordem social. [...] [Mas] ao se realizarem, as Exposições ultrapassam seus próprios objetivos e constituem-se, para muito além do projeto pedagógico de seus organizadores, em representações sociais cuja dinâmica pressupõe um processo interativo de produção, consumo e reciclagem" (BARBUY, 1995: 1-2).

massificação e estratégia de propaganda. Fato que acontece em algumas grandes exposições e *blockbusters,* "esse impacto, então, na opinião pública, é um elemento que está aí, surgindo e sendo percebido pelos organizadores" (HORTA, 1995, p. 132).

A autora segue descrevendo pontos importantes desse Palácio como a preocupação com a segurança dos objetos expostos, a questão de interesses políticos envolvidos nessa construção, a questão ecológica por ter sido construído no *Hyde Park* – precisa preservar o ambiente do lugar. Ao passar essa linguagem do século XIX, o apelo emocional, como já foi citado, passa a ser um traço que vai atuar e aparecer mais nas experiências museológicas. A dramaticidade e o espetáculo são usados para aumentar o deslumbramento dos visitantes.

Figura 1– Pintura da parte interna da Grande Exposição no Palácio de Cristal, 1851

Fonte: Citizendium[10] (s/p), pintura doartista Louis Haghe (1806-1885), 1851.

Para Horta (1995), a comunicação e organização, como vistas no Palácio, não existiam no Brasil. Ela toma como exemplo o Museu Imperial ao comentar como a museografia se desenvolveu nos mais de 100 anos da instituição, a partir de 1870. Era notável que levou um tempo para refinar os cuidados ao expor, selecionar e assegurar a conservação do acervo. No início, os acervos dos museus se assemelhavam a uma loja com produtos nas prateleiras sem

[10] http://en.citizendium.org/wiki/Crystal_Palace

explicações e organização espacial. Nos anos 1950, começou uma tentativa de relacionar os objetos – antes não se compreendia o que os unia e a história contada por meio deles.

Os dioramas, usados até hoje nos museus de ciência, são vistos como uma boa forma de comunicar e ensinar o público. Esse método de concepção expográfica busca recriar um cenário natural e uma renderização de um momento específico no tempo. "Representa a geografia, a geologia, a flora e a fauna desse lugar o mais precisamente possível, usando luzes ocultas para simular a iluminação naquela hora do dia e fios invisíveis para capturar a ilusão de vôo ou movimento"(BRESLOF, 2001). Em 1970, a técnica das exposições no museu passou a se preocupar com a organização mais equilibrada em vista da estética da composição. Começa a preocupação com a comunicação: agora existem legendas e números que indicam o que é cada peça e o que aqueles artefatos em conjunto contam. Nos anos 1980, o museu passa a usar uma linguagem neorromântica[11], de dramatização e de recomposição de ambientes para mostrar algumas peças do acervo.

Os materiais para produzir vitrines e painéis entraram no mercado brasileiro apenas no final de 1970. Muitos deles tinham de ser bem trabalhados para ter a mesma linguagem estética do prédio e da proposta da mostra. Horta (1995) evidencia que, dos anos 1980 até 1995, os museus têm trabalhado com o diálogo entre o modo antigo de fazer exposições e as novas técnicas visuais disponíveis. Na época, no Museu Imperial, conseguiam refinar mais os projetos pensando em todos os objetivos e a narrativa do tema principal. Assim, além de evitar leituras equivocadas, era potencializada a experiência daquela imagem arquitetônica, do acervo e do projeto expográfico. Ao tratar da vivência de um museu nacional, mesmo sendo um exemplo com suas particularidades, são reconhecidos alguns avanços temporais da expografia, influenciados pelas produções de fora do País e que caminharam para a mesma direção: a comunicação de massa e a experiência.

Assim, o design se estabelece nesse cenário ao projetar mostras e seus produtos de comunicação (cartazes, folders, vídeos, infográficos, aplicativos, jogos, sites e catálogos) com base nos contextos dos códigos sociais que são expressos no roteiro museográfico pelo

[11]O Neorromantismo é a volta do conjunto diversificado de ideias do Romantismo que ocorreu nas primeiras décadas do século XIX. "Em áreas de atividade artística, o romantismo significa uma ênfase na sinceridade, originalidade, individualidade, imaginação, espontaneidade, emoção e expressão própria" (MAUTNER, 1997, p. 564).

curador/museólogo. Sem compreensão do território, da linguagem estética, da narrativa que conecta todos os artefatos da exposição, o profissional não estabelece a conexão da *percepção sensitiva* esperada.

> A exposição é um fenômeno comunicativo que recorre, com extraordinária cumplicidade, aos códigos e às referências da sociedade enquanto tendências e gostos em parcelas muito determinadas. Como outros meios de expressão, atua de sismógrafo, recebendo as influências que destilam todos os aspectos da vida. (VALENCIA, 2007, p. 20, tradução da autora).[12]

O trabalho é complexo ao projetar experiências que não sejam puramente espetáculos, mas que auxiliem nas dúvidas, nas críticas e nas controvérsias do tema exposto. Valencia (2007) coloca a arte como se estivesse alojada em um motor e a exposição como um veículo que transporta as emoções para os visitantes.

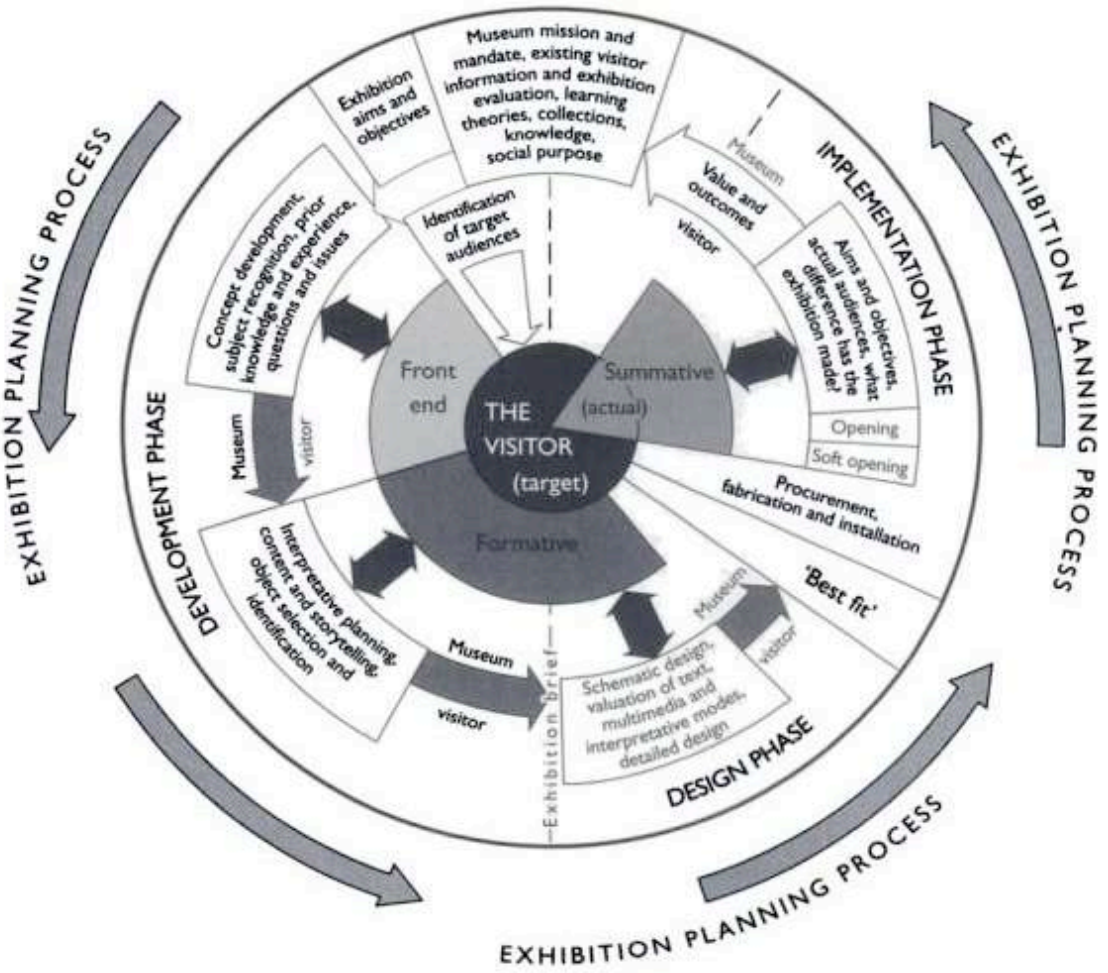
2.2.1.2. O processo do design de exposições

Ao tratar o uso do design dentro dos museus, nota-se a recorrência da aplicabilidade voltada para a comunicação visual – de dispositivos interativos à publicidade. Cury (2005) e Lord *et al* (2001) destacam o papel de desenvolver projetos expográficos e de divulgação que vão auxiliar na construção de sentidos das narrativas propostas pelos museólogos e curadores com o acervo. Por sua vez, a atuação do design auxilia na qualidade do espaço de interação entre visitante e o acervo. É a imersão do corpo que se conecta pela forma, luz, cor, tempo, objeto, conteúdos e espaços que mobilizam os sentidos no plano cognitivo (curiosidade) ou motor (movimento) (SCHEINER, 2003). Segundo Valencia (2007, p. 22), essas peças geram "um discurso didático, divulgativo ou documental que o tom não precisa ser sem graça: o percurso pode possibilitar o jogo entre os espectadores e expandir as emoções sensitivas com uma exposição criativa". Porquanto, trata-se de uma parte do processo de planejamento de uma exibição (Figura 2) fundamental para colaborar para a experiência e comunicação da instituição.

---

[12] *La exposición es un fenómeno comunicativo que recoge con extraordinaria complicidad los códigos y las referencias de la sociedade encuanto a tendências y gustos en parcelas muy determinadas. Como otros medios de expresión, actúa de sismógrafo, recebendo las influencias que destilan todos los aspectos de la vida.*

Figura 2–*Exhibition planning process*



Fonte: Grewcock (2001, p. 45).

O planejamento de exposição demonstrado por Grewcock (2001) não é o único para a concepção e montagem de exposições. Existem outras formas nas quais foram identificadas algumas divergências entre os autores consultados (LORD *et al.*, 2001; HUGHES, 2011; e CURY, 2005) e cada museu busca adaptar sua metodologia de projeto. A finalidade, aqui, é evidenciar o local em que o design é percebido pelos museólogos e diretores de museus e também apresentar esse processo para oferecer uma noção da complexidade de etapas para projetar mostras. Um ponto em comum entre todos os museus é ter o visitante como o centro de todas as propostas.

Nessa construção, as três fases principais – desenvolvimento, design e implementação – formam um constante ciclo de relações e aprimoramentos durante esses processos. O que dá base para todos os projetos são os objetivos e a missão daquele museu para com aquele

território/sociedade. A partir disso, os museólogos propõem um tema para construção de uma mostra, a partir desse público da instituição (podendo recortar o grupo geral para um foco infantil ou até idoso). O desenvolvimento conceitual dessa exposição começa no levantamento dos objetivos – já são pautadas as experiências e questões que vão sustentar o tema principal. Após a verificação da viabilidade e coerência entre museu e visitante, ocorre o planejamento do conteúdo, das narrativas e dos objetos selecionados que vão ser expostos – todas essas informações são identificadas e organizadas na intenção de facilitar a elaboração da próxima fase.

O design começa na elaboração do *briefing* com os museólogos do museu. Nesse documento é reafirmado todo o projeto desenvolvido na primeira etapa – são destacados os objetivos da exposição e da comunicação, assim como as experiências que desejam criar a partir do conceito geral da mostra. Segundo Hughes (2010, p. 26), o roteiro ou a história relacionada ao tema central é de imensa importância para o projeto: “é a história por trás da exposição que orienta e influencia as decisões subsequentes, é a espinha dorsal da casa do projeto”, e deve ser coerente com o que é exposto ao visitante. É um ponto crucial fortalecer a relação entre os profissionais das duas fases, na tentativa de construir a experiência de qualidade e sem equívocos futuros nas próximas etapas da fase do design.

Mayrand (2001) descreve o processo de design, iniciado com a interpretação do *briefing*. A equipe estabelece pontos importantes para compreender melhor a exposição e a sequência do projeto expográfico e de comunicação visual. A etapa seguinte traz a conceituação geral que irá nortear a identidade visual e seus desdobramentos – são feitos layouts iniciais, protótipos para representar como vai ser a disposição dos objetos, textos, cenografia e imagens no espaço expositivo. Isso é discutido com a curadoria com o propósito de encaixar a ideia da linguagem da exposição com o propósito da experiência do visitante estabelecido na fase de desenvolvimento.

A metade do processo de design precisa da aprovação conceitual da mostra e do começo da execução de baixo detalhamento do projeto – *design development*. Nessa etapa, os envolvidos passam a gerar alternativas para cada elemento (luz, sinalização, cenografia, percurso, som, tom do texto, etc.), conforme o conceito aprovado (MAYRAND, 2001). É nesse momento que as definições de uma linha visual propõem, em essência, produzir experiência aliada ao acervo. Fechada uma linha visual e previsão orçamentária, passamos às duas últimas etapas.

O *bid or tender packages* é uma etapa em que são desenvolvidos os *layouts* e a estrutura

do local, com alto detalhamento. Para tal, é necessário reconhecer cada item a ser usado no projeto expográfico. Como explica Valencia (2007, p. 40), um designer de exposições que possui "uma formação multidisciplinar e capacidade de direcionar diversas áreas e cooperantes" que primam pela criatividade e a capacidade de gestão para materializar a ideia no espaço. Tal atuação dialoga com profissionais de iluminação, design gráfico, professor, transporte e segurança. Conforme Mayrand (2001), dependendo da complexidade da exposição, pode ser necessária a contratação de fornecedores para executarem alguns elementos da mostra (desde vitrines até a produção de vídeo).

A última etapa descrita por Mayrand (2001) é o *working drawings or shop drawings*, que corresponde ao momento final de verificação do projeto como um todo antes de sua execução. O objetivo é garantir que o conceito aprovado seja percebido e tenha unidade com todos os elementos desenvolvidos para a exposição.

A sequência cíclica da fase de uma exposição é a *implematation phase*, que tem como objetivos construí-la e instalá-la. Nela, os designers, curadores e museólogos trabalham intensamente para montar uma mostra de qualidade para o visitante (LORD; LORD, 2001). Não se esquecendo da importância da validação do projeto em todo o processo de concepção e montagem, como pode ser visto na Figura 2, que apresenta o *front end*, o *formative* e o *summative*[13]. Sem a verificação constante, tanto antes como após a abertura da exposição, não seria possível entender se os objetivos iniciais foram cumpridos e se o visitante teve a experiência desejada com o acervo e com o os elementos que operam juntos (GREWCOCK 2001). É relevante considerar isso porque, como Mayrand (2001) define, uma boa exposição elimina a fronteira invisível entre o que o museu oferece (acervo e conhecimento) e o visitante.

As fases descritas do processo de concepção da exposição vão variar de acordo com a complexidade do museu. É importante descrevê-las para visualizar como os museus trabalham nesse planejamento da exposição, principalmente porque alguns museus novos têm estrutura pequenas para abranger uma vasta equipe, de modo que as etapas vão se moldando conforme as

[13]Grewcock (2001, p. 46) destaca os três tipos de avaliação de acordo com a fase da exposição: "front end evaluation tests the definition objectives with the intended audience". Essa é a fase mais importante de todas, pois modifica não só o conceito, mas também o conteúdo e o *briefing* da exposição no *development phase*. Já o que está no *design phase* é o "formative test the detailed content and the proposed modes of communication with representative softarget markets" (GREWCOK, 2001, p. 46). Por último, no *implementation phase*, há o *summative evaluation*, que "addresses the actual exhibition and actual visitors" (GREWCOK, 2001, p. 46), para coletar informações que colaboram com as modificações conforme a necessidade.

limitações, tanto em relação ao espaço quanto em relação à equipe.

3 MUSEU: RELAÇÕES ENTRE SUJEITO E OBJETO

3.1 O contexto

Para entender como ocorreu o avanço da pesquisa sobre experiência do público-visitante no museu é preciso apresentar a museologia e o museu. Deve ser compreendido, também, o lugar de estudo do design nesse cenário complexo e interdisciplinar, uma vez que a história das transformações do espaço museu impulsionou novas tipologias e estudos dentro do campo, auxiliando a reafirmação e recuperação da memória de identidades esquecidas.

Os desafios do museu estão na gênese e no avanço das discussões da própria Museologia. Guarnieri (2010a) apresenta quatro momentos históricos que se desenvolveram desde a Antiguidade e que mudaram as instituições, a formação e atuação da museologia. Inicialmente, Museus Tradicionais eram acessíveis para poucas pessoas da sociedade, como as do clero e as da nobreza, e esse comportamento se perpetuou no Renascimento. Nessas épocas, o foco estava nos objetos materiais e existia a ideia clara de que sem eles não havia coleção e, consequentemente, não havia museu (SCHEINER, 2008). Assim, era vista a evocação de um espaço templo, com uma decoração inspirada na Antiguidade e com objetos retirados dos próprios contextos para criação desses espaços.

No segundo momento, as portas se abriram para um público maior na transição do Museu do Iluminismo para o Museu do Romantismo. A preocupação com o acesso às instituições auxiliou na passagem dos museus dos príncipes para museus das nações – exaltação da grandeza, as lembranças e monumentos de um passado glorioso do país. Percebia-se que a visitação de diversas classes sociais era fomentada pela curiosidade sobre a vida de figuras públicas; pelo exotismo e figuras de povos em risco de extinção; não por uma relação íntima com os objetos expostos.

Em um novo salto, configura-se a expansão do acesso ao museu para as diversas classes sociais por meio de dois marcos históricos: as rupturas sociais provocadas pela Revolução Francesa e pela Revolução Industrial[14]. Nessa época, o museu é firmado como instituição aberta

[14] A Revolução Industrial (1760-1840, na Inglaterra inicialmente) tem como marco a transição do processo de manufatura de método de produção artesanal para produção em máquinas. Outros novos processos foram

ao público de forma democrática, com a intenção de trabalhar a memória do passado para construir o futuro de uma nova nação. Conforme Poulot (2013, p.59), o direito de entrar no museu é convertido como um direito do cidadão e, ao mesmo tempo, “em uma necessidade para a identidade e para a reprodução da nova comunidade imaginária”. Nessa época, começa a reflexão sobre a ideia de a museologia ser a *ciência dos museus* (GUARNIERI, 2010a).

O que aconteceu no Brasil não foi muito diferente. O primeiro museu – Museu Real (1819) – foi fundado após a chegada da família real portuguesa. Chagas (2006) evidencia o progresso das instituições que começaram com um museu comemorativo que exaltava o antigo lar da corte e depois, com o processo de independência, passa a impulsionar um discurso e uma figura de nação brasileira. O museu foi usado como uma das ferramentas para “constituir uma nova inteligência e estabelecer novos procedimentos de fixação da memória” (CHAGAS, 2006, p. 23). Isso continua nas próximas décadas e intensificou a proliferação dessas ações comemorativas para celebrar uma memória de poder no Brasil. O acesso da população aos museus, porém, não foi tão cedo quanto foi visto na Europa, sendo em sua maioria com abertura iniciada apenas no século XX – alguns já eram acessíveis no século XIX.

Ao tratar da museografia dos museus do século XIX, Poulot (2013) mostra que a preocupação estava na iluminação, sendo a zenital a mais utilizada (não tinha eletricidade), e no sistema de pendurar peças. Nas últimas décadas do século XIX, ocorre o afastamento de uma disposição palaciana para um modo de pendurar mais flexível. Já no início do século XX, na cena americana, a museografia de contexto era a decoração mais comum, usada para chamar atenção do público para as peças expostas. Nessa época, começa a preocupação com o movimento, o percurso e o tempo do visitante no museu, por isso, museólogos americanos buscaram tratar a exposição como um livro de romance que capta a atenção do leitor. No Brasil, assim como nos Estados Unidos, buscou-se reconstituir cenas antigas para expor os objetos, criando uma narrativa e experiência de uma possível reconstrução de uma vida passada (SANTOS, 2006).

O último momento apontado por Guanieri (2010a) foi no século XX, quando do aumento da complexidade das instituições e foram firmadas, em três eventos importantes ocorridos após os

---

aprimorados com produção de ferro, assim como maior eficiência da energia da água e a vapor que marcam o período. (DEUTSCHE WELLE, 2016)

anos 1970, novas mudanças na atuação da figura museu e da museologia. A começar com a mesa-redonda de Santiago, em 1972, promovida pela *International Council of Museums* (ICOM)[15], que, de acordo com Moura (2008, p. 84), foi um "marco significativo da evolução do processo museológico na contemporaneidade: *a passagem do sujeito passivo e contemplativo para o sujeito que age e transforma a realidade*". Isso foi visto com a implementação da noção de *museu integral* que, segundo a análise de Studart (2010, p. 149), levava "em consideração a totalidade dos problemas da sociedade, e a de *museu como ação*, como instrumento dinâmico de mudança social". Esse novo modelo de base conceitual afirmava que o objeto não é o foco principal, sim o território do homem. Segundo Scheiner (2008, p. 38), isso é consequência da "evolução dos paradigmas científicos e da revalorização das teorias "holistas", o que configura "outro modelo de Museu: o Museu Integral", no qual sociedade, memória e produção cultural são indissociáveis. Consequentemente impulsionou a museologia para uma nova concepção que parte do princípio de que o cotidiano não é um mero resíduo. Em vista disso, conforme aponta Moura (2008, p.84), "a cultura e a identidade serão consideradas, pois, fenômenos construídos e reconstruídos em processos de interação, em 'um jogo diferenciador', contrativo, dinâmico, concretizado na dinâmica do dia a dia".

Essa mesa de Santiago foi impulsionada por uma pressão da sociedade para dentro do ICOM e vice-versa para ocorrer mudanças no papel do museu na sociedade. Naquele contexto, auge da contracultura, cada vez mais a sociedade requeria instituições que não fossem elitistas. Como analisa van Mensch[16], "ocorrem novas formas de interesse, integração e relacionamento entre instituição e sociedade, e dessa para com os museus" (CERÁVOLO, 2004, p. 247). Isso trouxe uma série de tendências: o surgimento de novas tipologias de museus; formação de museus de menores dimensões; mudanças atingiam o âmbito interno dos museus tocando os aspectos administrativos e incorporando a racionalização da gestão e autogestão participativa (CERÁVOLO,

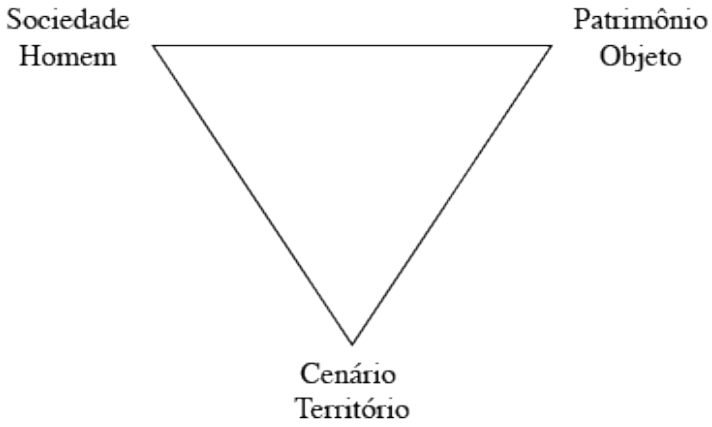
[15]O ICOM é uma organização de referência global criada em 1946, que "trabalha para a sociedade e seu desenvolvimento. Ela está empenhada em assegurar a conservação e proteção dos bens culturais" (ICOM, 2010c). Além disso, criou, em 1977, o Comitê Internacional de Museologia (Icofom) que se tornou o principal fórum internacional de debate museológico por conseguir ultrapassar as fronteiras geográficas. Existem outras associações de museus, não com a mesma abrangência, que também fortalecem e dão continuidade ao "tratar aspectos profissionais incluindo os de formação, diverso da preocupação com o aspecto científico declarado e procurado pelos participantes do comitê para a Museologia" (CERÁVOLO, 2004, p. 239).

[16] VAN MENSCH, P. Museus em movimento. Cadernos museológicos. Rio de Janeiro: Iphan, Pró-Memória, Ministério da Cultura, p. 49-54, 1989.

2004). Passou a ser maior a preocupação com a comunicação em massa para captação de público. Segundo Poulot (2014, p. 113), isso fez muitos dos museus recorrerem ao modelo de experiência, "saudado daí em diante pela nova *expertise* museológica e recompensado regularmente por diferentes prêmios atribuídos a museus", logo havia uma orientação de divertir e instruir o público.

Como consequência aos debates da mesa de Santiago, o segundo evento importante foi a Declaração de Quebec, em 1984. Em resumo, Moutinho (2010) evidencia o reconhecimento das diferentes práticas do universo museológico como: museus comunitários, museus locais, ecomuseus e museus ao ar livre. Por conseguinte, ocorre a consolidação do novo movimento que se percebeu em 1972: a Nova Museologia (Figura 3).

Figura 3– Nova Museologia



Fonte: Cury (2009, p. 29).

O último evento que transformou a museologia foi a Declaração de Caracas, em 1992. Depois de 20 anos de Santiago, Horta (2010, p. 65) conclui que "os conceitos atuais da museologia mostravam melhor o papel do Museu em que não se portavam como o 'mestre' ou o 'dono da verdade', mas como parceiro ou como instrumento de desenvolvimento". Cury (2005, p. 30) defende a importância de se considerar o papel social dos museus, e que o modo pelo qual "a museologia pode contribuir para o alcance desse objetivo é um princípio básico para que os museus não recaiam em autoritarismo e/ou paternalismo ou outras formas socialmente

indesejadas". É nesse ponto que o Museu Integral foi transformado em Museu Integrado. Conforme Horta (2010, p. 65), essa nova visão tornava o museu um "meio" de comunicação entre os elementos do trinômio território-patrimônio-sociedade (Figura 3), "servindo como instrumento de diálogo, de interação das diferentes forças sociais". Dessa forma, no Documento Final do Evento da Declaração de Caracas, de 1992, salienta-se que a "função museológica é, fundamentalmente, um processo de comunicação que explica e orienta as atividades específicas do museu, tais como a coleção, conservação e exibição do patrimônio cultural e natural" (HORTA, 2010, p. 73). Em vista disso, entende-se que há a preocupação de legitimar a instituição de acordo com a realidade em que está inserida, a fim de ser um espaço dotado de significados para quem o visita.

Considerar o museu um *meio de comunicação,* também definido no documento final do 1º Encontro Nacional do ICOM-Brasil, de 1995, enfatiza a proposta de "reconhecimento do objeto central de estudo da Museologia como um 'fenômeno de comunicação', construído a partir da articulação das múltiplas formas de relação entre homem e o objeto em um cenário" (ICOM-Brasil, 2010, p. 106). Portanto, a museologia passa a oferecer ao museu a possibilidade de ser um *espaço de comunicação*.

> Os museus são espaços de comunicação; a significação de suas mensagens poderia questionar a partir das condições históricos sociais em que elas se produzem. Esta reflexão não pode se realizar sem ter em conta a experiência sociocultural dos visitantes como sujeitos ativos da experiência museal.[17] (GORDAS *et al*, 2005, p. 70, tradução da autora)

A aproximação do sujeito com o patrimônio cultural é carregada de significados e histórias. Isso, como menciona Bruno (2007), evidencia o papel da museologia em contribuir de forma única ao refinar a noção de pertencimento do indivíduo e da sociedade em relação ao objeto exposto, o que, de certa forma, também auxiliou para a valorização e a autoestima deles. Não é a toa que, ao longo das últimas décadas, o museu não permaneceu um único modelo de atuação; hoje, possui inúmeras manifestações, por exemplo, os museus comunitários, museus tradicionais, museus de bairros e museus virtuais, a fim de garantir o acesso à pesquisa e à manutenção da memória social

[17] *Los museos son espacios de comunicación; la significación de sus mensajes podría indagarse a partir de las condiciones histórico sociales en que éstos se producen. Esta reflexión no puede realizarse sin tener en cuenta la experiencia sociocultural de los visitantes en tanto sujetos activos de la experiencia museal*.

de diversos grupos.

3.2 A experiência do visitante do museu

O termo "museu" vem do grego *mouseîon*, o "templo das musas". As musas são as nove filhas de Zeus Olímpio e da Memória. Elas cantavam o passado, o presente e o futuro e o *mouseîon* é o local (o templo) de expressão dessa arte. A relação poética do museu com mitos da Antiguidade faz alguns museólogos explorarem suas origens para compreender o que representa hoje. A começar por Chagas (2009) que faz a ligação do templo com o museu personificado, filho de Orfeu, ambos poetas. Segundo o autor, um é o lugar das musas e o outro é o que o narra e interpreta. "Acrescente-se a esses dados a possibilidade de uma narrativa que se constrói com as coisas e pelas coisas e se terá o desenho básico da gênese mítica do museu" (CHAGAS, 2009, p. 57). Scheiner (1999) trata a dualidade do museu como dois mitos: Apolo e Dionísio. O primeiro estabelece uma dimensão racional que busca conservar e classificar os objetos, como eram os museus na modernidade. O segundo traz os discursos pós-modernos ao tratar a dimensão emocional, a pulsão afetiva, o aspecto mutável e constituído de relação. A autora mostra que a "criação e preservação, mudança e permanência, Dioniso e Apolo são também as duas faces do Museu" (SCHEINER, 1999, p. 139).

De um entendimento poético para a aplicabilidade das definições, no Brasil a promulgação do Estatuto de Museus, em 2009, conceituou por meio do Artigo 1º Cadastro Nacional de Museus[18], expresso na Lei nº 11.904, de 14 de janeiro, como "instituições sem fins lucrativos que conservam, investigam, comunicam, interpretam e expõem, para fins de preservação, estudo, pesquisa, educação, contemplação e turismo" (IBRAM, 2011, p. XXVI). Ainda de acordo com o Estatuto, trata-se de um espaço que tem como parte conjuntos e coleções de valor de natureza cultural, aberto ao público, a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento. Na *21st General Conference*, em Viena, em 2007, o Estatuto do Comitê Internacional de Museus (ICOM, 2007, não paginado)[19] definiu que o museu é uma instituição "que adquire, conserva, pesquisa, comunica e

[18]O Cadastro Nacional de Museus (CNM) foi criado em 2006 e tem como objetivo "manter um sistema capaz de processar regularmente informações sobre a diversidade museal brasileira, contribuindo para a construção de conhecimento e seu compartilhamento público" (IBRAM, 2011, p. XV).

[19] http://icom.museum/the-vision/museum-definition/

exibe o patrimônio tangível e intangível da humanidade e de seu ambiente para fins de educação, estudo e diversão".

O museu já não é um depósito de coisas ou gabinetes de curiosidades. As mudanças ocorridas ao longo dos séculos permitiram, junto com o estudo da Museologia, uma construção estabelecida pelo processo de musealização que, como sintetiza Cury:

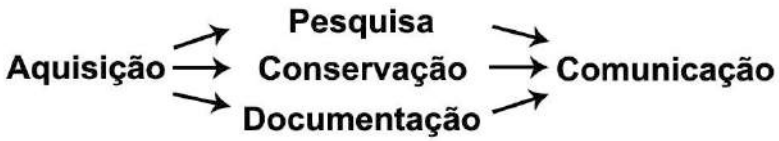
> Entende-se como uma série de ações sobre os objetos, quais sejam: aquisição, pesquisa, conservação, documentação e comunicação. O processo inicia-se ao selecionar um objeto de seu contexto e complete-se ao apresentá-lo publicamente por meio de exposições, de atividades educativas e de outras formas. Compreende-se, ainda, as atividades administrativas como pano de fundo desse processo. (CURY, 2005, p. 26)

O objeto musealizado é institucionalizado. Conforme a Figura 4 compreende-se que o processo continua na comunicação dele, por meio da mediação dos produtos do museu que facilitam a transmissão da mensagem pretendida. A exposição, por exemplo, tem um papel fundamental na comunicação com o visitante e funda as discussões museais até chegar à ação do educativo. O acervo é a interface do museu para o visitante. Esse elo remete à mediação cultural (estética, artística, das culturas, dos saberes), uma das cinco modalidades de uso operatório definida por Davallon,

> [...] sem dúvida, em nível funcional: visa fazer aceder um público a obras (ou saberes) e a sua ação consiste em construir uma interface entre esses dois universos estranhos um ao outro (o do público e o, digamos, do objeto cultural) com o fim precisamente de permitir uma apropriação do segundo pelo primeiro. (DAVALLON, 2007, p. 4)

Nesse sentido, a comunicação não está na mensagem, mas na interação que é o espaço de encontro entre público e objeto exposto, fomentado pelo museu. Portanto, "o espaço de interação é o espaço de construção de valores e o emissor e o receptor se situam em relação a esses valores" (CURY, 2005, p. 41). Ao lidar com a ideia de espaço de interação, o local permitirá ao visitante uma experiência poética pelo patrimônio cultural.

Figura 4– Processo de Musealização



Fonte: Livro Exposição: concepção, montagem e avaliação, Cury (2005, p.26)

É preciso frisar que ocorreram mudanças do papel do museu para uma função social a partir de 1970, quando historicamente as instituições e até a profissão de museólogo, segundo Santos (2006), eram direcionados a um grupo seleto – universitários, políticos e famílias públicas. Ao abrir para novos atores sociais, houve a preocupação com a comunicação de massa e com as experiências geradas pelo acervo. O desafio vinha na questão: como trazer e integrar esses visitantes para o novo museu?

A experiência museológica pode ser compreendida a partir do conceito de Museologia, conhecido como *fato museal,* apresentada por Guanieri (2010b). Entende-se a "relação profunda entre o *Homem*, sujeito que conhece, e *Objeto*, parte da *Realidade* à qual o Homem também pertence e sobre a qual tem o poder de agir" (GUANIERI, 2010a, p.204), relação esta que ocorre no ambiente institucionalizado. É nesse espaço que se busca fomentar uma leitura do mundo e permitir uma consciência crítica e histórica da informação oferecida pelo objeto material/imaterial. Segundo Guanieri (2010b), isso acontece quando se musealiza traços, vestígios ou resíduos de testemunhos que tenham significação ao Homem e também ao se aprofundar nos campos de sinais, imagens e símbolos. A vivência da pessoa no tempo e no espaço (museu) cria no visitante uma rede complexa de relações, atos e fatos "que constituem não apenas sua Crônica, mas sua História" (GUANIERI, 2010b, p. 207).

É preciso, assim, olhar, antes da concepção da própria instituição, a musealização dos objetos. A relação citada por Guanieri (2010b) é necessária para legitimar o museu dentro de um território, a fim de que ele contribua, de maneira sempre viva e coerente, para a fisionomia cultural da região e não para uma arqueologia do colecionismo (POULOT, 2013). Dessa forma, o museu se coloca como um local para além da contemplação, longe da ideia dos gabinetes de curiosidades, e assume um caráter de experimentação (CURY, 2005; CARVALHO & SCHEINER, 2011).

Segundo Carvalho; Scheiner (2011, p. 62), isso o faz ser visto como fenômeno – "O museu é a experiência em sua própria essência" – sempre tendo a ligação do Homem com o seu *eu* e o mundo. Esse elo, conforme a autora começa na esfera do imaginário. "Assim é o Museu fundamental: fluido, aéreo, sempre em movimento, projetando-se até o espaço através do sonho e dos sentidos [...] transcendendo o tempo, na infinita duração do movimento" (CARVALHO; SCHEINER, 2011, p. 62).

A experiência no museu está presente desde o início de sua história, desde o conceito do Templo das Musas, com a contemplação, e ao se entrelaçar com a sociedade ele vai além da representação de uma cultura local para ser criador de sentidos.

Carvalho; Scheiner (2011) reafirmam o museu como fenômeno ao considerá-lo um instrumento semiótico se baseando na fenomenologia e evidencia três efeitos percebidos nele, a partir do entendimento dos três signos: ícone, índice e símbolo. O primeiro se passa pelas relações no âmbito emocional que estão, em sua maioria, presentes nas percepções identitárias, ligadas à memória, seja de individual ou coletiva. O segundo, trata do efeito energético, relacionadas com ação física e mental, por meio dos sentidos – "Pelo olhar é possível para o observador 'possuir' o objeto desejado, alcançá-lo através do espaço, recorrer à superfície, traçar seu contorno, explorar sua textura, traçar uma ponte entre seu corpo e o corpo do objeto" (SCHEINER, 2003, p. 4). O terceiro é o signo interpretado, internalizado por quem o lê. A autora expõe que as manifestações da percepção do patrimônio começam pelo corpo e desencadeiam inúmeras relações biológicas e culturais que tenham significados para o visitante. Desvallées; Mairesse (2013) comparam a biblioteca com o museu ao evidenciar a *apresentação do sensível* desse último. O primeiro usa do textual para a documentação, transmitida pelo suporte escrito, que conduz a uma experiência mais teórica e abstrata. Já o segundo, "não reivindica nenhuma dessas aptidões, pois a documentação que ele apresenta é principalmente sensível, isto é, perceptível pela visão e pela audição, e mais raramente pelos outros traz sentidos – o tato, o gosto e o odor" (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2013).

Interagindo e experienciando o museu, o visitante estabelece um diálogo com o principal mediador da informação com o objeto – a exposição. A exposição é um espaço destinado à criação de relações, por meio do qual a instituição procura gerar significados e fomentar novas leituras que tenham suas próprias percepções sobre o tema. Segundo Cury (2005, p. 38), "em síntese,

procura-se a interpretação entre a mensagem expositiva e o visitante, para que a exposição permita uma experiência de apropriação". O processo de comunicação da exposição "apresenta novas experiências e informações selecionadas. Junto com o ambiente da exposição, em si, esta experiência é traduzida e modificada pelo visitante e a fez significativa e compreensível" (SPIELBAUER, 1991, p. 122). Isso traz a ideia de Cury (2011), ao abordar a experiência do museu como ritualística e performática. Uma vez ritual, a visita é um evento singular, onde é permitida a vivência de transformação pelas trocas simbólicas e identitárias. Além de ter o caráter performativo, que reafirma a potência do museu para gerar experiências:

> O ritual como um modelo de comunicação museológica oferece características especiais, como o caráter performativo. Existem vários significados mutuamente exclusivas para performativo: um sentido de atitude, ao dizer também está fazendo; outra é quando as pessoas experimentam uma performance intensa e simultaneamente por vários meios de comunicação; ou um terceiro significado, quando os valores são criados e absorvido pelos participantes da performance. (CURY, 2011, p. 70)

É evidente que, nas interações com o museu, sejam desencadeadas uma série de respostas, associações, apreensões e emoções que não apenas auxiliam no aprendizado, como auxiliam na qualidade de memorização das informações acerca dos objetos conforme a intenção do público-visitante.

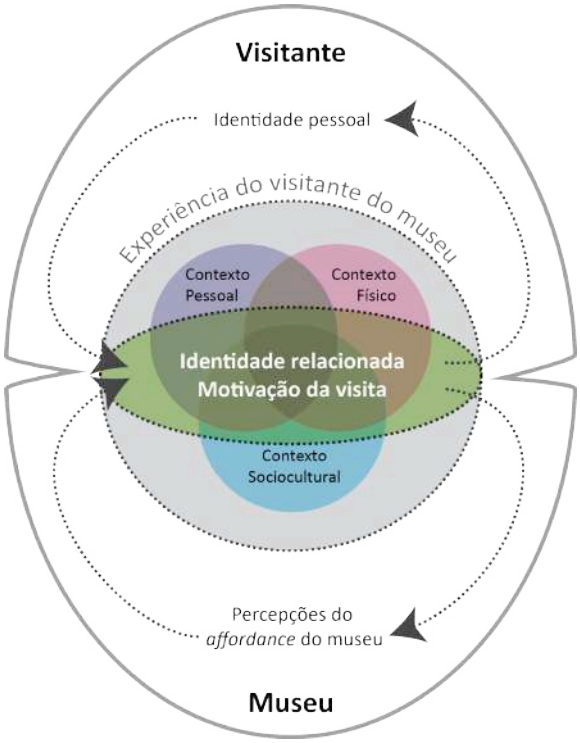
3.2.1 Perfis de motivações e identidades dos visitantes

Assim como Scheiner (2003) e Cury (2005), Falk (2009) enfatiza o potencial do museu em criar experiências que sejam memoráveis usando o engajamento intelectual e emocional do visitante. "A experiência do visitante do museu não é algo tangível e imutável; isto é uma efêmera construção relacional que unicamente ocorre a cada momento que um visitante interage com o museu" (FALK, 2009, p. 131). Para o autor, existe um modelo com três contextos, os quais permitem compreender o que envolve a experiência do espectador para com o museu. Falk (2009) descreve o contexto pessoal, que lida com conhecimentos anteriores, experiência e interesse; o contexto físico, que se refere aos pontos de contato com a exposição; e o contexto sociocultural, que envolve as interações (experiências e valores culturais) entre um indivíduo com outros visitantes do museu.

Falk (2009) também identifica e apresenta cinco tipos de motivações relacionadas à

identidade: *explorer, facilitator, experience seeker, professional/hobbyist* e *recharger*. Cada um possui motivações específicas para visitar as instituições. O *Explorer* possui uma agenda centrada no *eu*, pautando no que quer ver e encontrar de interessante na exposição, não importando quem o acompanha. O *facilitator,* diferente do *explorer*, foca no que é significante para o outro, assim segue um percurso, por exemplo, direcionado por uma criança. *Experience seeker*, busca um local de diversão para passar o tempo com amigos e família, sem maior pretensão. *Professional/hobbyist* tem interesses específicos durante a visita, ao escolher um trajeto que vá oferecer mais informações sobre um tema que o agrade. Por fim, o *recharger* busca na visita algo parecido com o *experience seeker,* mas está interessado numa experiência pacífica ou inspiradora ao invés da diversão. As definições de cada e os tipos de motivações não são limitadas. O autor pontua a necessidade da continuidade do estudo sobre a experiência do visitante do museu, a fim de refinar e reconhecer novos perfis.

Figura 5 – A experiência do visitante e as motivações relacionadas à identidade da visita



Fonte: Adaptado do livro *Identity and the museum visitor experience*, Falk (2009, p. 132)

Portanto, o processo da vivência na instituição, conforme a Figura 5, vem antes da própria visitação, uma vez que esses contextos ocorrem num meio de decisões, motivações, percepções e

emoções do público, sentimentos que influenciaram e se modificaram da ida à pós-visitação. O museu, logo, terá êxito na exposição, na ação educativa (outro ponto de mediação) e no impacto sobre o público, como Cury (2011, p. 64) enfatiza de acordo com a "capacidade de ação museológica para transmitir informações e isso modifica substancialmente o público". Compreende-se, assim, que a qualidade da mediação da informação no espaço é fundamental na construção de sentidos para quem visita. Davallon (2010) apresenta na Figura 6 os mundos que o público vivencia na exposição, assim como evidencia o produtor da exposição (curadores, arquitetos, designers...) que projeta e conecta o museu e o visitante.

Figura 6–A exposição como dispositivo de mediação

Fonte: artigo Comunicação e sociedade: pensar a concepção da exposição, Davallon (2010, p. 24)

É uma relação com o mundo que envolve o público-visitante. "Os objetos são elementos que pertencem ao mundo da exposição, sua concepção faz com que esses mesmos objetos sejam para o visitante o meio de ser, de alguma maneira, 'transportado', 'imerso' durante o tempo da visita a este mundo" (DAVALLON 2010, p. 24). É nesse ponto que museu e design têm similaridades: ambos abordam a experiência e a comunicação que são primordiais em seus produtos, tanto é que avançam pesquisas que têm relação com a fenomenologia e com a estética filosófica. É notável, na abordagem dos autores das bibliografias referenciadas ao longo dessa dissertação, o discurso do intercâmbio entre ambiente e o corpo do espectador; como também a estética expõe valores socioculturais e possibilita novos olhares acerca da exposição e do acervo - ponto crucial para uma boa mediação com o público-visitante.

4 O DESIGN NUMA ABORDAGEM FILOSÓFICA: ENTRE FENÔMENO E ESTÉTICA

Com a aproximação do mercado na arte e a ênfase na experiência nos produtos de design no capitalismo artista, muitos profissionais conseguem transpor a mera banalização da estética para desenvolver a comunicação consistente desejada pelo museu. Agora, a estética não é apenas do domínio das artes, mas pode ser aplicada à nossa experiência imediata e sensível do mundo (LIPOVETSKY *et al*, 2015; FOLKMANN, 2013). Busca-se apresentar a estética do design, uma vez que os projetos apelam para a sociedade, que por sua vez é influenciada pelas coisas que são projetadas. Dessa forma, pesquisadores como Folkmann (2013) e Forsey (2013), usam como base teórica a filosofia para estruturar as análises que possam ser úteis no campo do design quando pensam sobre como o design afeta e estrutura a experiência com a estetização da vida cotidiana.

Isso está atrelado à discussão da fenomenologia do design, que se apropria de estudos como os de Merleau-Ponty (2011) e de Kant (2012) para desenvolver teorias que evidenciam a participação do corpo, o juízo de valor estético e a experiência estética com objetos de design. São pesquisas relativamente novas, em sua maioria produzidas no fim dos anos de 1990[20], que têm se concentrado nos estudos relacionados à neurociência e à psicanálise – como o design emocional – e, há pelo menos vinte anos, investigado por meio da filosofia o fenômeno do design chamado *design phenomenology*.

Os autores (FOLKMANN, 2013; JORSEY, 2013; VERBEEK, 2006) defendem essa abordagem com a fenomenologia por primeiro enfatizar que “os efeitos do design contribuem para a criação de espaços de experiências, os quais são mediados e estruturados pelos objetos de design” (FOLKMANN, 2015, p. 3). Segundo, ao ser reconhecido como “meio”, o design tem o papel de ativar a construção e a comunicação de sentido do conteúdo produzido em troca ou até mesmo desenvolvido no processo da mediação (VERBEEK, 2006). Terceiro, junto com a abordagem estética, ocupa um rico espaço para estudar questões vitais relacionadas à sociedade, política ou interpretações empíricas por meio dos projetos – como já visto: “a estética no design ajuda no entendimento do próprio ser humano” (FORSEY, 2013, p. 64). Assim, a relação entre experiência e comunicação possibilita uma nova abordagem ao compreender o papel da própria estética numa correlação com a filosofia no terreno do design.

[20] O *Design Philosophy Papers* começou em 2003 e possui duas publicações anuais com enfoque nas questões filosóficas tendo o design e seus produtos como base de análise.

4.1 A estética: da arte ao design

"A Estética nasceu como discurso do corpo" (EAGLETON, 1990, p. 17) e nem sempre se caracterizou como pensamento da arte. Duas obras do século XVIII começaram a abordar a temática e formular a base do campo. *A Estética* (1750) de Baumgarten (1714 - 1762) não se ocupava com as questões da arte, mas sim com domínio do conhecimento sensível (por vezes, dúbio) que se diferencia do conhecimento claro e distinto da lógica. Tinha uma clara definição de que a lógica era suprema ao comparar com a sensibilidade quando descreve a apreensão do belo. É notável que a contribuição para a estética filosófica viria com Kant (1724-1804), com a *Crítica da faculdade do juízo* (1790), ao se apropriar do termo "estética" de Baumgarten, apenas a reconheceu como adjetivo que designa um tipo de julgamento e não um domínio de objetos, ela não era vista como uma teoria.

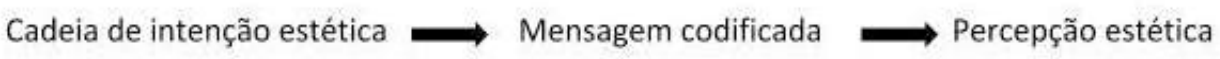
> Para distinguir se algo é belo ou não, referimos a representação não pelo entendimento ao objeto em vista ao conhecimento, mas pela faculdade da imaginação (talvez ligada ao entendimento) ao sujeito e ao seu sentimento de prazer e desprazer. O juízo do gosto não é, pois, nenhum juízo de conhecimento, por conseguinte não é lógico, e sim estético, pelo qual se entende aquele cujo fundamento de determinação não pode ser senão subjetivo. (KANT, 2012, p. 118)

A estética como pensamento da arte viria com os filósofos pós-kantianos no fim do século XVIII, com Schiller (1759-1805), e no século XIX, com Schelling (1775-1854) e Hegel (1770-1831). Foi a partir desse momento que a estética deixa de ser um conhecimento menor e não se torna um novo nome para designar o domínio da arte. "É uma configuração específica desse domínio. Ela não é nova rubrica sob a qual se organizaria aquilo que antes concernia ao conceito geral de *poética*. Ela marca uma transformação no regime do pensamento" (RANCIÈRE, 2015a, p. 13). Encontra-se, assim, um campo que se desenvolveu para a compreensão do envolvimento como uma relação e uma relação entre pessoa com a intenção de perceber algo como estético com codificações embutidas.

"A relação estética é informacional no sentido de que ocorre dentro de um ato de comunicação, a mensagem estética é enviada com algum tipo de intenção artística para ser percebido por um sujeito receptor de uma certa maneira" (FOLKMANN, 2013, p.31). Ou seja, a estética se transformou dentro do quadro e dos fatores de um ato de comunicação; concordado

dentro da cadeia de intenção estética, conforme a Figura 7. Dessa forma, quando a pessoa dá valor e importância para o objeto em determinados contextos, em última análise, define o que é percebido e apreciado como estético. Sendo, dessa forma, a percepção estética individual e muitas vezes presente dentro de um contexto e valores socioculturais ou de grupos específicos, isto é, um mesmo objeto pode ter diferentes entendimentos/gostos, mas tem como princípio valores igualitários (FOLKMANN, 2013).

Figura 7 – Cadeia de intenção entre sujeito e objeto



Fonte: Livro *The aesthetics of imagination in design*, Folkmann(2013, p. 30)

Ao longo da história, o estudo da estética ampliou suas preocupações para outros objetos de estudo, além da poética, pintura, teatro e música. Ao criar a categoria *fine arts*, passa a integrar outras práticas criativas: formas de narrativa como o romance, dança e, no século XX, o cinema e fotografia (FORSEY, 2013). O design, nesse contexto histórico da filosofia estética, só foi percebido como potencial objeto de estudo quando a vida cotidiana passou a ser de interesse para as análises, estimulado pelo aspecto da ascensão da cultura popular no século XX (FORSEY, 2013; FOLKMANN, 2013).

A partir disso, abrem-se uma série de questões acerca da estética do design. O que torna um objeto de design estético? Possui característica específica para o considerar como tal? Como esses objetos são codificados esteticamente? São questões abordadas para entender como o design pode ser, assim como as artes e o artesanato, beneficiado com a abordagem da filosofia estética.

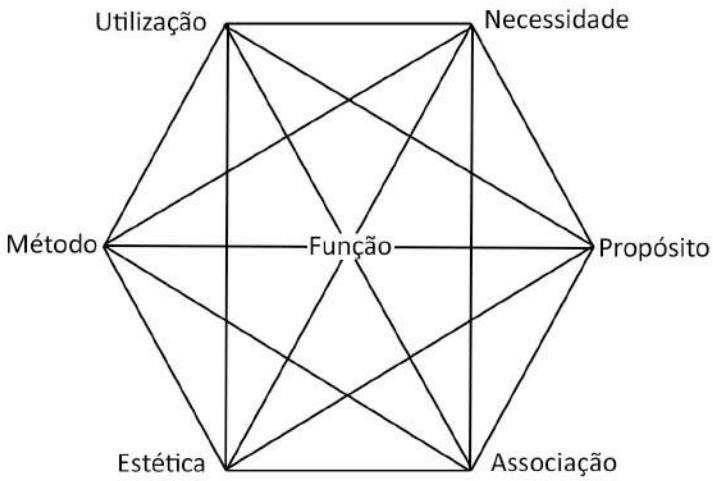
Jorsey (2013) delimita as diferenças entre arte, artesanato e design, a fim de afirmar que há campo de estudo com a teoria da estética no design. “Design tem a mesma promessa para a reflexão crítica como a arte e a literatura, mas ainda tem de atrair a atenção generalizada, porque praticantes e estudiosos não produziram um argumento persuasivo para a sua centralidade para a vida social” (MARGOLIN, 1989, p.8). É preciso expor como os pesquisadores do design (FOLKMANN, 2013; JORSEY, 2013) justificam o uso da filosofia estética, para evidenciar suas especificidades e como, ao participar da vida diária das pessoas, oferecem uma avaliação do produto que a arte e o artesanato podem não propiciar de modo similar.

A discussão para a ontologia do design avança com duas questões comparativas relacionadas à arte e ao artesanato: formalismo e expressão. Para isso, Forsey (2013) faz sua análise com o principal beneficiado dessa área: as artes.

"A forma segue a função"[21] é um mantra para o desenvolvimento de projetos de design. A funcionalidade vem com o propósito de ser útil para as necessidades e os propósitos da vida diária, além de os objetos serem, desde a sua criação, planejados para uma determinada utilidade (PAPANEK, 1984). Diferente da arte, que a função é, grosso modo, contemplar, inspirar e encantar pela criação espontânea do artista, o fator estético se destaca frente à própria utilidade da obra.

A relação entre forma e função é o princípio para a ontologia do design. Como Papenek (1984) resume na Figura 8, condicionantes se conectam para o objetivo do design, a fim de estabelecer uma ordem significativa da construção do projeto. Portanto, a *função* é a condição do design, por isso se encontra no meio do complexo funcional da figura abaixo. Há casos em que a funcionalidade não é diferencial ou perceptível na apreciação dos sujeitos quando usam o objeto do design, então a *forma* é o lado do design que proporciona uma nova identificação com os elementos formais como: cores, texturas, formato, dentre outros. Toma-se como exemplo duas cadeiras para mesa de jantar que têm a mesma função de sentar-se à mesa, mas o que as distingue é a aparência.

Figura 8 – O Complexo funcional



Fonte: Livro *Diseñar para un mundo real*, Vitor Papenek (1984, p. 21)

[21] Frase do arquiteto funcionalista Louis Sullivan (1856-1924) que tinha o mesmo pensamento da escola Bauhaus para o desenvolvimento de produtos (MEGGS, 2009).

A segunda questão, a expressão, inicia-se com a noção persistente da teoria estética da criação. O produto final da arte é uma peça única, enquanto no design e no artesanato, uma reprodução. A natureza multifacetada do objeto produzido não encontra a originalidade (a peça única, emocional, autêntica, sincera...) e não é definido por uma atividade individual como ocorre nas artes (uma produção e expressão pessoal por meio da obra). Nesse caso, buscam-se as características do produto final quanto a identificação, a categoria[22] que pertence e a avaliação estética do que é o objeto (a forma é fundamental para isso), diferente da obra de arte que tem as particularidades do artista na criação. Mesmo que o design seja caracterizado como espontâneo e auto-reflexivo como a arte, a habilidade de execução é diferenciada devido ao método aplicado no processo para a elaboração de um projeto.

O design é como o artesanato no que tange à racionalidade e à precisão que deve ser desempenhada no papel da atividade mental de cada um deles. Ou seja, há limitações quando um artesão quer conceber uma mesa que não conhece, assim como também um designer precisa ser capaz de enviar instruções precisas ao fabricante do produto. Ao passo que nas artes o artista não consegue repassar seu modo de criar uma obra, porque seu entendimento do mundo é individualizado.

A comunicação é outro fator distinto. A arte comunica e transmite algo profundo, enquanto o artesanato e design são mudos. Sendo assim, o objeto não comunica como uma peça de arte, não busca ser íntimo e não fala por ele mesmo, como a obra Guernica (1937) de Pablo Picasso (1981-1973). O que ocorre no design, é a maneira como os usuários se relacionam com o objeto e, a partir das intenções, expressões e definições pessoais, vai dar um valor a ele. “Em uma reflexão geral, podemos afirmar que o significado estético evolui e pode ser descrito como uma *relação* entre um sujeito com a intenção de ver e perceber algo como estético, ter experiências estéticas e um objeto com certas características esteticamente codificadas” (FOLKMANN, 2015, p. 5, grifo nosso). Essa relação é fundamental para compreender o papel mediador que a forma e a funcionalidade no design podem permitir numa nova experiência estética para as pessoas.

O que passa a diferenciar artesanato e design é a natureza da produção. Visto que o design

[22] Margolin (1989) descreve três categorias de objetos produzidos no design: na primeira se insere o design industrial (produtos), gráfico, moda, interior e palco que são áreas que tendem a separar as formas mais orientadas artisticamente; na segunda estão relacionados à ciência da computação e engenharia com base na tecnologia; e na última é referente aos produtos imateriais como serviços, planejamento urbano.

produz uma quantidade em larga escala, há recursos de diversos níveis de tecnologias, não se limita a uma produção manual e é uma atividade colaborativa durante o processo. Forsey (2013) deixa claro que talvez o que se negligencia na pesquisa por meio da filosofia estética com objetos de design é por não identificar, como nas artes, os autores devido a quantidade de pessoas envolvidas na concepção de um projeto – clientes, fornecedores, engenheiros, usuários, etc. "No entanto, por mais que a atividade real e a participação do designer seja turva na produção de um determinado produto, no final acaba com um objeto que possui características na forma e na função, que é possível identificar suas bases e pode ser julgado esteticamente" (FORSEY, 2013, p. 60). A partir disso, a autora também desconstrói alguns discursos que reduziam os objetos da vida cotidiana a algo insignificante ao comparar com análises de obras literárias dentro da filosofia estética: os livros também têm reprodução em larga escala, o que não os torna menos originais. No cinema, o filme também é feito por várias pessoas e isso nunca foi um fator desqualificador para julgarem o que difere a estética surrealista de Luis Buñel da de David Lynch.

> Podemos agora sustentar que o design, como candidato à apreciação estética, é uma categoria que contém apenas objetos funcionais intencionais, e podemos antecipar que a nossa avaliação deles estará vinculada a essa função pretendida e não a quaisquer usos que eles possam servir, ou apenas elementos puramente formais em suas aparências. Também esclarecemos nossa primeira intuição sobre a noção de design: o que a distingue de outros tipos de coisas não é apenas que ela é "artificial" e não natural, nem mesmo fabricada, mas que design refere-se a uma categoria de Objetos que foram feitos para servir propósitos específicos. (FORSEY, 2013, p. 43)

Portanto, o design é "funcional, imanente, produção em massa e mudo. A atividade atrás do trabalho do design pode ser criativo e espontâneo, é certamente preciso, racional e frequentemente colaborativo, mas é geralmente não comunicativo" (FORSEY, 2013, p. 68). É a partir disso que os pesquisadores evidenciam como a base na estética filosófica e a fenomenologia podem ser úteis ao design lançando novos olhares aos objetos produzidos e experienciados pelo usuário.

4.2 Os três níveis estéticos do design

Folkmann (2013) apresenta três plataformas, sendo *sensual-phenomenology, conceptual-hermaneutical* e *contextual-discursive*, a fim de entrar numa investigação específica da estética no design com a fenomenologia para depois adentrar em outros aspectos que colaboram como parte

da experiência estética no design. Nem todas as plataformas estão presentes em num projeto de design, uma vez que há objetos que não apelam para o engajamento sensual, por exemplo. As estratégias codificadas nos objetos são base para compreender a comunicação desenvolvida e, posteriormente, vivenciada com a exposição projetada pelo museu.

A primeira plataforma, *sensual-phenomenology,* é centrada na forma e na aparência e em como nossa percepção sensual do artefato influencia a nós mesmos e aos objetos que são observados. Isso lida com a participação do corpo e as relações intersubjetivas relacionadas ao sujeito e ao objeto como intercâmbio contínuo dentro de um ambiente, o pano de fundo dotado de sensações e aspectos socioculturais e materiais.

> Os movimentos do corpo próprio são naturalmente investidos de certa significação perceptiva, eles formam, com os fenômenos exteriores, um sistema tão bem ligado que a percepção externa "leva em conta" o deslocamento dos órgãos perceptivos, encontra neles, senão a explicação expressa, pelo menos o motivo das mudanças que intervierem no espetáculo, e assim pode compreendê-las imediatamente. (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 79)

Esse nível reconhece o papel do corpo e todos os seus sentidos “como parte integrante da estética e que o valor e a força da estética não são diminuídos, mas, de fato, amplificados pelo reconhecimento de seu papel social, moral e cognitivo” (BHATT, 2013, p. 2). Dessa forma, a estética tem o potencial de expandir a percepção de ambiência em um projeto de design desenvolvido para uma comunicação específica, até mesmo a vida cotidiana com os objetos.

> Criar meios em um todo projeta não só ambiência, mas um espaço reflexivo que desafia a nossa percepção do espaço. Como consequência, o design com esse tipo de ambiente intensificado envolve os usuários ou o público no processo de criação de um ambiente e reflete pontos pra si como um lugar de fazer sentidos. (FOLKMANN, 2013, p. 41).

Sendo assim, as questões que cercam os objetos nesse nível estético lidam com o impacto da qualidade sensual deles: a aparência, a sensação da textura, a aplicação do material, a execução do detalhamento da montagem e dos acessórios e a presença física total que apelam para as pessoas e as condições de sua abordagem ao mundo. “O sentir é esta comunicação vital com o mundo que o torna presente para nós como lugar familiar de nossa vida. E a ele que o objeto percebido e o sujeito que percebe devem sua espessura”(MERLEAU-PONTY, 2011, p. 84). É por ele que vai permitir o esforço intelectual, por meio de associações e passividade, para compreender o que ocorre a sua volta. Após o sentir, o entendimento vai ser novamente definido.

A plataforma *conceptual-hermaneutical* é a construção de sentido na estética, o momento

para entender o mundo por meio dos artefatos, como esquemas para um novo tipo de percepção e entendimento que transcende a percepção cotidiana. A hermenêutica oferece as bases para interpretação e compreensão do processo dinâmico de significados plurais e, dentro do design, permite assimilar a relação com o seu significado. “A questão hermenêutica central para uma filosofia do ponto de vista dos objetos é a de saber como os artefatos mediam a forma como a realidade se pode tornar presente para as pessoas. Os artefatos contribuem para condicionar as experiências e interpretações humanas” (VERBEEK, 2006, p. 1114). Com isso, volta-se ao Merleau-Ponty (2011) além da incorporação física do significado em dados objetos, há o retrato invisível que nos oferece muito mais do que o visível e isso possibilita para cada pessoa uma interpretação própria. “Meu argumento é que o significado no design, como condição básica, é dado apenas dentro de uma presença material (isto é, sensualmente dada) que apela à experiência e é capaz, dentro desse quadro ‘estético’ de desafiar os limites da compressão” (FOLKMANN, 2013, p. 43). Outro fator nessa plataforma é a *ideia* que participa da estrutura comunicacional e se relaciona com a manifestação para transcender a dimensão imaterial para o projeto materializado que se conecta com a realidade. É onde os objetos de design viram artefatos com potencial para transformar a experiência e o entendimento das nossas vidas.

A última plataforma, *contextual-discursive,* está relacionada à circulação no nível cultural, social e político, diferente das outras dimensões que lidam com os aspectos do significado (FOLKMANN, 2015). O objeto de design, novamente, situa-se nas questões de como e onde, no contexto do mundo, está presente e vai permitir mudar radicalmente a percepção do sujeito. Quando se vincula ao conceito de discurso apresentado por Folkmann (2013), o poder e a política estão envolvidos, menos ou mais, na experiência proporcionada pelo objeto de design. Aproxima-se de A Ordem do Discurso (2014), de Foucault, que relaciona o discurso com o desejo e o poder.

> Visto que no discurso – como a psicanálise nos mostrou – não é simplesmente aquilo que se manifesta (ou oculta) o desejo; e visto que – isto a história não cessa de nos ensinar – o discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo porque, pelo que se luta, o poder do qual nos queremos apoderar. (FOUCAULT, 2014, p. 10)

Rancière (2015b) mostra o que há de comum entre a estética das artes e da política: são “posições e movimentos dos corpos, funções da palavra, repartições do visível e do invisível. E a autonomia de que podem gozar ou a subversão que podem se atribuir repousa sobre a mesma base” (RANCIÈRE, 2015b, p.26). Ao tratar dessa forma, destaca-se a abordagem que Flusser (2012)

identifica no design e como os objetos passam a ser uma questão de política e da estética também. O autor vê tanto a participação do design que liberta as pessoas, quanto uma obstrução no caminho com objetos vazios e insignificantes. Ou seja, a construção passa por uma questão de responsabilidade do que cria e expõe de valores morais embutidos no projeto. Dessa maneira, a estética como mediação e distribuição do material sensível – do invisível e do visível – produz efeitos no arranjo de nível simbólico dos signos, de ideologias e das imagens e promove novos modelos para acessar e vivenciar o mundo.

> Design incorpora o princípio de distribuir o sensível por meio de artefatos esteticamente atraentes através do seu apelo aos sentidos e seu potencial desafio a nossa compreensão. Os objetos de design operam como mídia para encenação de modelos indiretos, bem como impacto imediato e direto sensual e cognitivo. (FOLKMANN, 2012, p. 56).

Assim, vê-se que o impacto estético no design está nos níveis sensuais, conceituais e contextuais ao evidenciar que a estética – como um conceito que vai além da construção superficial de um objeto – é um campo que se mostra aberto para todas as possibilidades e direções para desenvolver um projeto. O design, assim, é o facilitador para a produção de significado simbólicos, ao mesmo tempo em que o designer não possui o total controle sob eles na distribuição e na experiência do usuário.

4.3 Estetização

Para evidenciar que o design pode ser um mediador e tem potencial de impactar a realidade dos sujeitos, é preciso expor o modo de distribuição do sensível com ênfase no impacto global da mídia estética sob a experiência: a estetização. Entende-se que a estetização é o "processo cultural pelo qual o design é feito ou concebido como estética que é muitas vezes externo aos próprios objetos concretos" (FOLKMANN, 2015, p. 9). Para chegar ao ponto que o design se torna estético, há de se considerar três pontos: a história, os estudos culturais acerca dos objetos e as estratégias da codificação na estetização, principalmente, por meio do nível contextual.

Na pós-modernidade, como já visto anteriormente, a transgressão das fronteiras entre arte

e a vida cotidiana, principalmente a partir da década de 1960[23], rompeu o tradicionalismo cultural da sociedade. A arte já não era o único modo de sensibilizar o ser humano e a ascensão do design nesse processo, para uma das áreas que afetam diariamente as pessoas, habilita o que o capitalismo artista descreve como hiperestetização das coisas e ênfase na experiência (LIPOVETSKY *et al*, 2015; FEATHERSTONE, 2007). Lidar com o conceito da vida cotidiana é reafirmar o lugar de atuação mais frequente do design que tem diversos graus de influências no usuário. A estética do design só vem à tona quando há manuseio dos objetos e só consegue desempenhar sua função em um grau que merece atenção do sujeito (FORSEY, 2013).

> O design é importante simplesmente porque nós não o notamos. O design é importante não porque ele desaparece no fundo ou desce abaixo do nosso radar de nossa atividade consciente: temos simplesmente não percebido a sua importância por causa de sua mundana essência; e a tarefa da estética no design – como teoria desenvolvida no cotidiano – é trazer esses elementos diários de nossas vidas para atenção filosófica. (FORSEY, 2013, p. 242)

Conectado à vida cotidiana, o objeto pode designar alto grau de codificação estética transmitida por meio da mídia. Folkmann (2013) aborda três dicotomias para entender como esses objetos afetam o campo da estética e como contribuem para a organização, a distribuição de significado e o conhecimento no dia-a-dia. Primeiro é o caráter material do desenho, se está relacionado à sua extensão material e imaterial (nível sensual); segundo é o tipo de reflexão no meio estético, se a ideia do desenho é objetiva ou subjetiva (nível conceitual); e, terceiro, é o caráter e o tipo de representação, se o projeto tem uma tendência para o real ou se aponta na direção de novos modelos ou simulações da realidade (nível contextual). Isso configura uma base para compreender quando o design entra no campo da estética conforme o nível estético – como é resumido na Tabela 1.

[23] A *pop art* teve seu auge nos anos 1960. Foi um movimento artístico que aproximou de modo explícito objetos cotidianos e personalidades da cultura popular na arte – a exemplo da obra Campbells, de Andy Warhol.

Tabela 1 - Dimensões da estética em relação ao design

DIMENSÕES DA ESTÉTICA:	*SENSUAL*	*CONCEITUAL*	*CONTEXTUAL*
Impacto no nível da experiência:	Enquadramento por meio de aspectos do sensual design	Enquadramento da compreensão através de objetos e soluções concretas	Enquadramento de sistemas de significado; ideologia
Impacto na estetização	Efeito sensual massivo - até ao ponto de se tornar *'an-aesthetic'*[24]	Encenação de significado reflexivo como estratégia de objetos de design	Criação de novas categorias estéticas
Discurso necessário sobre como os objetos de design relacionam com a experiência	Descrição dos meios e efeitos sensuais no design	Descrição de graus e estratégias de objetos de design para a encenação do significado	Descrição das várias categorias estéticas produzidas

Fonte:*The Role of Aesthetics for Design Phenomenology: The Sensual, Conceptual and Contextual Framing of Experience by Design*, Folkmann (2015, p.5)

Um exemplo perceptível que aborda os três níveis estéticos e da estetização é o *critical design.* É um campo de atuação que usa o processo do design para projetar novas realidades ao usuário, nem sempre ligadas à forma e/ou à função do objeto, mas com a finalidade de gerar críticas morais e éticas ao confrontar assuntos sobre a sociedade, a tecnologia, a ciência, por exemplo, que influenciam na vida diária das pessoas e estão intrínsecos nos projetos desenvolvidos. Isso ocorre em *The Cloud Project*[25]*,* desenvolvido por Zoe Papadopoulou e Cathrine Kramer: as designers usam a engenharia e a nanotecnologia para criar uma série de experimentos para a produção de nuvens de sorvete numa van redesenhada (Figura 8). O alimento é usado como catalizador para um diálogo com o público, da preparação à degustação do sorvete. "O foco do projeto é acolher pessoas em um espaço móvel que fica fora das instituições, permitindo a novos públicos experienciar e imaginar os desenvolvimentos científicos emergentes e suas

[24]Um termo que corresponde a uma estética que pode proporcionar ou não uma sensibilização com o material/forma (FOLKMANN, 2015).

[25] O projeto esteve ativo entre 2009 a 2011 e participou de, pelo menos, duas exposições na Inglaterra e na China e mais de 10 eventos servindo nuvens de sorvetes nano (PAPADOPOULOU; KRAMER, 2009).

consequências" (PAPADOPOULOU; KRAMER, 2009). Inspirou-se na engenharia planetária, que é a ambição do ser humano em controlar o clima e influenciar o meio ambiente com tecnologias. Para engajar o público, utilizou-se do recurso da performance e do espetáculo e, por meio dele, promoveu questionamentos sobre o assunto. Isso será visto no MUQUIFU que, por meio do quarto de empregada, proporciona essa relação com o público-visitante.

Figura 8–*The Cloud Project*

Fonte: *The Cloud Project*[26]

Nota-se, portanto, que a expansão da atuação do design encontra-se em diversas manifestações na vida cotidiana – desde itens domésticos até projetos que provocam uma nova relação e que permitem um novo olhar do sujeito sobre o mundo à sua volta. "Hoje em dia, design não é uma questão de coisas sendo bonitas, mas da produção de significados e novos meios de enquadrar experiências" (FOLKMANN, 2015, p. 11). Vial (2013) também compreende a importância da concepção do projeto no design que olha para o futuro e modela o mundo, não como uma representação dele, mas sim que o repensa para novos caminhos. Quando a estetização chega ao nível contextual, o mais importante, pode representar a produção cultural de significados relevantes que tendem a favorecer novas relações e impulsionar mudanças de comportamentos na vivência com o produto de design para com a cultura contemporânea.

4.4 Imaginação e simbolismo: a contribuição na fenomenologia do design

O papel da imaginação na fenomenologia do design é reconhecido como um fator para transformar o significado antes da materialização do objeto. Serve para auxiliar nossa forma de

[26] http://www.thecloudproject.co.uk/

compreender o mundo, que vai aniquilar e criar distância da materialidade (FOLKMANN, 2013). Como consequência, o imaginário exteriorizado e realizado, pode conter traços invisíveis da ideia e da imaginação desenvolvidas para o projeto. “O imaginário pode então ser usado para conceituar a relação complexa entre um processo mental de imaginação imaterial, por um lado, e a realização em um meio físico, concreto e material, por outro” (FOLKMANN, 2013, p. 85).

A contribuição que Folkmann (2013) traz é uma perspectiva de que não se trata apenas dos efeitos do significado simbólico produzido pelo design, mas a própria constituição do objeto também possibilitada pela imaginação. O design não é apenas forma, mas também tem significado imbuído em seus projetos – os estudos culturais estão pesquisando inúmeros produtos para decodificar as camadas relacionadas à cultura: marcas, capas de revistas, cadeiras, peças de publicidade, etc. Isso quer dizer que o objeto de design tem capacidade “para permitir, codificar e comunicar um significado simbólico e isso é evidente no contexto prático de estudos de concepção, por exemplo, em design experimental, auto-reflexivo” (FOLKMANN, 2013, p. 156). O jeito como é desenvolvido e repassado para a materialidade o que se pretende de sentidos pode permitir não apenas uma, mas diferentes percepções por cada indivíduo que entra em contato.

> Na sua concepção e execução, ou seja, no design, o produto contém valor taxonômico, uma ideia, que quer comunicar em e para a cultura; implicitamente ou mais explicitamente, o design quer ter um impacto ou um efeito sobre a cultura e a sociedade e na forma como as pessoas compreendem e se engajam na cultura e na sociedade. (FOLKMANN, 2013, p. 163)

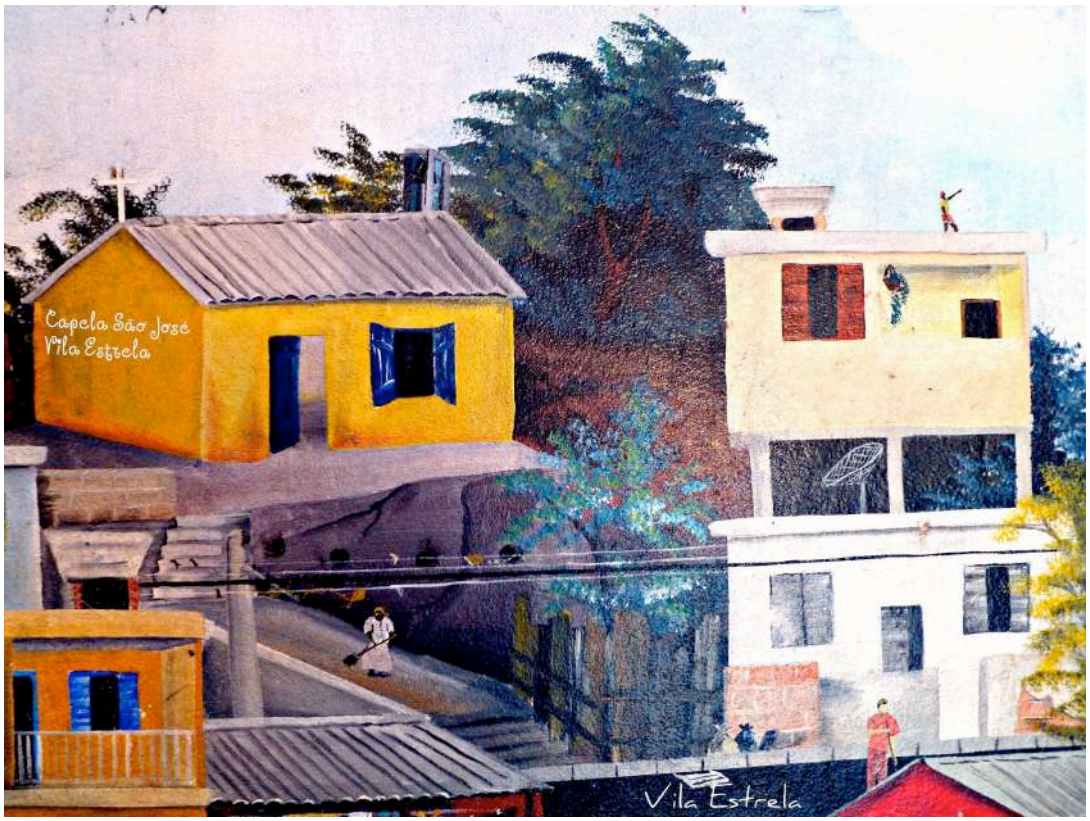
Para essa pesquisa que se insere no museu, conforme já visto, a comunicação e a experiência são, até certo nível, projetadas. Compreender como um projeto pode expressar essa intencionalidade da exposição e que vai permitir experiências, sejam relacionadas à cultura até à identificação com o objeto, são fundamentais para uma comunicação de qualidade que interliga a mídia material (a forma) e o conteúdo imaterial (informações e conceitos relacionados ao tema).

A pesquisa sobre a estética do objeto de design precisa explorar e compreender o contexto cultural no qual ele está inserido. Dessa forma, a história do território do Aglomerado Santa Lúcia não pode ser ignorada, com a finalidade de aproximar da formação do MUQUIFU e, por conseguinte da concepção da exposição *Doméstica, da Escravidão à Extinção*.

5 ANTES DO MUQUIFU: UM CONTEXTO HISTÓRICO

A constituição do Museu dos Quilombos e Favelas Urbanos não vem de uma iniciativa pontual dentro do Aglomerado Santa Lúcia. Ele é carregado de motivações e atuações da comunidade para melhorar a vida na favela e também por uma narrativa tomada por ações dos moradores desde o início do século XX. É preciso revisitar uma história além daquela contada pelo poder público sobre a formação do aglomerado e reafirmar para trajetória por uma existência simbólica e de pertencimento à cidade.

Figura 9 – Mural de casas da Vila Estrela, Aglomerado Santa Lúcia



Fonte: Mural do Centro Social Padre Danilo do artista plástico Fabiano Valentino (Pelé)

Ao ser de tipologia comunitária, o Museu "mostra convicto e sem complexos sua vocação política, pois quer ser um instrumento de desenvolvimento do território e da participação da comunidade e de seu patrimônio nesse desenvolvimento" (VARINE, 2005, p. 10). Nesse contexto histórico, o MUQUIFU se insere e se desenvolve quanto instituição que busca preservar a memória local, a imaterialidade, com as inúmeras representações da favela, assim como busca conectar

com grupos sociais silenciados pelo mundo nos produtos desenvolvidos – a exemplo das exposições e propostas do educativo.

5.1 Favela e aglomerado: algumas considerações

"Favela", no Brasil, faz referência à Guerra de Canudos (1896-1897)[27], no sertão da Bahia. Em "Os Sertões", de Euclides da Cunha, favela é o diminutivo de "fava"[28], planta endêmica em região onde se instalaram os inimigos de Antônio Conselheiro. "Elítica curva fechada ao sul por um morro, o da Favela, em torno de larga planura ondeante onde se erigia o arraial de Canudos…" (CUNHA, 1984, p. 12). Seria assim descrito o morro ocupado pelo Império que foi chamado de Favela e se tornou uma forma de indicar o lugar estratégico para destruir o Arraial de Canudos.

A sequência dessa difusão do termo vem com os soldados da Campanha de Canudos que voltaram para o Rio de Janeiro e passaram a morar no Morro da Providência. Eles passam a chamá-lo de Morro da Favela. Em Belo Horizonte, o termo passou a ser usado em 1940 e se consolidou nas documentações públicas, em 1950 (PEREIRA, 2012).

Zaluar *et al* (2006) apresentam a marca que ficou oficialmente conhecida como favela. Um lugar sem planejamento urbano, com ruelas, construções inseguras, sem esgotos, sem água, sem luz.

> Dessa precariedade urbana, resultado da pobreza de seus habitantes e do descaso público, surgiram as imagens que fizeram da favela o lugar da carência, da falta, do vazio a ser preenchido pelos sentimentos humanitários, do perigo a ser erradicado pelas estratégias políticas que fizeram do favelado um bode expiatório dos problemas da cidade, o "outro", distinto do morador civilizado da primeira metrópole que o Brasil teve. (ZALUAR & ALVITO, 2006, p. 7)

Já o uso da palavra aglomerado, termo usado para nomear favelas de BH (como o Aglomerado da Serra e o Aglomerado Santa Lúcia), vem do conceito básico de "conjunto de pessoas ou coisas juntas ou reunidas; aglomeração" (MICHAELIS, 2017, s/p). Gomes (2011) percebe que o uso desse termo vem para atenuar os estigmas formados ao longo da história da

[27]"Confronto entre o Exército e os participantes de um movimento popular de fundo religioso liderado por Antônio Conselheiro, ocorrido na comunidade de Canudos, no interior da Bahia, em 1897" (JUNQUEIRA, 2010, p.1).

[28]"As favelas, anônimas ainda na ciência — ignoradas dos sábios, conhecidas demais pelos tabaréus —talvez um futuro gênero *cauterium* das leguminosas, têm, nas folhas de células alongadas em vilosidades, notáveis aprestos de condensação, absorção e defesa. Por um lado, a sua epiderme ao resfriar-se, à noite, muito abaixo da temperatura do ar, provoca, a despeito da secura deste, breves precipitações de orvalho; por outro, a mão, que a toca, toca uma chapa incandescente de ardência inaturável" (CUNHA, 1984, p. 20).

cidade com a palavra favela. Muitos moradores, por exemplo, usam endereços de bairros vizinhos para se candidatar em vagas de empregos, a fim de não sofrer quaisquer preconceitos por serem da favela ou do aglomerado (GOMES, 2011; CRUZ, 2009). Ao analisar o uso de algumas palavras pelo poder público, em documentações oficiais de BH, Pereira (2012) encontrou "amontoado", "multidão", "aglomeração". "Indicam, por meio de sua classificação como elemento estranho, que não cabe na ordem social e urbana – um corpo nocivo que precisa ser extirpado do tecido urbano" (PEREIRA, 2012, p. 83). Os discursos se concentraram nesse tratamento hostil para com as favelas desde o início da história da capital mineira.

Conforme já apresentado, há uma busca por novos discursos que desmitifiquem e valorizem o que é a favela no imaginário social. Muitos deles, como vistos no MUQUIFU, são construídos em torno da cultura local por meio das histórias de vida dos moradores.

5.2 Breve panorama: as favelas de Belo Horizonte no discurso e nas práticas do poder público

Revisar os contextos nos quais se desenvolveram as favelas de Belo Horizonte, permite identificar pontos em comum que serviram para dar impulso à movimentação de moradores dessas ocupações. O contínuo descaso do Estado reforçou a necessidade de associação dos moradores do Aglomerado Santa Lúcia, no sentido de que era preciso tomar partido a fim de ter alguma transformação positiva daquele espaço.

O surgimento das favelas vem antes da inauguração da nova capital mineira – Belo Horizonte[29] (12 de dezembro de 1897). Por meio de pesquisa de registros oficiais da cidade, Pereira (2012) e Guimarães (1992) trazem uma análise sobre o desenvolvimento e atuação tanto da prefeitura, quanto dos moradores na constituição desses espaços. As primeiras foram Córrego do Leitão e a Favela ou Alto da Estação, na área central de BH. Essas duas ocupações foram formadas por trabalhadores, tinham aproximadamente 3 mil pessoas que vieram de outras cidades para erguer a nova capital (GUIMARÃES, 1992).

Enquanto construía Belo Horizonte, a prefeitura incentivava as moradias irregulares no centro da cidade, porque dependia desses trabalhadores para executar o projeto. "Entretanto, à

[29] Antes nomeado por Arraial de Curral del Rei e Arraial do Belo Horizonte

medida que o projeto da nova Capital tornava-se uma realidade, a Prefeitura Municipal começa a regulamentar a situação das invasões, incomodada com a presença da população pobre na parte nobre da cidade" (GUIMARÃES, 1992, p. 2). A solução foi a retirada desses habitantes da região central para a Área Operária, criada em 1902. A intenção era clara ao relegar a periferia para os pobres e a região central para as elites e funcionários públicos.

Nas trinta primeiras décadas após a inauguração da capital, mesmo com a primeira remoção, a expansão das favelas passou a ser uma preocupação dos políticos. A área destinada inicialmente não tinha mais capacidade para comportar novas migrações. A dinâmica entre os trabalhadores e a Prefeitura era percebido como exploratória, quando o poder público precisava de mão de obra num território, mantinha as ocupações, quando não era mais de interesse para aquela área ou passava a valorizar a região, promovia novas desocupações (GUIMARÃES, 1992).

Pereira (2012) expõe a recorrência sobre a urgência de desfavelizar nos Registros da Prefeitura. Ao analisar o discurso do poder público, é visto que ao invés de promover políticas públicas para garantir moradias e serviços de qualidade para a população pobre e de maioria negra, havia apenas desapropriação. O discurso médico-higienista[30] e moralista cristão enfatizava que as favelas eram lugares de gente com índole questionável, focos de epidemia, prostituição e outras questões sociais depreciativas. Essas justificativas foram usadas para encobrir a ineficácia da prefeitura para resolver os problemas da urbanização, uma vez que acreditava-se que essas moradias iriam se extinguir com a expansão da cidade – o que não aconteceu (PEREIRA, 2012; GUIMARÃES, 1992).

Era evidente que a política de remoção tomava outros discursos para validar as ações que, inclusive, agora também eram feitas nas periferias. A desapropriação da Favela Barroca, em 1945, por exemplo, usou o conceito da *cidade jardim,* concebida pelo engenheiro Aarão Reis (1853-1936), para enfatizar que a capital mineira não poderia ser prejudicada pelos barracos na parte central e no meio das elites – era preciso modernizar o espaço. Esse discurso fomentado por Jucelino Kubitschek (1902-1976) (prefeito de BH, 1945-1950) impulsionou novas retiradas de favelas. A consequência da demolição desses assentamentos, fez muitos moradores migrarem para regiões ainda mais afastadas da estrutura planejada da avenida do Contorno. Alguns deles foram para a zona sul, local conhecido atualmente como Aglomerado Santa Lúcia. As favelas

[30] O auge desse discurso foi no século XIX e XX.

destruídas pela polícia eram rapidamente reconstruídas.

> O período entre 1945 e 1964 é caracterizado por ações contraditórias do poder público com relação às favelas, sendo também grande movimentação das associações de moradores. De uma parte teve continuidade a política de remoção até mesmo com o corte do abastecimento de água e luz nas favelas para minar a resistência da população. De outra foi o grande apoio dado pela Prefeitura, através de verbas e assistência técnica ao fortalecimento das associações de favelas. Ao mesmo tempo recrudesceu o movimento de invasão de áreas agora realizado sob comando da Igreja Católica e dos partidos políticos de esquerda e que encontrou pouca resistência por parte das autoridades. (GUIMARÃES, 1992, p. 6)

Em 1963, no primeiro Seminário Nacional de Habitação e Reforma Urbana no País, foi proposta uma política nacional de habitação que impulsionou o governo do estado de Minas Gerais a tomar para si a responsabilidade de resolver a questão da moradia popular (GUIMARÃES, 1992). A prefeitura de Belo Horizonte sempre enfatizava que não era encarregada de fazer melhorias nas favelas, relegando a função para outra esfera – estadual ou federal. Na proposta, seriam feitos conjuntos habitacionais, assim como quatro outras favelas seriam urbanizadas, em respeito à reivindicação do movimento de moradores. Mesmo sendo um ato inesperado por parte do Estado, o projeto não vai a frente devido ao Golpe Civil-militar de 1964. As favelas passam a ser alvo dos militares e as associações de moradores são perseguidas e muitas delas tem encerradas suas atividades, devido as aparentes ideias de esquerda ou relação com o comunismo (PEREIRA, 2012; GUIMARÃES, 1992). Exemplo dessa ação dos moradores é a Federação de Trabalhadores Favelados de Belo Horizonte que tinha como lema “luta pelo direito de morar” e teve importante atuação, a partir de 1950, com a articulação entre as instituições públicas, as igrejas e o movimento estudantil (PEREIRA, 2012).

A atuação dos moradores junto à prefeitura passa a ser considerada apenas na década de 1970, na articulação e gestão dos *problemas das favelas*. “A constatação de que mesmo quando um Relatório registra a distância a interlocução com as lideranças representantes das favelas, estas não aparecem no enunciado da administração como agentes” (PEREIRA, 2012, p. 82). Até essa época, as ações do poder público nas favelas eram vistas como assistencialistas e pontuais.

Após 1980, começam as “concepções de direto à cidade e de gestão participativa” (PEREIRA, 2012, p.51) que passaram a fundamentar as práticas do estado. Foi quando apareceram algumas melhorias (calçamento, abertura de ruas...) a partir da atuação do Programa de

Desenvolvimento de Comunidades (PRODECOM) da Secretaria de Estado do Planejamento, responsável pelos assuntos relacionadas às favelas e com proposta de planejamento participativo com as comunidades. Guimarães (1992) aponta que o PRODECOM foi um marco na política de favelas, mesmo sendo ativo por apenas três anos, "quando pela primeira vez se desenvolveu um programa de urbanização da área com a participação da população local não só através do processo decisório de escolha do que iria ser feito, mas também através de mutirão na realização das obras" (GUIMARÃES, 1992, p.8).

A PRODECOM foi extinta em 1984, mas o Programa Municipal de Regularização de Favelas – o PRÓ FAVELA – permaneceu. Criado em 1983, vai reconhecer o direito de moradia do favelado. A regulamentação de parte das casas só veio depois de dois anos de pressão dos movimentos populares e da Pastoral de Favelas (GUIMARÃES, 1992). O PRÓ FAVELA foi implantado por meio da Companhia Urbanizadora e de Habitação de Belo Horizonte (Urbel), instituída em 1986, que até hoje é responsável pelos projetos desenvolvidos nas favelas – como o Vila Viva.

Apenas a partir de 1990, as políticas adotadas tinham a tendência ao reconhecimento da favela como parte da cidade. "Por meio de instrumentos como o Plano Diretor da Cidade, as favelas passaram a ser objetos de políticas que visem à sua malha urbana" (PEREIRA, 2012, p.57). Dessa forma, é evidenciado que há uma divisão invisível entre a cidade e a favela.

A continuação dessas atuações por meio da Urbel, no século XXI, é o projeto Vila Viva, com recurso do Governo Federal para a criação de conjuntos habitacionais em 12 favelas de BH, inclusive no Aglomerado Santa Lúcia. Há uma série de críticas sobre o projeto, uma vez que o número de habitações construídas é deficitário (no Morro do Papagaio de 1200 famílias retiradas, apenas 400 vão receber apartamentos) e seus elementos culturais são afetados, já que é imposto o padrão arquitetônico da cidade. "É do morador de favela tomado em coletivo, como incapaz de perceber a própria 'realidade', que precisa ser alterada e que, portanto, prescinde de um processo de 'conscientização'" (PEREIRA, 2012, p.58). Essas políticas são sempre impositoras em relação ao morador de favela.

É importante esclarecer que há poucas informações sobre a formação das favelas de Belo Horizonte e, consequentemente, sobre o Aglomerado Santa Lúcia. As recentes pesquisas acadêmicas, principalmente feitas a partir do século XXI[31], estão auxiliando nesse resgate seja por

[31] Três autores usados na bibliografia Gomes (2011), Pereira (2012) e Cruz (2009) foram moradores do Aglomerado

meio do escasso registro da prefeitura, seja pela oralidade dos moradores dessas comunidades (PEREIRA, 2012; CRUZ, 2009; GOMES, 2011; GUIMARÃES, 1992). Inclusive, a administração municipal percebeu a carência de informações sobre o crescimento das favelas e financiou, em 1966, um estudo para obter mais dados sobre os assentamentos (PEREIRA, 2012). Cruz (2009), Guimarães (1992) e Pereira (2012) também expõem essa insuficiência de dados estatísticos de registros públicos ou do IBGE para investigar questões relacionadas às favelas com análise comparativa. Percebeu-se que as documentações que há, lidam com a problematização das favelas e dão poucos detalhes sobre as políticas que eram desenvolvidas, principalmente na ditadura militar.

É evidente que o poder público não lidou corretamente com a questão da favela e que esta é uma situação complexa. Ao mesmo tempo em que pretendia desocupar os terrenos, os políticos se aproveitavam da pobreza para angariar votos dessas populações com promessas de melhorias. Ao passo que eram promovidas transformações e pressões eram feitas sobre a prefeitura, as próprias associações de moradores tinham conflitos internos e de interesse político (por vezes era beneficiada apenas uma região do aglomerado em detrimento de outras, por exemplo) (GUIMARÃES, 1992). Ainda com esses dilemas, é fato que muitas das iniciativas eram independentes do Estado e auxiliaram nas melhorias da comunidade. Mobilizações em prol de direitos nunca deixaram de ser parte da história do Aglomerado Santa Lúcia.

5.3 A constituição do Aglomerado Santa Lúcia e as mobilizações sociais

> *À noite, as casas ficam muito mais bonitas com todas aquelas luzes, que me remetem a outros lugares. Não sei como podem ter tanto medo e achar o morro tão feio. A favela não é o mundo, mas as ruas, os becos, as lâmpadas amarelas e o silêncio da noite são o infinito. São poesia concreta, de tijolos à vista, de entendimento difícil, apreciada por poucos. Aqueles barracos são como os pensamentos, aparentemente sem lógica, mas marcados por uma coerência peculiar.* Márcia Cruz

O Aglomerado Santa Lúcia é considerado uma das favelas mais antigas de Belo Horizonte. A região antes do início da construção da capital era a fazenda do Cercado, fundada no século XVIII pelo bandeirante João Leite da Silvia Ortiz (1650-1730). Ela foi incorporada ao planejamento da cidade desenvolvido pelo engenheiro Aarão Reis (1853-1936), que seria uma das áreas

---

Santa Lúcia e suas pesquisas são voltadas à essa recuperação de memória e tratam das representações sociais com novos olhares e discursos sobre o território e os moradores.

agrícolas destinadas a abastecer a cidade – a água era o principal objetivo de uso daquela região.

Quando a fazenda se tornou propriedade pública, foi renomeada Colônia Afonso Pena (constituída em 1899) e dividida em lotes que seriam destinados aos colonos. A preferência da venda dessas terras era aos imigrantes europeus, de acordo com a proposta para a capital: ser um lugar refinado e de bons costumes. Os brasileiros só conseguiram direito de compra mais tarde, quando o governo percebeu que não teria mais estrangeiros interessados. Tiveram de ampliar o perfil do comprador (PEREIRA, 2012).

A produção local não foi como previsto pelo Estado, uma vez que a região era de difícil acesso à parte central da cidade. Muitos dos que conseguiram permissão para explorar os lotes, não duraram muito ou deixavam outra família no encargo para gerir as plantações – como ocorreu com a Casa da Fazendinha[32]. Em 1914, as colônias formadas foram emancipadas e vendidas com o objetivo de ser uma região urbana. A de Afonso Pena levou alguns anos até que fosse habitada.

No início do século XX, o aumento de ocupações foi gradativo. A Vila Estrela seria a primeira a se desenvolver junto ao bairro Santo Antônio – em 1910[33]. "Quando uma luz brilhou no alto do morro, feito estrela. Era a chama de uma lamparina na primeira casa da comunidade que nascia, e por isso o lugar foi batizado com o nome de Vila Estrela" (CRUZ, 2009, p. 22). A vila Santa Rita de Cássia seria a segunda ocupação mais antiga do Morro do Papagaio.

O crescimento da região foi colaborado pelas desocupações de algumas favelas de Belo Horizonte, como as do Vale do Córrego do Leitão (que deu lugar à Avenida Prudente de Morais, em 1930) e pelo êxodo rural. A industrialização no campo (1940-1950) fez muitas famílias saírem das zonas rurais, sem oportunidades, para buscar uma vida melhor na nova capital. A vinda delas era incerta, alguns já tinham parentes na favela ou conseguiam moradias temporárias na casa do patrão – como acontecia com as mulheres que eram contratadas como domésticas – para guardar dinheiro e construir uma moradia para a família.

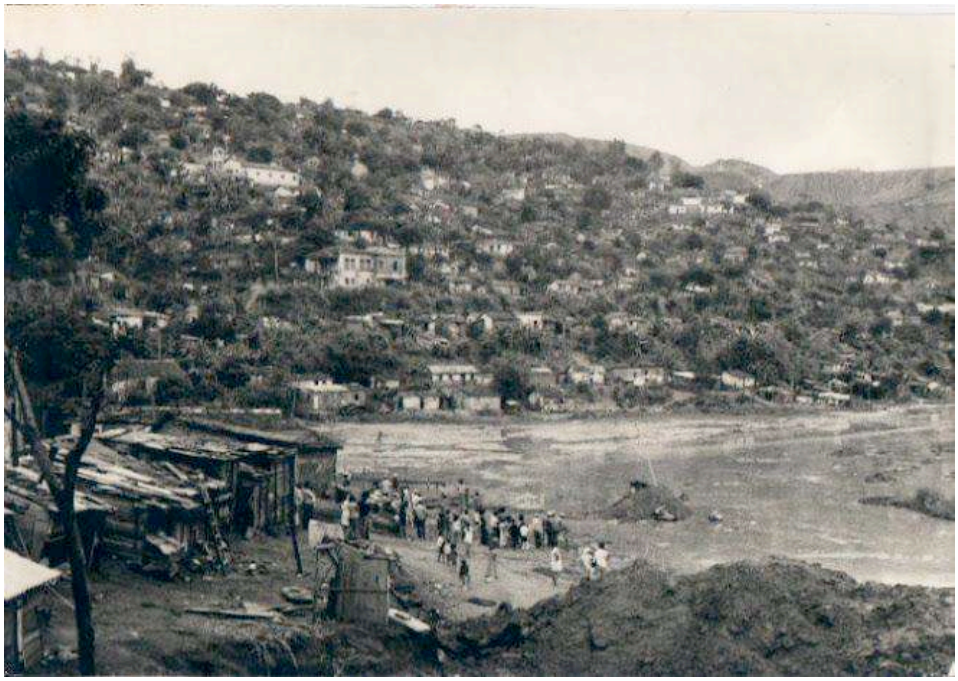
Em 1954, a obra da estrutura hidráulica, a fim de conter as inundações da região próxima à Cidade Jardim, auxiliou o surgimento de novas habitações (CRUZ, 2009) – ela ficou conhecida como Barragem de Santa Lúcia (Figura 10). Nessa mesma época, era sentida pelos moradores a repressão da polícia para as desocupações, principalmente nos anos de 1960. "Vale destacar que o

[32] O dono do lote doou para um de seus empregados, descendente de escravos, que cuidavam da plantação e até hoje, mesmo com o tombamento do imóvel, mora a mesma família.

[33] Há referências, por meio de história oral dos moradores mais antigos, que o Aglomerado teve as primeiras habitações em 1920 (GOMES, 2011; CRUZ, 2009).

próprio movimento de ocupação, que formava as favelas, era considerado um movimento comunista e, por isso, duramente reprimido" (GOMES, 2011, p. 33). Isso não impediu o crescimento do Aglomerado durante as décadas de 1960 e 1970 (quando foi retomada a construção da barragem), assim como as mobilizações locais para as melhorias (GUIMARÃES, 1992). As associações estavam na luta por condições básicas de saneamento (que só viria em 1985), abrir ruas, instalações de rede de água (nos anos de 1960 foram instalados três chafarizes para dividir a água por milhares de pessoas, a rede só veio depois de 1980) e energia elétrica (os primeiros postes foram instalados em 1961), como ocorriam em outras favelas de BH (PEREIRA, 2012). Ao mesmo tempo, lideranças conseguiram parcerias, desde lojas de construção até igrejas, para criação de escola e creche mais acessíveis para a população.

Figura 10– Vila Barragem Santa Lúcia em 1976



Fonte: Acervo SUDECAP – Superintendência de Desenvolvimento da Capital – PBH, 1976.

O território das vilas Estrela, Barragem de Santa Lúcia e Santa Rita de Cássia, eram maiores na época da ditadura. Ele foi reduzido para dar espaço à expansão de bairros nobres da região centro-sul da cidade – como a criação do bairro São Bento. Isso impulsionou o crescimento da Vila Esperança – muitos moradores se mudaram para essa área –, que também foi ocupada na mesma época que a Barragem de Santa Lúcia, mas apenas na década de 1980 teve aumento de

habitações. A Vila São Bento (próxima ao bairro São Bento) foi a última a surgir em 1998, sendo que uma parte da área era utilizada como lixão e outra para recreação – com campos de futebol (Figura 11).

Figura 11 – Barragem de Santa Lúcia e parte do Aglomerado Santa Lúcia ao lado direito

Fonte: Thiago Fernandes[34]

Os nomes que dados às cinco vilas do Aglomerado Santa Lúcia têm ligação com a igreja católica, como a primeira capela construída em homenagem à figura religiosa Santa Lúcia. Um grupo religioso também impulsionou a mudança do nome Bicão para Vila Esperança, a fim de atenuar a fama de um lugar violento nos anos de 1980. O ato de subir o morro para soltar pipa, trouxe o nome lúdico Morro do Papagaio, inicialmente usando para denominar uma das vilas, mas que ao longo do tempo passou a representar as cinco favelas. O nome Aglomerado Santa Lúcia ocupou o lugar do Morro do Papagaio para também afastar dos estigmas e preconceitos da época com o lugar (CRUZ, 2009).

> A denominação desse conjunto de favelas é complexa. Internamente, cada uma das cinco vilas tem identidade própria, apesar de as condições de vida serem bem parecidas. Não há qualquer delimitação geográfica que delimite os espaços, mas quem mora no aglomerado sabe muito bem a qual comunidade pertence. (CRUZ, 2009, p. 47)

[34] https://www.flickr.com/photos/tyago/

O aumento da violência nas favelas por parte do tráfico de drogas e as ações policiais que atuavam sem mandato, entrando de madrugada nas casas, assassinando jovens sem que depois houvesse investigações, impulsionou uma mobilização de conscientização na comunidade. “Na década de 1990, a situação ainda era bastante tensa, mas a comunidade começou a reagir. Foi quando deu início a Gincana Juba, a atuação da Comissão dos Direitos Humanos e a consolidação do Arraial do Sabugo Duro” (CRUZ, 2009, p. 56). A grande Gincana Juba (Juventude Unida da Barragem de Santa Lúcia) é vista como marco na história do Aglomerado por ter promovido como tema central, em 1995, os direitos humanos que mais tarde serviria como inspiração para um grupo de jovens criarem a própria comissão. A atuação deles era preventiva, com promoção de palestras, cursos sobre direitos civis, e encaminhamento de vítimas de violação dos Direitos Humanos para o judiciário.

As igrejas tiveram um papel fundamental no apoio das reivindicações populares. Cediam espaço à comunidade e promoviam ações como a Caminhada da Paz, coordenada pelo Padre Mauro (criador e curador do MUQUIFU). A Caminhada auxiliou na criação de bibliotecas comunitárias, pré-vestibular comunitário, salas de informática, o Centro Esportivo Santa Rita de Cássia, entre outros (CRUZ, 2009).

> No entendimento de padre Mauro, o conceito de cidadania permite a convivência com distorções e discrepâncias sociais. Ao contrario, fazer parte de um quilombo[35] é a postura indicada. Inspirado em Zumbi de Palmares, o termo quilombola significa resistência e luta pela igualdade de condições entre negros, brancos e índios, homens e mulheres. (CRUZ, 2009, p. 74)

No século XXI, o Aglomerado Santa Lúcia passa pelo processo de desmobilização social com a desapropriação de 1200 famílias por meio do Vila Viva, implementado em 2005 em BH. O projeto destrói as vilas Esperança e São Bento para dar lugar a um parque ecológico, uma avenida e conjuntos de apartamentos para 400 famílias. O fundador do MUQUIFU é enfático, quanto preservador do patrimônio cultural, ao considerar o projeto atual da prefeitura de BH uma violência à memória.

[35] “A gênese do debate e conceito de quilombo reside em alguns pilares da historiografia e antropologia brasileiras. Pela historiografia retomamos dois períodos de opressão social: a escravidão dos povos africanos até o final do século XIX e a ditadura militar no século XX. Entre esses dois fatos, fulguram as estratégias de oposição da ordem vigente, em que a noção de quilombo vai ser empregada no enfoque da resistência. O final do século XX, no entanto, vai revelar a pluralidade de contextos e estratégias desenvolvidas pelos sujeitos para além da resistência, mas também na ótica reconfigurações da organização social” (SILVA, 2008).

> O MUQUIFU é o resultado dessa luta por sobrevivência. É uma comunidade que vive no centro de Belo Horizonte, mas que vai sendo aos poucos sendo retirada daqui. O projeto atual da Prefeitura é o Vila Viva que retirou e retira do Aglomerado 1.200 famílias. [...] [das quais 800 famílias que não conseguiram um dos apartamentos] levaram com elas suas histórias, a riqueza de suas memórias e dos seus objetos. (SILVA P.M., 2016)

Assim, o MUQUIFU se une como uma das atuações desenvolvidas pela comunidade, com o objetivo de resistir ao silenciamento dos moradores do Aglomerado ao longo da história. O processo de gentrificação e a resistência ao usar o museu comunitário é uma resposta que favela também tem arte e é um lugar de riqueza de memórias a serem preservadas.

6 MUSEU DOS QUILOMBOS E FAVELAS URBANOS

O Museu dos Quilombos e Favelas Urbanos foi fundado na capital mineira em 20 de novembro de 2012, após seis anos da criação do primeiro museu comunitário e de favela do Brasil – o Museu da Maré[36], no Rio de Janeiro. O MUQUIFU foi pioneiro em Minas Gerais ao se enquadrar nessa mesma tipologia. A sede atual[37] (Figura 12) está localizado no centro-sul de Belo Horizonte, na Vila Estrela, em uma casa de dois andares, e divide o espaço com a Paróquia Nossa Senhora do Morro onde o padre Mauro Luiz da Silva, fundador do museu, celebra as missas. A instituição museal ocupa a maior parte da estrutura.

Figura 12 – Território do Aglomerado Santa Lúcia e localização do MUQUIFU na Vila Estrela

Fonte: Google Maps, 2016.

Quando se mudou para o Aglomerado Santa Lúcia, em 2001, Padre Mauro conheceu um grupo pessoas que se organizava em torno de questões de direitos humanos e raciais. Uma das jovens, Josemeire Alves[38], estudava e falava sobre a memória e a importância de trabalhar com essa temática na favela. Foi o que fez a partir de 2005, durante um ano. Buscaram resgatar e debater o valor da memória e, como consequência, foi idealizado, junto do Quilombo do Papagaio[39], o Memorial do Quilombo. Esse grupo, em especial o pároco, guardaram os

[36] http://www.museudamare.org.br/

[37] Até início de 2016, o museu tinha a segunda sede que ficava na Barragem de Santa Lúcia (no Beco Santa Inês), vendida devido a problemas com traficantes de drogas. Uma parte do acervo e também exposições ficavam lá.

[38] Pesquisadora em História sobre a memória e patrimônio do Aglomerado Santa Lúcia – ver nas Referências.

[39] "Durante três semanas, eram realizadas apresentações culturais, mostras de vídeos, exposições, debates, palestras, oficinas e concursos, todos gratuitos, em diversos locais do Aglomerado" (UFMG). Na terceira edição, em 2006, o

documentos, arquivos e fotos relacionadas às cinco favelas na casa paroquial, local onde morava o Padre Mauro, na Barragem de Santa Lúcia (SILVA P. M., 2017). A jovem sugeriu que fosse criado um espaço físico para acolher esse acervo para torná-lo público, a fim de ser um objeto de pesquisa. Esse memorial foi inaugurado em torno de 2007, no Beco Santa Inês, onde era o prédio do Centro Cultural Social Padre Danilo (Figura 9). "Esse espaço se tornou o MUQUIFU" (SILVA P. M., 2015).

Em 2012, de volta ao Brasil depois graduar-se em Patrimônio Cultural, em Portugal, o pároco começou a desenvolver o espaço que "deixava de ser simplesmente um memorial do Aglomerado para se tornar um museu de vilas e favelas e que a gente faz referências aos quilombos urbanos de Belo Horizonte e Minas Gerais" (SILVA P. M., 2015). O trabalho de conclusão de curso do diretor do MUQUIFU foi a construção de um museu a partir do trabalho já feito no memorial.

A própria história de vida do padre influenciou na concepção do museu (SILVA P. M., 2016). Ele lembra que sua mãe se arrumava bem para ir à "cidade", mesmo que tenham nascido nela. Percebeu aos poucos que ser da cidade não era para todo mundo e isso foi fundamental para compreender-se hoje em dia como alguém de fora, mesmo que nativo, assim como percebe a função do MUQUIFU e sua atuação. "É um museu que tá dentro da cidade, mas conta a história de pessoas que estão sendo colocadas no lado de fora. Fora e dentro, cidade e não cidade são temas que me ocupam e me interessam" (SILVA P. M., 2016).

A definição de um lugar para sediar o museu aconteceu sob influência de outro grupo de moradores. Há mais de quinze anos, quatorze mulheres se reuniam toda terça-feira e domingo para fazer um chá. "Era uma capela muito pobre, um barraco de favela, mas a grande parte do espaço que deveria ser o espaço para celebrar a missa era na verdade uma cozinha" (SILVA P. M., 2016). Padre Mauro percebeu que para aquelas senhoras, em destaque a anfitriã Dona Jovem[40], aquele chá era um momento de se reorganizar e confraternizar-se com o Aglomerado.

> Criou-se um espaço de preservação da memória, tendo o Chá da Dona Jovem como o grande centro do MUQUIFU, o centro até físico, mas é muito mais como experiência epistemológica de conhecimento, de relações. O momento do chá é quando tudo acontece. (SILVA P. M., 2016)

---

tema central foi a "memória, com o objetivo de potencializar a construção de representações sobre a comunidade capazes de fortalecer sua identidade coletiva e atuação política" (UFMG).

[40] A Dona Jovem se mudou e, atualmente, são outras mulheres que continuam o chá – como a Maria Marta.

Foi entre essas senhoras que o MUQUIFU cresceu e, junto com as ações e acervo do museu, construiu-se um lugar acolhedor e familiar (Figura 13). Isso é inclusive uma característica de museus comunitários, nos quais o público podem se tornar habitante (VARINE, 2005).

Figura 13– Marca do MUQUIFU

Fonte: MUQUIFU, 2016.

A partir desses atores sociais, o museu vai se estruturar com a finalidade de resgatar e preservar a memória e as identidades das favelas – o congado, a arte, a dança e costumes (MUQUIFU, 2016). A tipologia comunitária fundamenta o acervo, os objetivos e as práticas adotadas pelos que operam o MUQUIFU.

6.1 Por que museu comunitário e de favela?

A atuação da instituição no aglomerado dialoga com histórias orais de vida dos moradores como base para pesquisa e resgate da memória e promove interações com outros museus e expressões culturais relacionadas à favela e ao negro do Brasil e de fora do país. Padre Mauro (2016), museólogo e curador do museu, explica os porquês de valorizar as vozes de grupos sociais esquecidos na história e o objetivo de ter um museu de favela:

> Mas pra que existir um museu de favela? A favela não é um espaço que deveria ser eliminado? E nós dizemos: não. Existem muitos valores, na comunidade favela, que deveriam ser preservados e museu é pra isso. O museu é para dizer o que uma cidade possui, o que um país possui de valor, que é tesouro. Então o Museu dos Quilombos e Favelas Urbanos não é um museu dos horrores, nem é um museu do descartável daquilo que não tem valor. O MUQUIFU quer ser um museu que guarda tesouros, que guarda objetos importantes, histórias importantes, memórias importantes. (SILVA P. M., 2016)

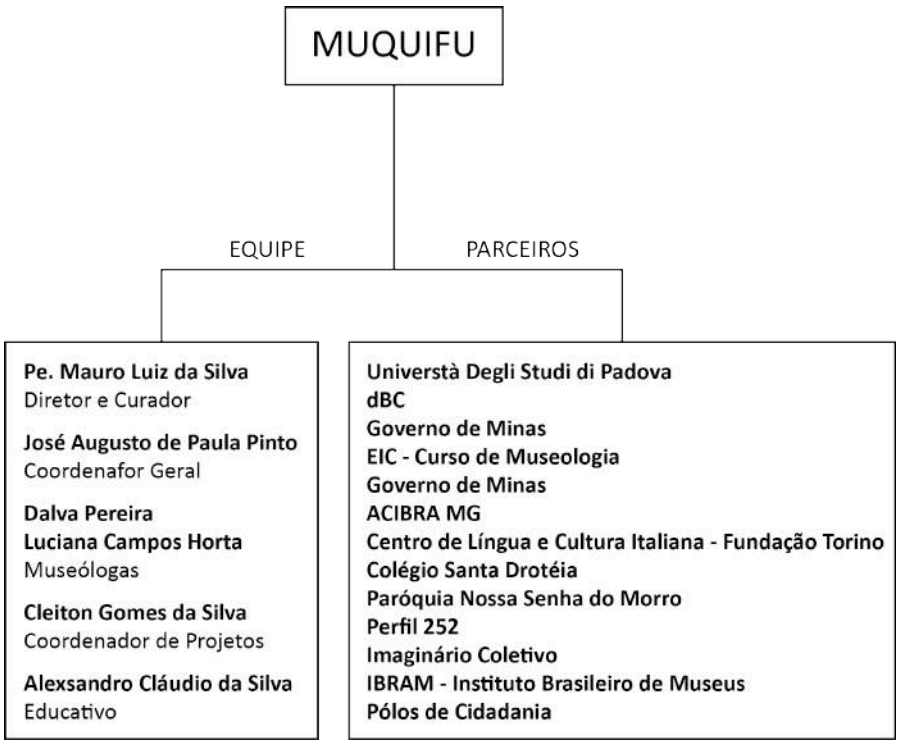
José Augusto, museólogo e coordenador do MUQUIFU, explica que o "museu não tem sentido se ele não for um museu de favela, um museu comunitário. Ele só tem sentido se ele estiver relacionado à comunidade" (PAULA, 2016). Dessa forma, o acervo foi concebido junto com os moradores do Aglomerado Santa Lúcia que doaram objetos e/ou fotos e as histórias relacionadas a eles. Alguns desses objetos têm mais de 60 anos.

> O Muquifu propõe a salvaguarda daquilo que resiste aos tratores e à ganância da especulação imobiliária, nas comunidades afetadas. Nossa proposta é, por meio do trabalho da memória, discutir com a cidade a presença definidora das culturas africanas na formação da cultura brasileira, além da importância de se criar meios para que os favelados sejam os protagonistas das ações de tutela e preservação deste patrimônio material e imaterial. (MUQUIFU, 2016, s/p)

Ocampo *et al* (2004) abordam como os museus comunitários têm uma genealogia diferente dos museus tradicionais. Vêm de um ato de vontade e em busca de uma iniciativa coletiva para não exibir a realidade do outro, mas para defender a própria realidade. "É uma instância onde os membros da comunidade livremente doam objetos patrimoniais e criam um espaço de memória" (LERSCH & OCAMPO, 2004, p. 3). Augusto (2016) diz que o objeto não é o foco da pesquisa para eles. "A gente sempre fala que o mais importante para o MUQUIFU são as histórias por trás de cada objeto. A história do ser humano" (PAULA, 2016). Assim, o museu comunitário é feito com base nas pessoas, não mais com as coisas, como um museu tradicional (VARINE, 2005). Dessa forma, o patrimônio é aquele que a comunidade reconhece como tal. "O capital cultural coletivo da comunidade, ele é vivo, evolutivo, em permanente criação" (VARINE, 2005, p. 2). Ao compreender a vivacidade desse processo, coloca as pessoas e a imaterialidade (histórias orais, conhecimentos populares, dentre outros) como centro desses museus: "o patrimônio comunitário é o patrimônio do pai de família, não é o tesouro de Harpagon" (VARINE, 2005, p. 4).

O MUQUIFU fortalece o protagonismo sobre o território e legitima a co-construção com diversos atores sociais – moradores, universitários, empresas, voluntários – que auxiliam no fazer museu. O organograma (Figura 14) mostra a equipe e os parceiros que colaboram/colaboraram em projetos desenvolvidos (desde produção de peças gráficas até apoio financeiro) ao longo dos cinco anos de existência da instituição.

Figura 14– Organograma equipe e parceiros do MUQUIFU



Fonte: Elaborado pela autora, 2017.

É compreendido que “museu comunitário é necessariamente um instrumento para convocar à ação. É um espaço de organização onde a reflexão sobre a história desemboca em iniciativas para intervir e transformá-la” (LERSCH & OCAMPO, 2004, p. 4). Dessa forma, o MUQUIFU desempenha o papel de valorizar aquelas vivências de lutas, alegrias e de pertencimento àquele espaço com as atuações desde projetos educativos até exposições - como é visto na mostra *Doméstica, da escravidão à extinção*.

7 *DOMÉSTICA, DA ESCRAVIDÃO À EXTINÇÃO*: DA CONCEPÇÃO À EXPERIÊNCIA ESTÉTICA

7.1 A co-criação da exposição

Quando o museu foi inaugurado, os objetos eram do acervo do Memorial do Quilombo. A comissão que permaneceu interessada em construir o museu era pequena e passou a pensar em temas que tivessem a capacidade de dialogar com a vida dos moradores do Aglomerado. Frente a essa demanda, o Padre Mauro (2017)[41] explica que pensar como museu, não mais como memorial, exige outras linguagens além dos documentos, como exposições de fotografias e objetos.

A comissão, então, pensou em representações da favela para fazer mostras temáticas e chegou no recorte de uma mulher trabalhadora: a doméstica. Existe um claro apelo político da instituição ao debater questões sociais com as representações existentes do morro no MUQUIFU[42]. No caso das domésticas, a crítica ao "modelo racista e escravocrata que se silencia diante de milhares de mulheres negras e pobres" (MUQUIFU, 2016).

Dessa maneira propõe reflexões acerca dessa profissão e da realidade social que perpetua a exploração do outro. "O Muquifu defende que cada um vá lavar sua própria privada e busca argumentos para o surgimento de uma sociedade nova, onde não haja mais lugar para Sinhás" (MUQUIFU, 2016, s/p). Essa figura feminina trouxe de modo claro para o Padre Mauro, curador da exposição, a imagem mais forte sobre o assunto: o quarto de empregada. "E a proposta do quartinho de empregada é questionar o lugar que a mulher negra ocupa na sociedade, no apartamento, na mansão, na casa, mas principalmente o lugar que ela ocupa na sociedade, né" (SILVA P. M., 2017, p. 119). É a partir dessa personagem que a instituição promove questionamentos sobre as relações de poder (gênero, raça, classe social) e vai além.

> Então o questionamento é direto, né. *Doméstica, da escravidão à extinção* uma antologia do quartinho de empregada no Brasil. Partindo do quartinho de empregada que quer fazer uma análise, não só da legislação, das leis que tratam da escravidão no Brasil e do trabalho doméstico, da escravidão, mas o questionamento mais amplo: a vida dessas mulheres, o que se vive ali e todas as relações dentro da residência, o quartinho não está deslocado, ele tá

[41] A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice D desta dissertação (p. 111-120). SILVA, P. M. L. D. **Padre Mauro Luiz da Silva**: entrevista transcrita. [mar. 2017]. Entrevistadora: Samanta Coan. Belo Horizonte, 2017. 1 arquivo .mp3 (56 min.).

[42] A mostra Pedro Pedreiro que traz uma instalação de um local em obras para discutir a representação do homem trabalhador e de favela.

> dentro de um apartamento, tá dentro de uma casa e a relação desse espaço, né, de exclusão como a casa e com o lugar do proprietário. (SILVA P. M., 2017, p. 117)

Para chegar ao que viria ser a primeira instalação[43] do MUQUIFU, no processo da ideia e do recorte da mostra, o padre foi procurado por uma jovem, Márcia Maria, que dizia que a mãe gostaria de doar a cama do quarto de empregada que ganhou do patrão, para quem trabalhou por vinte anos, para o museu.

> E outras peças do museu chegaram assim, "acho que pode ficar legal lá no museu". E eu nunca vou conseguir interpretar e entender o porque alguém tem algo em casa, uma coisa, uma cama que ela ganhou do patrão, que era do quartinho de empregada onde ela dormia e aí vou falar, que ele tá fazendo um museu, e ela faz lá sozinha essa relação e pergunta se o museu quer. Eu não consigo entender isso não. Eu não tenho capacidade e competência pra interpretar isso. (SILVA P.M., 2017, p. 112)

A cama foi o primeiro objeto a compor a exposição, além dele, durante o processo de desenvolvimento até a inauguração, outros passaram a integrar a mostra. O pároco afirma que foi uma feliz coincidência esse móvel ser doado antes de começarem a executar a exposição.

A instalação foi a linguagem escolhida para propiciar uma interação sensorial com o público-visitante.

> Foi a possibilidade de dar às pessoas e aos visitantes a oportunidade de imersão. Eu queria que eles entrassem dentro do quarto. Quando imaginei como comunicar minha ideia que era de denunciar a situação das empregadas domésticas, eu fiquei imaginando que só através da experiência de estar dentro do quarto, né. Então o processo foi o seguinte de criação do espaço. Eu idealizei pensando eu quero fazer um quarto de empregada, mas eu queria que fosse, que seguisse quais as dimensões?, eu pensei, a dimensão real ou dimensão permitida?. (SILVA P. M., 2017, p. 114)

O arquiteto Silvio Pedestar, parceiro do Muquifu, trouxe ao conhecimento do Padre Mauro o motivo pelo qual os quartinhos são tão diminutos. Ocorre que muitos desses cômodos foram construídos, a rigor, como dispensa, já que a prefeitura não emite Habite-se para residências com dependências de empregadas tão pequenas. Logo que o proprietário tem acesso ao apartamento

[43] Instalação é o termo usado pelo padre Mauro. "As ambigüidades que apresentam desde a origem não podem ser esquecidas, tampouco devem afastar o esforço de pensar as particularidades dessa modalidade de produção artística que lança a obra no espaço, com o auxílio de materiais muito variados, na tentativa de construir um certo ambiente ou cena, cujo movimento é dado pela relação entre objetos, construções, o ponto de vista e o corpo do observador. Para a apreensão da obra é preciso percorrê-la, passar entre suas dobras e aberturas, ou simplesmente caminhar pelas veredas e trilhas que ela constrói por meio da disposição das peças, cores e objetos" (ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura, 2017, s/ p.).

ou à casa, passa-se a usar como quiser, inclusive como quarto de empregada, sendo que por lei seria maior (SILVA P. M., 2017). "Quando o Silvio me deu essa informação, então eu falei: então, você pesquise e construa, né, o quarto na medida aprovável, que seria aprovado pela prefeitura como quarto de empregada e ele então aceitou a minha provocação" (SILVA P. M., 2017, p. 114). A partir dessa implicação, o arquiteto projetou o quarto com o mínimo que a prefeitura pede como, por exemplo, a janela 50x50cm (Figura 15) que nem sempre fica voltada ao lado externo da construção, por vezes é para dentro da área de serviço. "E ele fez, então, desenho, fez as medidas, a altura mínima do que ele seria possível, largura, dimensão, porta, e ainda falou assim que num futuro, nós poderíamos fazer o banheiro da empregada[44]"(SILVA P. M., 2017, p. 114). As dimensões do quarto foram também pensadas com base na cama doada para a instituição. Segundo o padre Mauro (2017), o móvel deveria se encaixar na estrutura e, com o espaço que sobrou, seria o suficiente para caber outros itens que fariam parte do quartinho.

Figura 15 – Parte interna do quarto de empregada

Fonte: Arquivo pessoal, 2017.

[44]O banheiro não foi criado, apenas era uma ideia inicial na época. "Mas ele fala da tristeza de alguns banheiros de quartos de empregada, porque fica na dependência da empregada, de serem, que o chuveiro ficaria sob o vaso sanitário e que a mulher, né, que dorme no quarto teria que tomar banho sentada no vaso ou desconfortavelmente de pé, né, mas com o vaso entre as pernas. Mas ele falou que existe isso de chuveiros sob o vaso sanitário. Mas como no quartinho não tem banheiro, isso seria… havia essa possibilidade, nós chegamos a pensar em criar o banheiro e ele sempre seguiria essa regra de que fosse dimensão, em dimensões e medidas que seriam, sim, aprovadas pela prefeitura"(SILVA P.M., 2017, p. 114).

A cor branca aplicada nas paredes foi prevista pelo pároco com a finalidade de destacar os relatos escritos pelas domésticas nas paredes internas e externas do quartinho. A regra inicial era de só mulheres que trabalham ou trabalharam nesse emprego poderiam escrever ali, até que isso mudou depois da reivindicação de um visitante.

> Depois da inauguração veio um jovem e falou que era filho de doméstica, eu no momento não me lembro, não identifico naqueles textos lá todos qual deles… daí ele verbalizou "eu acho que eu como filho de empregada também tenho direito de escrever", e nós não questionamos e achamos até legal na época e então ele escreveu "sou filho de doméstica e tal" e fala a narrativa dele. (SILVA P. M., 2017, p. 114)

A exposição haveria de ser bem acabada. Conforme relata o curador, desde a cor do carpete até a maçaneta com chave, tudo foi pensado a fim de fugir do improvisado e deixar claro ao público-visitante que aquele ambiente é uma peça de museu. "Então por isso que deu muito trabalho, comprar as peças, a porta, a medida da porta, janela instalada, eu queria que ela se encaixasse perfeitamente na parede, que os pregos não ficassem aparecendo, que o acabamento ficasse legal, né" (SILVA P. M., 2017, p. 115). Para complementar a estrutura da mostra, numa das paredes externas do quartinho foi instalada uma televisão bem encaixada com se fosse uma moldura. O vídeo que passa é Memórias da Favela, produzido por Mariana Castelo Branco (antiga moradora do Aglomerado), feito para o MUQUIFU. O documentário aborda a demolição de duas vilas pelo Vila Viva e a relação de alguns moradores com o território e as memórias que se vão com as casas (não existe uma relação com o tema da instalação).

A construção da exposição foi feita na antiga sede do MUQUIFU, no Beco Santa Inês, e ocupou a entrada principal do salão do segundo andar do prédio. A instalação foi inaugurada no dia 27 de abril de 2013, dia comemorativo da empregada doméstica[45], com uma festa das domésticas. Nesse dia, além da comemoração com direito a bolo, o MUQUIFU promoveu uma oficina com mulheres que foram ou eram empregadas com o objetivo de criticar, montar e fazer intervenções em conjunto no quartinho conforme a história de vida de cada uma para com esse cômodo.

> Daí elas vieram para discutir e pra criticar o quartinho, aí nós fizemos uma oficina e elas falaram, abriram o coração, choraram, recordaram o tempo. Tem fotos dessas festa no museu. Acho que de duas festas, em dois anos consecutivos. Então elas falavam do

[45] "As empregadas domésticas são profissionais reconhecida por lei de 1972. Seus direitos foram ampliados pela Constituição de 1988, como salário-mínimo; repouso semanal remunerado; licença à gestante e aposentadoria. Em 2006, também ganharam férias de 30 dias" (Câmara dos deputados, 2017, s/p)

> quarto, iam e voltavam nele e com toda a liberdade, por isso que eu falo que elas são, é... um curadoria participada, porque elas podiam tirar e arrumar o quarto, desarrumar, tirar objetos, né, e essa foi a oficina. O que elas achavam que não deviam tá lá podiam, e pra tirar elas tinha que discutir e conversar com as outras porque que tinham que tá tirando ou então pra colocar. "Daí vou colocar tal objeto, porque no meu quarto que eu fiquei tinha esse objeto e tal...". E elas fizeram isso. A montagem dele foi coletiva. (SILVA P. M., 2017, p. 113)

Boa parte dos escritos a mão nas paredes brancas foram feitas no dia da inauguração da exposição. A Figura 16 mostra alguns momentos dessa confraternização e o quartinho montado no Beco.

Figura 16– Fotos da inauguração e cartaz da mostra Doméstica

Fonte: Arquivo pessoal, 2017.

Tirar o quartinho de empregada da sede antiga, no Beco, e levá-la para a nova sede, da Vila Estrela, gerou o último conflito do Muquifu com traficantes de drogas daquela área. Mauro (2017) relata que apenas conseguiram o acervo aos poucos e com muita negociação. Alguns integrantes do grupo ligado ao tráfico estavam dormindo no cômodo. Dessa forma, a instalação foi a última peça do museu a ser retirada e com o auxílio do novo dono do prédio, o Vilson.

> Um dia nós fomos no prédio com a desculpa de fazer uma grande limpeza, uma reforma no espaço, e fizemos isso. E aí ficou, a única parte do acervo justamente a instalação que nós não sabíamos como transportar. Virou um problema [risos], um problema sério e aí nós conseguimos só quando depois de muita negociação. O comprador do prédio, nós tivemos que vender o prédio, então nós iríamos perdê-lo, e é [pausa breve] falou que queria tomar posse do prédio, e a turma dos Ratos saíram do prédio e o comprador Vilson ocupou o espaço. Uma das condições que eu coloquei para ele que eu queria o quartinho, então, seu

> Vilson você vai levantar o quartinho e ainda por cima vai me ajudar [risos] a montar ele de novo, que o Vilson é amigo e tem muita experiência em construção e com madeira e tal. Então ele fez isso. (SILVA P. M., 2017, p. 116)

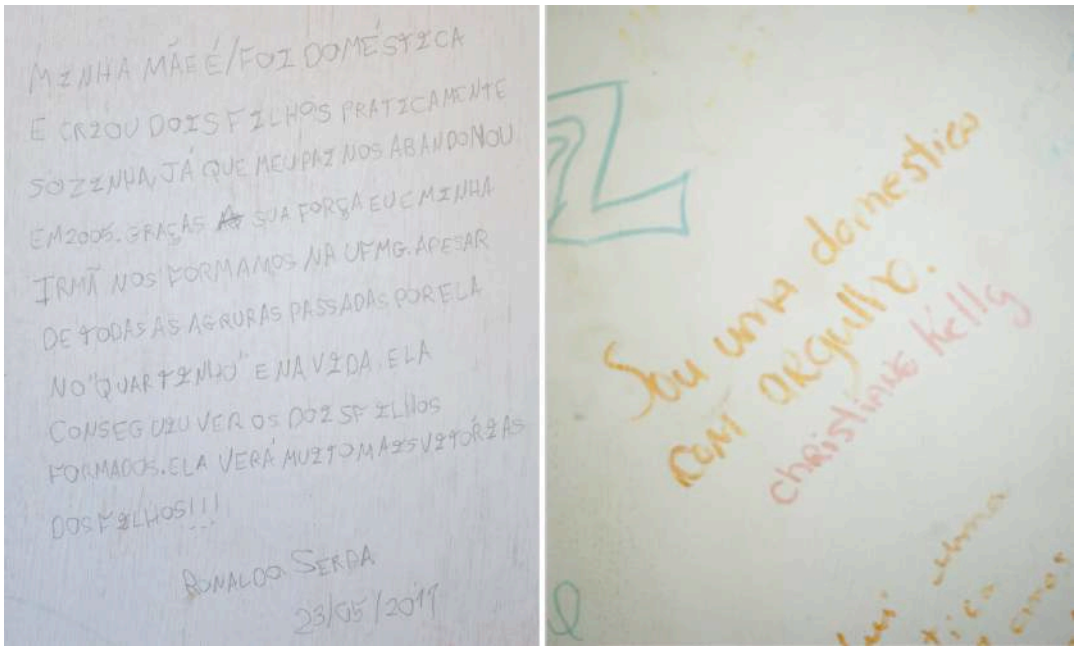
A desmontagem e o traslado para a sede atual prejudicou o acabamento do quarto, algumas peças se perderam ou estragaram e, mesmo com a ajuda de Vilson, houve dificuldades na montagem (Figura 17). As paredes internas possuem alguns escritos, riscos e desenhos feitos pelo grupo Beco dos Ratos, mantidos pela comissão que considerou que era uma história a se preservar sobre o cômodo.

Figura 17– Parte externa do quarto de empregada

Fonte: Arquivo pessoal, 2017.

O Padre Mauro (2017) explica que preferiu manter o quarto como está hoje, sem repintar, até para não perder os relatos das mulheres e dos visitantes mesmo que alguns já estejam ilegíveis devido ao tempo. O número de textos nas paredes somam-se 28, até o fechamento dessa dissertação, sendo três deles de filhos de domésticas (Figura 18), um do padre Mauro e o restante de empregadas.

Figura 18 – Relatos escritos na parede do quarto



Fonte: Arquivo pessoal, 2017.

Em 2015, a instalação foi montada no primeiro andar da nova sede e ao lado de uma pequena reserva técnica criada no museu ().

Figura 19).

Figura 19– Reserva técnica do MUQUIFU

Fonte: Arquivo pessoal, 2017.

O outro espaço que restou foi ampliado com uma dependência de empregada, a área de serviço, com vassouras, tábua de passar, ferro de passar roupas, bonecas com diferentes uniformes de domésticas, fogão e alguns utensílios de cozinha (Figura 20). “E aí a ligação entre a pessoa, o corpo da mulher, que vive e habita aquele quarto de doméstica, né, de empregada com o espaço da lavanderia, do fogão, né”(SILVA P. M., 2017, p. 116).

Figura 20 – Parte nova da exposição que traz cozinha e área de serviço

Fonte: Arquivo pessoal, 2017.

Na Tabela 1 são especificados os objetos que integram a exposição, sendo que como não houve catalogação do acervo pela instituição não é possível datar ou citar os doadores do acervo e as histórias que carregam consigo. É percebido que ao se assumir como uma instalação, a exposição é vista como uma comunicação única, ou seja, os objetos que compõem o quarto de empregada deixam de lado as próprias histórias para representar outra, relativa ao todo. É claro que, como no caso da cama, há uma relação direta à doméstica, mas ao mesmo tempo não há sinalização que indique isto.

Tabela 1– Acervo do quarto de empregada

Instalação	Acervo que compõe	Texto
Quarto de doméstica	Televisão, cama, rádio antigo, maleta, boneca de pano, fitas de seda, santa, cobertores, travesseiro, forro de cama, tapete, rádio relógio, fruteira de plástico laranja, canudos de diplomas, anjos pequenos, carteira.	Não há legendas dos objetos. Existe na porta um texto de Cidinha da Silva com o contexto histórico da empregada doméstica. Há relatos nas paredes e desenhos com as iniciais do Beco dos Ratos.

Fonte: Elaborada pela autora, 2017.

O quarto sai da vida cotidiana de algumas pessoas, seja patrão ou trabalhadora, e toma outro papel no museu. Ele se afasta da função primária, um lugar para dormir, para evidenciar o isolamento da pessoa numa casa até o forte resquício histórico da escravidão e deseja expor as problemáticas em torno da doméstica no Brasil. Durante o processo de concepção dessa mostra, esperava-se que as reflexões propostas pela curadoria atingissem o público-visitante, coisa que, segundo o padre Mauro (2017), não foi bem sucedida. Pouco se questiona sobre os objetos e, dentre o acervo do museu, as fotografias são as que mais recebem atenção.

> As pessoas não têm uma reverência, que acho que mereceria cada um daqueles objetos ali expostos. Não quero colocar o morador de favela com seu acervo e com suas coleções numa situação de piedade, né, de compaixão, né, que eu gostaria, mas de um certo respeito mesmo, né, de reverência pensando que "não, se esses objetos estão aqui, mesmo que não compreenda, eu pelo menos pergunto". "O que esses objetos significam pro museu?". Não, as pessoas passam e olham e né, não fazem relação. Isso me incomoda, me incomoda.(SILVA P. M., 2017, p. 117)

A pouca reflexão se estende ao olhar geral sobre a instalação. Muitos permanecem em pontuações e questionamentos a respeito do tamanho do quartinho, mas pouco se diz sobre o ser humano que dorme ali. Mauro (2017) queria que a materialidade do cômodo provocasse uma discussão muito mais profunda e além do que é visto.

> Eu queria que as pessoas questionassem, né, mais do que é pequeno, é abafado. Isso tudo é óbvio, né. Tá ali, né. Mas será que as pessoas não têm coragem de questionar o modelo de sociedade, que escraviza mulheres e quer ter uma pessoa servindo dentro de casa, como serva pra hora que "preciso", né. Essa relação que eu considero doentia de ter uma pessoa ao seu serviço, morando na sua casa, sabe. Existe um questionamento mais amplo, que simplesmente "nossa, tá muito pequeno!". Mas é óbvio, não precisa dizer uma coisa dessa! Mas o que que isso representa? O que esse quartinho representa? (SILVA P. M., 2017, p. 118)

O atual mediador do museu, Alexsandro Cláudio da Silva, percebe que para os visitantes (em sua maioria universitária) a relação com o debate pretendido com a mostra pode não fazer muito sentido quando vêem o quartinho, diferente para as crianças das escolas do Aglomerado. Os alunos lembram-se da mãe que é ou foi doméstica, "e também visitaram o quartinho da mãe, assim como eu tive essa relação, e eles, sei lá, sentem esse recorte mesmo, sei lá, remete um pedaço da história deles mesmo, das pessoinhas"(SILVA A. C., 2017, p. 125)[46].

7.2 A experiência estética do habitante na exposição Doméstica

> *É preciso que nos habituemos a pensar no fenômeno Museu a partir da experiência – que nele estará sempre presente – e não da matéria, privilegiando a noção de que as coisas passam por dentro de nós, assim como nós por dentro delas.* Bruno C. Brulon Soares e Tereza C. M. Scheiner

A partir das percepções do padre Mauro e do Alexsandro sobre os visitantes, este trabalho recorreu a pessoas com o perfil de habitante (VARINE, 2005) para analisar a experiência estética projetada, uma vez que é com e para eles que se desenvolve a instituição naquele território.

Magda Ferreira Nunes é faxineira de prédio, nasceu em 1960, em Belo Horizonte, e com um ano de idade se mudou para o Aglomerado, na Barragem de Santa Lúcia. Faz parte da igreja desde quando era uma pequena capela e participa do Chá da Dona Jovem todas as terças-feiras. Rosário Rodrigues de Jesus, conhecida como Rosarinha, nasceu em 1975 e é doméstica desde os dez anos. Mora na favela há 22 anos e saiu de Brasília de Minas (MG) aos 18, rumo à capital mineira a fim de melhorar de vida. É amiga do padre Mauro e mora atualmente com o marido e filha no conjunto habitacional do Vila Viva construído na Vila Estrela. Alexsandro Cláudio da Silva, nasceu em 1993, mora na Vila Estrela, é artista plástico e em 2017 passou a ser o funcionário do MUQUIFU. Terezinha de Oliveira, nasceu em 1945, é zeladora atualmente e trabalhou por muito tempo como doméstica, a partir dos oito anos de idade. Diferente dos outros entrevistados, ela mora no bairro ao lado, Santo Antônio, há mais de 70 anos e é natural de Peçanha (MG). A mãe a trouxe junto com seus sete irmãos e os criou sozinha devido à morte precoce do pai, ainda quando

[46]A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice D desta dissertação (p. 121-126). SILVA, A. C. D. **Alexsandro Cláudio da Silva**: entrevista transcrita (6 páginas). [abr. 2017]. Entrevistadora: Samanta Coan. Belo Horizonte, 2017. Belo Horizonte, 2017. 1 arquivo .mp3 (25 min.).

Terezinha era recém-nascida. Faz parte do Chá da Dona Jovem, é assídua na igreja e cantora do coral.

A motivação dos entrevistados em fazer parte do museu é parecida, desde a relação direta com a igreja por meio do padre Mauro até a identificação pessoal com o espaço. "Ah, eu gosto [risos], eu acho interessante. Muita gente gosta de coisa antiga. Tudo o que tem na igreja eu participo" (NUNES, 2017, p. 128)[47]. "Antes, sinceramente, eu não me interessava muito não, mas depois eu vi na empolgação do padre Mauro, ele que fez assim, empolgou, sabe. [...] o padre falava sobre objetos da gente, dos familiares, da mãe, [...], e tudo e eu comecei a gostar e interessar" (OLIVEIRA, 2017, p. 141)[48]. "Foi através do padre Mauro mesmo, que saiu para fazer e resolveu fazer o museu. E eu fiquei interessada e comecei a ir e fui gostando e fui indo. Fui visitar [risos] e fui gostando" (JESUS, 2017, p. 132)[49]. "Eu acho que eu tava meio que começando no meio cultural [2012], assim, era a única referência que eu tinha além da Casa do Beco[50]. Então, sei lá, eu me sentia melhor no MUQUIFU do que na casa do Beco, por exemplo"(SILVA A. C., 2017, p. 122).

É dessa forma que essas pessoas passaram a criar relações com o museu e acompanhar de algum modo as atividades promovidas e auxiliar na curadoria de algumas exposições. São pessoas que estão ali presentes, seja pelos encontros do Chá da Dona Jovem, seja por ser uma oportunidade de lidar com a cultura e a memória da favela. É importante ressaltar que a figura do pároco é essencial para essa construção conjunta e dessa maneira contribui com o sentimento de fazer parte do museu. Isso não é apenas por ter sido o pároco da comunidade, mas pelo empenho de promover, junto a outras pessoas, ações que são de interesses comuns de alguns grupos da favela – haja visto a Caminha da Paz, o Quilombo do Papagaio e o Memorial do Quilombo.

Conforme a Tabela 2, mostra a participação de cada um nas atividades com a instalação

[47] A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice E desta dissertação (p. 127-130). NUNES, M. F. **Magda Ferreira Nunes**: entrevista transcrita (4 páginas). [mai. 2017]. Entrevistadora: Samanta Coan. Belo Horizonte, 2017. 1 arquivo .mp3 (19 min.).

[48] A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice G desta dissertação (p. 136-142). OLIVEIRA,T. D.. **Terezinha de Oliveira**: entrevista transcrita (7 páginas). [mai. 2017]. Entrevistadora: Samanta Coan. Belo Horizonte, 2017. 1 arquivo .mp3 (35 min.).

[49] A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice F desta dissertação (p. 131-135). JESUS, M. D. R. R. D.. **Maria do Rosário Rodrigues de Jesus:** entrevista transcrita (5 páginas). [abr. 2017]. Entrevistadora: Samanta Coan. Belo Horizonte, 2017. 1 arquivo .mp3 (25 min.).

[50] "A Casa do Beco surgiu em 2003, a partir do trabalho artístico do Grupo do Beco (criado em 1995). Localizada aos pés do Aglomerado Santa Lúcia/Morro do Papagaio, na região Centro Sul de Belo Horizonte (MG), a instituição é um Ponto de Cultura desde 2010 e seu principal objetivo é promover o desenvolvimento humano e a transformação social por meio do fomento à produção e difusão cultural e artística, especialmente do teatro, em sua comunidade, além disponibilizar suas atividades a outros públicos da cidade" (CASA DO BECO, 2017, s/p)

Doméstica. Isso é importante para compreender o processo da experiência promovida não apenas com a materialidade do quarto de empregada, mas também as interações entre as pessoas por meio de outras ações relacionadas à mostra. Pode-se notar que apesar de nem todos participarem das atividades, não quer dizer que são menos ou mais legítimos no museu.

Tabela 2 – Atividades da mostra Doméstica, da escravidão à extinção

		Atividades - Doméstica, da escravidão à extinção			
Habitante	Idade	Inauguração e festa da doméstica (2013)	Relato na parede	Festa da doméstica (2014)	Cinema - Que horas que ela volta (2015)
Magda	57				
Alexsandro	24	x			
Terezinha	72	x	x		
Rosarinha	42	x	x	x	x

Fonte: Elaborada pela autora, 2017

Aqui não se busca identificar uma verdade sobre a experiência na instalação, mas analisar os níveis de estetização que se pode chegar com as pessoas envolvidas no MUQUIFU e como são percebidos nas falas das quatro pessoas. A partir dessa análise, vai ser possível ver pontos comuns que transcendem os dois primeiros níveis de relação estética com o quarto, chegando ao terceiro nível que é o alto grau de codificação estética permitida pela mídia (exposição). A análise vai se centrar no quartinho de empregada, porque foi com ele que iniciou a principal discussão e atividades desde a inauguração do museu. Toma-se o cômodo como unidade, ou seja, os objetos e os relatos fazem parte da estrutura e de acordo com o entrevistado pode ou não haver apontamentos sobre algum objeto especificamente.

7.2.1 A experiência dos níveis estéticos do quartinho de empregada

Os dois primeiros níveis estéticos (*sensual-phenomenology* e *conceptual-hermaneutical*) estão intrínsecos na instalação, na medida em que o museu recorre à materialidade (sensual) do real na tentativa de trazer uma linguagem parecida do que é um quarto de empregada para um impacto sensível das pessoas. Enquanto o segundo nível (conceitual) busca ser um espaço de reflexão acerca da mulher representada por intermédio do cômodo e provocar sentidos e promover

associações sobre o tema da exposição. O terceiro nível (*contextual-discursive*) é alcançado e, conforme visto nas experiências dos entrevistados, transcende o objeto em si para um contexto social, político e cultural que as percepções de mundo dos entrevistados mudam com o envolvimento no espaço expositivo da Doméstica. Essas questões foram colhidas conforme a entrevista de cada habitante que expos a suas percepções acerca da exposição e da festa da Doméstica sempre evocando à própria história de vida nos relatos. Dentro dessas narrativas, foi possível constatar a experiência estética com a instalação.

No primeiro nível, é por meio da dimensão tátil e material que ocorre a incorporação física do significado. É um cômodo pequeno, mas não é a representação de um quarto qualquer de uma casa. É um quartinho de empregada que contém especificidades que mostram sua função. As associações são feitas pela pessoa que o vê e compreende e dá a sensação, por meio dos objetos que estão dentro, que alguém o habita. Há impacto, porque é pequeno, tem cama estreita, poucos objetos pessoais, escritos nas paredes e uma janela mínima. Isso chama atenção.

Magda tem a mesma opinião inicial, como já descrita pelo padre Mauro, que os visitantes geralmente têm. "Eu acho que o quartinho de empregada é muito pequeno" (NUNES, 2017, p. 129). Ao passo que esse comentário é acompanhado com a própria vivência com o cômodo e que o revela ser de fato assim. "Era muito pequeno e muito cheio. Tudo que era coisa, guarda e joga lá no quartinho de empregada, né. Aí eu acho que é isso aí e às vezes na casa, no trabalho da casa, a liberdade que se tem é no quartinho. Eu tenho pouca lembrança porque eu trabalhei pouco como doméstica" (NUNES, 2017, p. 129). Em contraponto, Rosarinha (2017) expõe as primeiras impressões e sua percepção sobre nível de realidade projetado pelo museu, quando viu o quarto já montado no dia da inauguração.

> Assim, eu fiquei emocionada, ao mesmo tempo feliz pela mudança, pelo que era antes e o que é hoje. Uma mistura de emoção, eu não lembro muito. Eu não sei explicar. Eu acho que é interessante essa parte de olhar e ver como foi antes no passado que era aquilo mesmo. É mais ou menos aquilo mesmo que o Padre Mauro montou lá. Uma caminha, um uniformezinho e hoje como que tá que quase nem tem quartinho de doméstica mais, né? Quase não tem. (JESUS, 2017, p. 132)

Percebe-se, assim, que o primeiro nível é pontual. Existe a percepção corporal (em nível sensorial e emocional) e o entendimento do que é aquilo a sua frente. Tão logo são direcionadas ao segundo nível, que remete a ideia dessa instalação e que se conecta a outras realidades e

sentidos para quem o vê: a vida da mulher trabalhadora, a doméstica. Conforme Folkmann (2015), é onde o objeto tem potencial de se tornar um artefato. Como é visto nos relatos das três mulheres entrevistadas, sempre há associações para além daquilo que é visto no museu para uma clara associação com a história delas com o quartinho. Terezinha (2017) deixa claro que ao mesmo tempo que vê o quarto com um sentimento ruim, afirma que é bem aquilo mesmo (sendo que quando era criança, mal tinha uma cama para dormir), e complementa com uma visão otimista do que o trabalho ofereceu à ela. Nota-se que o papel do quarto é ser uma interface com o mundo cotidiano que vai muito além da fisicalidade do quarto e do museu.

> Ah! Sinceramente? Em um certo ponto é humilhante, né. É humilhante. Mas num certo ponto, por outro lado, a gente vê lado bom, porque qualquer trabalho é honesto, né? Desde que seja trabalho. E eu sempre senti orgulho de poder cuidar dos meus filhos e ajudar minha mãe com o salário que eu ganhei em toda minha vida. Porque eu não tive oportunidade de estudar, certo? Eu não tive a oportunidade de estudar. Se eu tivesse oportunidade de estudar, se eu tivesse como minha mãe me colocar no lugar melhor, dinheiro para comprar material para gente, eu saberia muito mais, mas nós todos tivemos que trabalhar, não só eu, mas minhas irmãs também, teve que trabalhar muito cedo para poder ajudar em casa, né. Então, eu acho que de tudo eu já fiz um pouquinho né. Então minha mãe me ajudou demais da conta, porque ela me ajudou a cuidar dos meus filhos pra eu trabalhar. (OLIVEIRA, 2017, p. 138)

Diferente de Rosarinha (2017) e de Terezinha (2017) que possuem uma história de vida muito atrelada à profissão, Alexsandro (2017), quando teve o contato com a exposição também na inauguração, lembrou de sua mãe. "Desde pequeno eu ia com ela no serviço, com 6 ou 7 anos, desde que me lembro"(SILVA A. C., 2017, p. 123). É dessa maneira que se visualiza a potencialidade do objeto, em sua materialidade (sensual), associações mais próximas de experiência do sujeito que vê a mostra. Ao passo que a instalação também permite ir além da relação da mulher trabalhadora e traz novos entendimentos não explícitos (de nível conceitual) que o tema permite: os filhos de domésticas. É como continua a fala de Alexsandro (2017) que expõe a imagem mais clara sobre a vivência não apenas da mãe, mas dele também dentro de uma casa de família.

> Uma das coisas que me lembro, tinha um banquinho que ficava debaixo do armário ao lado da geladeira, então era meio que um cubinho de isolamento e aí eu ficava lá o dia todo. Minha mãe trabalhava assim, a gente sentava depois de todo mundo terminar de almoçar e meio que tinha essa relação crescer nesse ambiente conturbado e era uma ambiente no qual eu não pertencia. É, sei lá, eu não me sentia acolhido naquele ambiente e eram brigas constantes e é uma coisa muito forte na minha mente, mas não chegou a

> acontecer algo ao ponto de bater na minha mãe ou coisas do tipo. Ela também não se envolvia muito nas brigas, mas é uma coisa que eu lembro muito forte na minha mente. (SILVA A. C., 2017, p. 123)

O objetivo do quartinho é alcançado quando Rosarinha, Terezinha, Magda e Alexsandro expõem a ideia e a relevância do debate.

> É bom para as pessoas que não conhecem, principalmente os meninos e as meninas que vêm visitar. Vem muito menino aqui né, pra eles verem e pergunta e se era assim. Era assim, assim e assim, igual mesmo. Muitas coisas que tem dentro da igreja que tem que ter para os que estão vindo agora saber como era, né, naquela época, porque os meninos sempre vem e pergunta. (OLIVEIRA, 2017, p. 140)

Alexsandro compreende que vai além de mostrar o passado do quartinho para as pessoas. É também um debate que se insere sobre a "profissão de exportação da favela, por que de certa forma a relação que se tem socialmente. O pessoal vê que os favelados vamos lá para trabalhar sabe, vamos lá para prestar serviços e ir embora ou dormir" (SILVA A. C., 2017, p. 125). Dessa forma, complementa como percebe a instalação que provoca questionamentos sobre o papel da mulher favelada que trabalha e dorme na casa do patrão.

> Acho que alguma coisa que te cutuca, cutucar é um termo estranho, mas é faz você refletir mesmo. Se a pessoa é doméstica, aí ela cria essa relação mesmo de onde ela se encontra dentro daquela família, não sei. É complexo, sabe? É complexa essa relação. Acho que é super importante ter esse espaço de questionamento e de diálogo e provoca as pessoas a criar em outras relações com isso que é super importante assim.(SILVA A. C., 2017, p. 126)

A concepção da exposição intenciona um diálogo com os visitantes e, consequentemente, um incentivo à reflexão. Da mesma forma, como já apresentado, há projetos de design que se utilizam da performance para promover questionamentos sobre um tema. O texto de curadoria, assim como o nome da mostra, deixa clara a posição política do museu: o desejo de ver extinta a profissão de empregada doméstica. Os entrevistados estão em consonância sobre como vêem essa ideia exposta com o quarto, a de que é preciso repensar formas de sociedade que não explorem o outro; e é aqui que o terceiro nível (contextual) passa a se relacionar com o que é percebido. Porque o objeto, unicamente em sua materialidade ou no conceito usado, restringe-se apenas à experiência simbólica entre visitante e quarto. O contexto passa a ser parte da análise estética da mostra, porque não se está mais no cotidiano das pessoas (como uma batedeira ou

uma roupa), mas inserido em um novo cenário que destaca sua estrutura física e problematiza o tema central. Agora está no museu, na igreja, no Aglomerado Santa Lúcia e são as questões socioculturais e políticas que tocam esse encadeamento de relações que por si só o objeto pode não deixar visível no primeiro e no segundo níveis. Como é o caso do discurso frequentemente usado pelos patrões e é escrito no texto da curadoria que "ela também faz parte da família". Os entrevistados percebem que não é possível existir tal vínculo familiar.

> Mentira! Mentira! Isso é uma mentira cabeluda. Não existe isso. A pessoa pode morar numa casa muitos anos, eu conheço mulher, tem uma pessoa que canta comigo no coral ela tem muitos e muitos anos, mas sempre tem um preconceito. Sempre tem um preconceito, porque o serviço mais pesado é dela, entendeu? E não adianta, porque sempre vai ser empregada [risos], cê vai, não existe isso. Não faz parte da família não. Tá ali pra poder trabalhar, porque é só cair numa cama e precisar de ajuda [que ninguém ajuda em caso de doença], entendeu? Não existisse isso não. (OLIVEIRA, 2017, p. 142)

Ao mesmo tempo em que Alexsandro (2017) e Magda (2017) também acreditam que esse discurso que reza que a empregada é parte da família é incoerente, acrescentam um contrapondo sobre as relações entre doméstica e patrão que é algo particular de cada mulher.

> Pois é, isso é uma coisa, sei lá, isso é muito forte. Faz parte da família, mas até quando, sabe? Não, não faz parte da família. É uma coisa que a gente estava conversando [ele e o padre Mauro] com a Magda mesmo, e ela fala "se você está ali e você está ali trabalhando". Algumas até sintam, como é o caso da história do burrinho que o cara se sentia parte da família e se sentia acolhido e tinha um grande apreço pela família, mas varia muito. Eu acho que é uma coisa muito pessoal eu acredito, as relações com a família. Tem relações e relações, mas ao meu ver não é da família, a família não lava os pratos esse tipo de coisa sabe, e "trabalha para mim". Muitas vezes em situações terríveis, pra mim isso não rola. (SILVA A. C., 2017, p. 125)

Isso também se refere ao próprio título da exposição: da escravidão à extinção. De acordo com a percepção dos entrevistados, lida-se com o teor histórico e de origem da profissão de doméstica. Começa com uma relação de exploração, uma pessoa que era escrava vista como objeto, até a transição que se utilizou de discursos para permitir o abuso de quem contratava ou que aceitava crianças para cuidar dos filhos e fazer tarefas domésticas em troca de "cuidados" (moradia e comida). Até que em 2012, a lei brasileira firmou mais direitos trabalhistas à essas mulheres. Ao passo que pode ter mudado em alguns tratamentos da relação patrão e empregada, seja pela lei ou mudanças de configuração social, isso não quer dizer que são respeitadas totalmente.

> Não é todo lugar que a pessoa trabalha como escravo, né. Tem lugar que você trabalha e

> gosta. Eu acho não é todo lugar que é escravidão. Tem lugar que sim, que o pessoal ainda acha que o pessoal é escrava, se trabalhar das sete e tantas horas da noite, como eu falei acho que não. Acho que pode melhorar, né, o tratamento. Ainda tem ainda, mas extinta [a profissão doméstica] acho que não, mas deve melhorar o tratamento, por que melhorou bastante. (NUNES, 2017, p. 129)

Nota-se que a exposição tem potencial de projetar debates sobre o passado, presente e o futuro dessa profissão e, consequentemente, o papel do quarto. De fato pode ser extinto o cômodo de empregada? É por meio de relatos como de Terezinha que amplia-se para uma discussão sociocultural ao trazer à tona as mudanças de vida das mulheres (patroa e empregada) e como há uma relação de interdependência.

> Não vai haver quarto de empregada? [repete a pergunta e pensa por um tempo] Agora tem muita patroa que não tem, que não faz isso, mas ainda existe. Existe. Existe, sim, mas é porque também as pessoas, a empregada não tem esclarecimento. Falta de esclarecimento, porque é [pausa] eu acho que a gente tem é que conversar com os patrões. Conversar, porque não é só nós que precisamos do dinheiro, mas eles também precisam da gente. Já imaginou a casa que não é limpa e elas não podem limpar porque de repente trabalham fora? Porque muitas trabalham fora, né? Então, precisam da gente e nós precisamos muito, muito, muito, mas elas também precisam, então tem algum quartinho de empregada sim. Ainda existe. (OLIVEIRA, 2017, p. 139)

Diferente de Rosarinha que compreende que a profissão pode se extinguir conforme percebe a própria história de vida e das pessoas ao entorno. Ela enfatiza que o quartinho tem que ser uma peça de museu, um passado que para ela foi uma experiência ruim ao mesmo tempo que hoje ela gosta de ser doméstica, mas ela não deseja que sua filha tenha essa mesma profissão e projeta algo melhor.

> Eu acredito que sim. Acho que cada um pode fazer o seu trabalho [colaborar com a limpeza da casa]. Eu, por exemplo, minha mãe era doméstica, eu fui doméstica, e eu não é que foi ruim para mim, minha vida é boa hoje, entendeu. Eu gosto de trabalhar de doméstica, pois eu não quero que minha filha trabalhe de doméstica, assim como eu, muitas pessoas estão lutando pro filho não ser doméstica. Eu acho que vai sim. (JESUS, 2017, p. 133)

Como se trata de um espaço museal, como já exposto nas referências, há capacidade de auxiliar os sujeitos a compreender, questionar e projetar novas realidades fora da instituição por meio do objeto. Rosarinha (2017) fala sobre como a exposição contribuiu no entendimento mais amplo da própria profissão.

> Eu acho que mudou um pouco minha visão. Hoje eu vejo mais claro, mas muitas coisas assim na questão, por exemplo, que cada um poderia lavar sua louça, cada um podia,

> entendeu? Hoje onde eu trabalho é mais tranquilo. Acho que hoje eu penso um pouco diferente, não acho que sou menor que ninguém, entendeu? Mudou um pouco. (JESUS, 2017, p. 134)

Isso também aconteceu com Alexsandro (2017), que buscou ir além das informações repassadas pelo o museu.

> Depois eu vi que elas conquistaram os direitos, eu fui pesquisar, assim, e me provocou uma certa curiosidade do museu. Aí eu vi essa relação terrível que a gente vivia e era uma coisa bem consolidada e realmente aceita. Com essas conquistas de direitos algumas coisas mudam, mas de certa forma ainda não é o ideal. E com certeza me mudou, me fez correr atrás e pesquisar mais sobre isso e eu continuo pesquisando assim, de qualquer forma. Às vezes elas [as mulheres domésticas que vão ao museu] vem aqui e a gente conversa bastante. (SILVA A. C., 2017, p. 125)

Dessa maneira, o último nível estético fortalece o debate sobre o potencial transformador do MUQUIFU por meio da experiência e da comunicação desenvolvida dentro de um território para com as pessoas que se envolvem nele e com a exposição.

> Eu lembro que eu fui no evento no dia da inauguração, na estreia da instalação. Foi muito massa, assim. É meio que essa relação que eu tenho com a minha mãe que foi doméstica a vida toda e, mais uma vez, aquilo ali foi representado da forma que tá sendo. Foi meio que chocante mesmo. Eu nunca tive essa representatividade, de história mesmo, sei lá, de gente que é apagada mesmo. Gente que passa desapercebido, socialmente falando, tem importância. Uma das coisas que me marcou muito e me fez ver uma espécie de potencial único do Muquifu, enquanto museu, um espaço artístico e tudo o que ele se propõe. (SILVA A. C., 2017, p. 122)

A relação desses habitantes evidencia o alto grau de estetização com o *Doméstica - da escravidão à extinção*, porque não é apenas o objeto em si, mas também é a aproximação da vivência pessoal com o espaço museal. Magda (2017) relata que o MUQUIFU foi o primeiro e único museu que visitou e atribui a isso uma identificação com o espaço e compara com outra instituição, da qual trabalhou perto, mas que nunca teve motivação para visitá-la. Percebe-se como ela formatou uma nova conexão com o quartinho, posto que o resignificou dentro do museu.

> Eu acho ele muito pequenininho. Muito pequenininho. *Eu acho gostoso, eu gosto de entrar lá*. E como eu falei eu trabalhei muito pouco tempo, né. E a última lembrança acho que tinha um beliche no quarto que eu ficava e era muito pequeno. Aí tinha área de serviço cozinha, o banheiro e o quartinho era perto da área de serviço. A única lembrança que eu tenho, na época que eu trabalhei. (NUNES, 2017, p. 130, grifo nosso)

Ao ser questionada sobre o sentimento de bem estar com o cômodo feito no museu, ela arremata: "Eu não sei. Por que é museu? [questiona-se] Pode ser. Eu me sinto em casa" (NUNES,

2017, p. 130) – isso não é raro. Alexsandro (2017) relata que as mulheres arrumam, colocam ou tiram coisas do quarto. "Essa coisa de elas opinarem [no dia da inauguração] não foi até quando ele ficou pronto, até mesmo hoje pronto, depois de vários meses, a gente sempre entrava lá e tava diferente alguma coisa mudava" (SILVA A. C., 2017, p. 123). Ele completa: "Não com a frequência que aconteceu lá [no beco Santa Inês], em virtude que elas moravam mais perto, mas mais ou menos do que acontece com as senhoras na capela. Elas vão lá e mexem lá, e elas pegam coisas e organizam do modo delas" (SILVA A. C., 2017, p. 124). O quarto passa a ter uma nova categoria de estética que dialoga como parte do museu e da igreja, e essa ação delas corresponde a esse local construído de modo conjunto, como o padre Mauro menciona na própria concepção da instalação: um lugar de apropriação.

7.2.2 A inauguração e a primeira festa das domésticas

Terezinha (2017) e Rosarinha (2017) participaram da inauguração e da festa da mostra Doméstica, em 2012, onde houve algumas dinâmicas entre as participantes. Em razão de perceber que as ações que foram feitas com a exposição auxiliaram num entendimento para além do quarto de empregada, este episódio foi abordado com ambas. Isso se configura o terceiro nível estético[51], uma vez que a partir da materialidade e ideia exposta ocorreu no dia uma intervenção no cômodo (criticar e escrever os relatos) que auxiliou na mudança de paradigma e de atitude delas. Como bem descreve Terezinha sobre o entendimento que chegou naquele dia: "Muito, foi muito porque tem coisas que a gente não entende muito, né? Mas é só a gente conversar com padre Mauro, ele sabe. Ele parece que esclarece mais pra gente do que tudo"(OLIVEIRA, 2017, p. 140). Esse esclarecimento também é citado por Rosarinha, que atribui a mudança de comportamento à instalação.

> Assim, antes eu nunca tinha vergonha de ser doméstica, mas às vezes a gente fica meio "prefiro nem falar, prefiro nem tocar no assunto". Hoje não, hoje eu falo mais. Nunca tive vergonha de falar que eu era doméstica e fazia trabalho doméstico. Eu não gostava às vezes, por exemplo, tava conversando no meu serviço e alguém falava algo lá no meu serviço, eu preferia não tocar no assunto, não falar nada e hoje eu já falo mais. Eu me imponho mais. Acho que a exposição me ajudou muito. (JESUS, 2017, p. 135)

[51] Esse nível, conforme a tabela 1 (p.57), é relacionado ao enquadramento de sistemas de significado; ideologia no impacto no nível da experiência. Criam-se novas categorias estéticas por meio do impacto na estetização, e, por fim, com descrição das várias categorias estéticas produzidas quando se relaciona objeto de design com a experiência.

As interações ocorridas na primeira festa para as duas entrevistadas foram proveitosas e emocionantes. "Tenho até saudade daquele dia. [...] Mas quando uma coisa é boa que você acha que vai sair de lá correndo e acaba ficando mais tempo, igual no dia que eu fui lá, eu andei aquele trem todo, visitei cada coisa. Muito bom" (OLIVEIRA, 2017, p. 138). "Foi super legal, foi muita gente sabe, cada uma falava uma coisa. Foi muito interessante sabe. Eu tava emocionada demais naquele dia, [risos] no primeiro dia. Já na segunda [festa] foi mais tranquilo. Eu já sabia o que ia rolar" (JESUS, 2017, p. 133). A comparação que Rosarinha faz da segunda festa é devido ao clima que gerou na primeira, a intenção era "de ser tipo uma festa, mas só que depois a gente ficou tão emocionada e quase ficou parecendo o velório. [risos]"(JESUS, 2017, p. 134). Ela tenta explicar o porquê desse sentimento tão específico, "eu não sei, mas tipo, sabe quando vai e fica triste e o outro também? E foi assim, já segunda foi mais tranquilo" (JESUS, 2017, p. 134).

As conversas a respeito do quarto de empregada e o tratamento da doméstica por meio da experiência das mulheres na inauguração gerou para o MUQUIFU os relatos e a crítica/mudança no quartinho. Como já mencionado, na inauguração algumas mulheres que escreveram na parede evitaram registrar a vida difícil e de superação que tiveram; e colocaram agradecimentos. No ponto de vista de Terezinha, é preciso falar de coisas boas, porque qualquer trabalho é honesto. "Sinceramente, é o orgulho de a gente até hoje, porque muita gente discrimina"(OLIVEIRA, 2017, p. 139). Ela ainda complementa que é com o salário da profissão que permite que os filhos consigam uma vida melhor com estudo e formação acadêmica e sejam bons exemplos do que é o morador de favela. "Então muita coisa saiu boa daqui, muita coisa, não é só coisa ruim que tem dentro da favela. Muita coisa boa. E eu acho que isso é um orgulho para a gente, né?"(OLIVEIRA, 2017, p. 139). Terezinha comenta o que escreveu numa das paredes do quarto: "Eu também já fui doméstica. [risos] Eu só não coloquei que eu apanhei [risos]. É muita humilhação [risos]"(OLIVEIRA, 2017, p. 139). Já Rosarinha, ela foi sincera ao registrar como foi e é ser doméstica hoje. "Embora sofri muito, sou feliz. Isso aí é verdade. Eu tinha que criar meus filhos, meus irmãos mais novos, meu pai era muito pobre e minha mãe também. E que eu sofri muito mais que hoje, embora sofri muito, estou muito feliz" (JESUS, 2017, p. 134).

Alexandro (2017) foi à inauguração e diz que os relatos são o que chama mais atenção na estrutura do quarto.

> Sem dúvida foram os relatos mesmo. Os escritos e a verossimilhança que o espaço tem,

> né, com essa relação de ser realmente um quartinho de empregada, apesar de ser maior do que um quartinho de empregada de verdade. Ele é isso mesmo, você chega, eu não sei hoje em dia, acho que ainda existe quartinho de empregada, mas é aquilo, o ambiente completamente isolado da casa. É bizarro. (SILVA A. C., 2017, p. 124)

Vê-se que o relato escrito no quarto e com a letra de uma doméstica vai impactar na percepção pessoal, como com Alexsandro (2017), que relembra e associa os conhecimentos que tem com a própria vivência. Ao sair dali, vai além do que viu (textos, relatos, mediação com alguém do museu ou com as mulheres...) e junto do que foi desencadeado (lembranças, associações, emoções...), ele sai de lá com percepções diferentes. Isso também aconteceu com Terezinha (2017) e Rosarinha (2017), que evidenciam o esclarecimento sobre ser doméstica e mostram que as mulheres com quem têm contato não querem que seus filhos tenham a mesma profissão. Magda (2017) não participou de nenhuma atividade relacionada à exposição e por mais que diga que não mudou a visão dela sobre o tema ao entrar em contato com o quartinho, os três níveis estéticos estão presentes em sua experiência. Como já visto, ela compreende a discussão em torno do objeto e ao mesmo tempo o espaço museal possibilitou para ela uma nova relação com aquele cômodo ao ponto de se sentir bem nele.

7.2.3 Maria: uma visitante presente no espaço museal

Maria Rodrigues Maciel nasceu em 1958, em Belo Horizonte, e é diarista. Seus pais são naturais de Tarumirim, MG, e vieram à BH devido o tratamento de saúde da mãe. Com a vida cigana do pai, foi apenas depois dos 16 anos que a família permaneceu na Vila Estrela, onde até hoje mora. Faz parte do Chá da Dona Jovem e da igreja. Diferente dos demais entrevistados, quando Maria foi questionada como ela se vê dentro do museu, ela fica em dúvida se pode se considerar parte dele, prefere ser vista como visitante, porque pouco pode ajudar no museu como as outras pessoas.

É interessante notar, por seus relatos, que Maria que se assemelha ao perfil de alguns dos entrevistados: conheceu o museu por meio do padre Mauro, faz parte do Chá da Dona Jovem e da igreja, doou objeto e participa de atividades do museu como a exemplo das duas festas da Doméstica. "Eu tô sempre aqui na igreja, toda a vida eu ajudei e quando Dona Jovem saiu, ficou

mais na minha mão mesmo [fazer o chá] e agora com a Magda" (MACIEL, 2017)[52]. Ainda que não esteja de acordo com o perfil selecionado para pesquisa, apresenta também a experiência estética dela que possui similaridades com os demais. Destacam-se aqui algumas impressões sobre o quarto que também, no primeiro nível é pontual sobre o aspecto visual criado. "Eu achei até o quartinho bem decoradinho, né, bem bonito, né? [risos] Comparado com o que a gente tinha, né? Achei legal" (MACIEL, 2017, p. 144). É com as associações da própria experiência de vida a os objetivos da mostra que estão presentes nos dois primeiros níveis e são atrelados ao objeto. "É uma história muito interessante que faz parte da vida de muita gente, né" (MACIEL, 2017, p. 144).

Por mais que tenha participado da inauguração, deu seu depoimento, mas não deixou um relato na parede por falta de inspiração no momento. Ao passo que ela fala que gosta de trabalhar como diarista, ela reconhece que no dia da festa confirmou "que muita gente passou pela mesma luta que eu. Não foi só eu que passei, foi tudo mesmo parecido mesmo, as histórias" (MACIEL, 2017, p. 145). O terceiro nível aparece quando é questionada sobre o título da exposição, sobre uma linha temporal que vislumbra uma extinção da profissão doméstica e do quarto. É uma projeção nova sobre o contexto que ela vê com o lugar museal e para além dele. Ela entende que é mediante o quarto feito no museu que "as mulheres se sentem mais fortes vendo aquilo, que alguém se interessou pela história delas, que é uma história interessante e que preservar essa história é bom" (MACIEL, 2017, p. 145). Em um futuro distante, acredita que não vai existir doméstica, "porque eles tão investindo muito em robótica pra substituir a mão de obra. Então, eu acredito que futuramente pode ter muitos robôs que substituem as domésticas [risos]. Agora [atualmente], as tarefas das domésticas não é assim tão simples pra enfiar pro robô fazer" (MACIEL, 2017, p. 145). Portanto, o impacto seja na interação entre as mulheres para montar e intervir no quarto, assim como o discurso político que abarca também questões socioculturais por meio da instalação, são percebidos e ditos por ela.

[52] A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice E desta dissertação (p. 143-145). MACIEL, R.M. **Maria Rodrigues Maciel**: entrevista transcrita (3 páginas). [abr. 2017]. Entrevistadora: Samanta Coan. Belo Horizonte, 2017. Belo Horizonte, 2017. 1 arquivo .mp3 (17 min.).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Descrever o desenvolvimento da exposição *Doméstica, da escravidão à extinção* do MUQUIFU, pelo viés do design, reafirma a capacidade de atores – pessoas da comunidade e especialistas – em utilizar a co-criação para potencializar a linguagem visual de um projeto. O padre Mauro tinha a ideia do quarto, mas sem as informações do arquiteto Silvio Pedestar talvez teria outro resultado final quanto à estrutura do cômodo. É um auxiliando o outro no processo. Isso evidencia o quão importante pode ser a mobilização entre as pessoas para resolver demandas e problemas pontuais por meio do museu para com aquela comunidade.

A história oral ajudou a exibir vivências que pudessem fazer compreender o modo como a estética contribui para a experiência plural. A instalação estabelece um bom desempenho para comunicar além da qualidade sensual, da contemplação, e de ser uma interface para novos sentidos e contextos com a Mostra. O habitante associa com a própria vivência, com a da mãe, com a de inúmeras mulheres domésticas e reconhece e questiona as estruturas socioculturais e políticas que abarcam a temática. Na avaliação das mulheres entrevistadas, o cômodo é o ponto de partida para um envolvimento emocional com ele, de lembranças ruins a boas. Dessa forma, torna-se evidente que o projeto chegou a novas categorias de relações, como uma representação realista da estrutura em um novo contexto (o museu) para discutir novos modelos de sociedade e também auxiliar na mudança de comportamentos individuais geradas pela interação com a exposição. A estética torna-se um meio de comunicação por meio da instalação.

O discurso institucional pode estar intrínseco nos relatos das pessoas e isso não quer dizer que a experiência estética não seja legítima: ao destrinchar e analisar as vivências, há tantas concordâncias quanto visões particulares sobre o assunto. Ao passo que o posicionamento político do museu tende a ser próximo às visões de mundo de Maria, Magda, Terezinha, Rosarinha e Alexsandro, todos filhos de domésticas, e sabem as lutas difíceis do ofício. A concepção da *Doméstica* evidencia a intenção do MUQUIFU em ser um espaço de apropriação e aberto às parcerias que vão fortalecer a comunicação dos produtos desenvolvidos. Isso é o que torna a construção mais próxima dos moradores do Aglomerado, uma vez que os coloca para serem curadores e avaliadores das mostras. Percebe-se que a figura do pároco é fundamental nessa relação entre instituição, sujeitos e parceiros, que os mobiliza para entender a importância do espaço museal na preservação das histórias da favela e se propõe a trazer representações que

raramente são vistas nos museus tradicionais.

No decorrer da dissertação, a definição do recorte de análise (qual experiência seria pesquisada) foi um ponto de conflito, uma vez que não seria usada a semiótica. Buscou-se teóricos no campo do design que estudassem uma experiência que não se tivesse foco no objeto, mas nas relações entre ele e os usuários. Ao escolher o viés do design com a estética, abrange-se o entendimento de que é a partir do corpo do sujeito em contato com um projeto, dentro de sua subjetividade e contextos, que haverá uma vivência particular com as coisas cotidianas e, nesse caso, o objeto no museu. Conforme já apontam as referências, a exposição é comunicação e experiência, dessa forma coube a essa pesquisa reconhecer que é por meio da interação com a estética do objeto que o público-visitante compreende o objetivo do tema. A mostra Doméstica foi selecionada por ter vários envolvidos no processo de concepção e montagem, dado o número de atividades relacionadas à ela.

Na pesquisa de campo, os entrevistados tinham receio de não serem úteis com seus depoimentos, então, em alguns momentos da entrevista, foi necessário reforçar o quão relevantes são os relatos sobre Doméstica e que não existia a resposta certa. Em algumas das conversas com as entrevistadas, aconteceram momentos de comoção devido às lembranças que marcaram, principalmente, a infância como trabalhadoras domésticas. Associações e memórias desse tipo aconteceram em diversas ocasiões, nas quais foi preciso reconhecer o limite de cada personagem durante as entrevistas. Alguns momentos permeavam lembranças que envolviam violências não apenas no ambiente de trabalho, mas também doméstica. Inclusive, tais narrativas foram suprimidas a fim de preservar quem não parecia confortável em expô-las - com um nó na garganta diziam que não gostavam nem de lembrar.

A conversa com os entrevistados evidencia a relação de apropriação do museu, o que não quer dizer que outros moradores do Aglomerado Santa Lúcia devam ter o mesmo sentimento, uma vez que o museu dialoga com grupos específicos da favela como as senhoras do Chá da Dona Jovem, as pessoas que frequentam a igreja, os vizinhos do museu, escolas locais e jovens-adultos envolvidos com a produção cultural do morro. Portanto, há outros perfis para serem investigados, a fim de perceber como a experiência estética é vivenciada por eles que não têm o mesmo sentimento e atuação com a instituição como os habitantes. Isso projeta a pesquisa para uma série de questões relacionadas à experiência estética feita pelo museu comunitário – desde a

materialidade até o discurso usado na comunicação. Algumas perguntas iniciais: como a instituição gere a linguagem gráfica? Como os parceiros que fazem essas peças gráficas percebem o MUQUIFU? E o visitante de fato permanece no segundo nível estético (conceitual) conforme o padre expõe? São perguntas para prosseguir em artigos relacionados ao objeto de estudo da dissertação.

O museu comunitário é um espaço rico e com potencial do design na experiência dos sujeitos que o executam, assim como fortalece a imagem que Varine (2005) descreve como as diferenças com um museu tradicional: é um lugar em processo, em co-construção com sujeitos interessados nele.

O MUQUIFU, apesar de jovem, causa impacto em alguns sujeitos da favela: como os cinco habitantes.

REFERÊNCIAS

ALBERTI, V. **Manual da História Oral**. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2005.

ARNAUT, J. K. E.; ALMEIDA, C. A. F. D. **Museografia:** el lenguage de los museos al servicio de la sociedad y de su patrimonio cultural. Rio de Janeiro: IPHAN.OEA, 1995.

BAUMAN, Z. **Globalização:** As conseqüências humanas. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1999.

BAUMAN, Z. **Modernidade líquida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

BAUMAN, Z. **Vida para consumo:** a transformação das pessoas em mercadorias. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

BHATT, R. **Rethinking aesthetics:** the role of body in design. New York: Routledge, 2013.

BRUNO, M. C. O. Museologial Action's Main Fields. **Cadernos de Sociomuseologia**, 2007. 145-150.

BRESLOF, L. Observing dioramas. **American Museum of Natural History**, 2001. Disponível em: <https://www.amnh.org/learn/musings/SP01/h_hwMuseum.htm>. Acesso em: 23 fev. 2017.

CUNHA, E. D. **Os Sertões**. São Paulo: Três, 1984.

CURY, M. X. **Exposição:** concepção, montagem e avaliação. São Paulo: Annablume, 2005.

CURY, M. X. Museologia, novas tendências. In: (ORG.) CLAUDIA PENHA DOS SANTOS, M. L. D. N. M. L. E. M. G. **Museu e Museologia:** Interfaces e perspectivas. Rio de Janeiro: MAST, v. 11, 2009. p. 25-41.

CURY, M. X. **The Dialogic Museum and the Visitor Experience**. The Dialogic Museum and The Visitor Experience. Taiwan: ICOFOM Study Series. 2011. p. 63-73.

CARVALHO, L. M. D.; SCHEINER, T. **Museo de cada uno, museos de todos nosotros:** reflexionando sobre ideas y posibles práticas para um diálogo efectivo. The Dialogic Museum and The Visitor Experience. Taiwan: ICOFOM Study Series. 2011. p. 59-70.

CERÁVOLO, S. M. Delineamentos para uma teoria da Museologia. **Anais do Museu Paulista**, 2004. 237-268.

CHAGAS, M. **Há uma gota de sangue em cada museu:** a ótica museológica de Mário de Andrade. Chapecó: Argos, 2006.

CHAGAS, M. **A imaginação museal:** museu, memória e poder em Gustavo Barroso, Gilberto Freyre e Darcy Ribeiro. Rio de Janeiro: MinC/IBRAM, 2009.

CRUZ, M. **Morro do Papagaio**. Belo Horizonte: Conceito, 2009.

DAVALLON, J. A mediação: a comunicação em processo? **Revista de Ciência e Tecnologias de Informação e Comunicação**, n. 7, p. 3-36, 2007.

DAVALLON, J. Museu e comunicação: exposição como objeto de estudo. In: BENCHETRIT, S.; ZAMORANO, R. B.; MAGALHÃES, A. M. **Comunicação e sociedade:** pensar a concepção da exposição. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2010. p. 16-34.

DESVALLÉES, A.; MAIRESSE, F. **Conceitos-chave de museologia**. São Paulo: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus: Pinacoteca do Estado de São Paulo: Secretaria de Estado da

Cultura, 2013.

EAGLETON, T. Particulares livres. In: EAGLETON, T. **A Ideologia da Estética**. Rio de Janeiro: Zahar, 1990. p. 17-28.

FALK, J. H. **Identity and the Museum Visitor Experience**. Walnut Creek: Left Coast Press , 2009.

FEATHERSTONE, M. **Consumer Culture and Postmodernism**. Londres: SAGE Publications, 2007.

FLUSSER, V. **O mundo codificado:** por uma filosofia do design e da comunicação. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

FOUCAULT, M. **A ordem do discurso:** aula inaugural no Collède de France, pronunciada em 2 de setembro de 1970. São Paulo: Edições Loyola, 2014.

FOLKMANN, M. N. **The Aesthetics of Imagination in Design**. Cambridge: MIT Press, 2013.

FOLKMANN, M. N. **The Role of Aesthetics for Design Phenomenology:** The Sensual, Conceptual and Contextual Framing of Experience by Design. Paper presented at 11th International European Academy of Design Conference. Paris: [s.n.]. 2015. p. 1-12.

FONTENELLE, I. A. Mídia, acesso e mercado da experiência. **Contratempo**, 10, n. 11, 2004. 185-200.

FORSEY, J. **The aesthetics of design**. New York: Oxford University Press , 2013.

FRASCARA, J. **Diseño gráfico para la gente**. Buenos Aires: Infinito, 2008.

GUANIERI, W. R. C. Conceito de Cultura e sua inter-relação com patrimônio o patromônio cultural e a preservação. In: GUANIERI, W. R. C. **Waldisa Rússo Camargo Guanieri:** textos e contextos de uma trajetória profissional. São Paulo: Pinacoteca do Estado, Secretaria de Estado da Cultura ; Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus, v. 1, 2010a. p. 203-207.

GUARNIERI, W. R. C. Museu, Museologia, museólogos e formação. In: BRUNO, (.). M. C. O. **Waldisa Rússio Camargo Guarnieri:** textos e contextos de uma trajetória profissional. São Paulo: Pinacoteca do Estado: Secretaria de Estado da Cultura: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus, v. 1, 2010b. p. 243-252.

GUIMARÃES, B. M. Favelas em Belo Horizonte – tendências e desafios. **Análise & Conjuntura**, 7, n. 2 e 3, mai/dez. 1992. 11-18.

GORGAS, M.; CERDA, J. D. L. **A diferentes denominiaciones, diferentes ideologías:** pero siempre se trata de la gente. ICOFOM International Committee - Museology and Audience. Germany: ICOM/ICOFOM. 2005. p. 69-74.

GREWCOCK, D. Before, during and after: front-end, formative and summative evaluation. In: LORD, B. L. E. G. D. **The Manual of Museum Exhibitions**. Walnut Creek: AltaMira Press, 2001. p. 45-55.

HUYSSEN, A. Escapando da amnésia: o museu como cultura de massa. In: _____ **Memórias do modernismo**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997. p. 222-255.

HORTA, M. D. L. P. Panorama de la museografía (Brasil). In: ARNAUT, J. K. E.; ALMEIDA, C. A. F. D. **Museografia:** el lenguage de los museos al servicio de la sociedad y de su patrimonio cultural. Rio de Janeiro: IPHAN/OEA, 1995.

HORTA, M. D. L. P. Vinte anos depois de Santiago: A Declaração de Caracas - Apresentação (1995). In: BRUNO, (.). M. C. O. **O ICOM/Brasil e o pensamento museológico brasileiro:** documentos selecionados. São Paulo: Pinacoteca do Estado: Secretaria do Estado de Cultura: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus, v. 2, 2010. p. 61-66.

ICOM. Museum Definition. **ICOM - The International Council of Museums**, 2007. Disponível em: <http://icom.museum/the-vision/museum-definition/ >. Acesso em: 20 jul 2016.

ICOM-BRASIL. Museus e Comunidades no Brasil: realidades e perspectivas. In: BRUNO, (.). M. C. O. **O ICOM/Brasil e o pensamento museológico brasileiro:** documentos selecionados. São Paulo: Pinacoteca do Estado: Secretaria de Estado da Cultura: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus, v. 1, 2010. p. 95-112.

INSTALAÇÃO. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3648/instalacao>. Acesso em: 27 de Ago. 2017. Verbete da Enciclopédia.

JESUS, M. D. R. R. D.. **Maria do Rosário Rodrigues de Jesus:** entrevista transcrita (5 páginas). [abr. 2017]. Entrevistadora: Samanta Coan. Belo Horizonte, 2017. 1 arquivo .mp3 (25 min.). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice F desta dissertação (p. 131-135)

KANT, I. Crítica da faculdade do juízo. In: DUARTE, R. **O belo autônomo:** textos clássicos de estética. São Paulo: Autêntica, 2012. p. 115-148.

LERSCH, T. M.; OCAMPO, C. C. ABREMC - Associação Brasileira de Ecomuseus e Museus Comunitários. **Coletânea de Artigos**, 6-7 out 2004. Disponível em: <http://www.abremc.com.br/pdf/5.pdf>. Acesso em: 30 out 2016.

LIBÂNIO, C. D. A. **Arte, Cultura e Transformações nas Vilas e Favelas:** um olhar a partir do Grupo do Beco. Belo Horizonte: Mestrado. Programa de Pósgraduação em Sociologia da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais., 2008.

LINDSTROM, M. **Brandsense:** segredos sensoriais por trás das coisas que compramos. Porto Alegre: Bookman, 2012.

LIPOVETSKY, G.; SERROY, J. **A cultura-mundo:** resposta a uma sociedade desorientada. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

LIPOVETSKY, G.; SERROY, J. **A estetização do mundo:** Viver na era do capitalismo artista. São Paulo: [s.n.], 2015.

LORD, B.; LORD, G. D. **The manual of museum exhibitions**. Walnut Creek: AltaMira Press, 2001.

MUQUIFU. Museu dos Quilombos e Favelas Urbanos, 2016. Disponível em: <http://muquifu.com.br/>. Acesso em: 3 jul 2016. Site oficial do museu com informações sobre as exposições permanentes e temporárias, notícias e projetos vinculados ao MUQUIFU.

MAYRAND, Y. The role of exhibition designer. In: LORD, B. L. E. G. D. **The manual of museum exhibitions**. Walnut Creek: AltaMira Press, 2001. p. 405-420.

MACIEL, R.M. **Maria Rodrigues Maciel**: entrevista transcrita (3 páginas). [abr. 2017]. Entrevistadora: Samanta Coan. Belo Horizonte, 2017. Belo Horizonte, 2017. 1 arquivo .mp3 (17 min.). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice E desta dissertação (p. 143-145).

MARGOLIN, V. **Design Discourse:** History, Theory, Criticism. Chicago: The University of Chicago Press, 1989.

MEGGS, P. G. **História do Design Gráfico**. São Paulo: Cosac & Naify, 2009.

MELO, C. H. D. **O Design gráfico brasileiro:** Anos 60. São Paulo: CosacNaify, 2006.

MERLEAU-PONTY, M. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

MICHAELIS, D. Aglomerado. **DICIONÁRIO Michaelis**. Disponível em: <www.uol.com.br/michaelis>. Acesso em: 24 out. 2016.

MOURA, MARIA CÉLIA T.. Reflexões sobre a nova museologia. In: MOURA, M. C. T. **Encontro museológico:** reflexão sobre a museologia, a educação e o museu. Rio de Janeiro: Minc/IPHAN/DEMU, 2008. p. 70-98.

MOUTINHO, M. C. A Declaração de Quebec: Apresentação (1995). In: BRUNO, (.). M. C. O. **O ICOM/Brasil e o pensamento museológico brasileiro:** documentos selecionados. São Paulo: Pinacoteca do Estado: Secretaria do Estado de Cultura: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus, v. 2, 2010. p. 52-57.

NUNES, M. F. **Magda Ferreira Nunes**: entrevista transcrita (4 páginas). [mai. 2017]. Entrevistadora: Samanta Coan. Belo Horizonte, 2017. 1 arquivo .mp3 (19 min.). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice E desta dissertação (p. 127-130).

OLIVEIRA,T. D. **Terezinha de Oliveira**: entrevista transcrita (7 páginas). [mai. 2017]. Entrevistadora: Samanta Coan. Belo Horizonte, 2017. 1 arquivo .mp3 (35 min.). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice G desta dissertação (p. 136-142).

PAULA, J. A. D. Muquifu - onde o que vale é a história dos objetos. **Rede Minas Canal Youtube**, 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-AQkORSSLyc>. Acesso em: 28 set. 2016.

PAPADOPOULOU, Z.; KRAMER, C. About. **The Cloud Project**, 2009. Disponível em: <http://www.thecloudproject.co.uk/about>. Acesso em: 7 fev. 2017.

PAPANEK, V. J. **Design for the Real World:** Human Ecology and Social Change. Chicago: Academy Chicago, 1984.

POULOT, D. **Museu e Museologia**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

POUPART, J. A entrevista de tipo qulitativo: considerações epistemológicas, teóricas e metodológicas. In: AUTORES, V. **A pesquisa qulitativa:** enfoques epistemológicos. Petrópolis: Vozes, 2008. p. 215-253.

RANCIÈRE, J. **O Insconsciente estético**. São Paulo: Editora34, 2015a.

RANCIÈRE, J. **A partilha do Sensível:** Estética e política. São Paulo: Editora34, 2015b.

RIFKIN, J. **A era do acesso**. São Paulo: Pearson Makron Books, 2004.

ROMANTISMO. In: MAUTNER. T. **Dicionário de filosofia**. Lisboa: Edições 70, 1997. p. 654.

SANTOS, M. S. D. **A escrita do passado em museus históricos**. Rio de Janeiro: Garamond; Minc/IPHAN/DEMU, 2006.

SCHEINER, T. **As bases ontológicas do Museu e da Museologia**. Simpósio Museologia, Filosofia e

Identidade na América Latina e Caribe. Venezuela: ICOFOM LAM. 1999. p. 208.

SCHEINER, T. Comunicação, Educação, Exposição: novos saberes, novos sentidos. **Semiosfera**, n. 4-5, Setembro 2003.

SCHEINER, T. C. O museu como processo. In: JOSÉ NEVES BITTENCOURT **Caderno de diretrizes museológicas 2:** mediação em museus, curadorias, exposições e ação educativa. Belo Horizonte: Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais, Superintendência de Museus, 2008. p. 34-47.

SILVA, A. C. D. **Alexsandro Cláudio da Silva**: entrevista transcrita (6 páginas). [abr. 2017]. Entrevistadora: Samanta Coan. Belo Horizonte, 2017. Belo Horizonte, 2017. 1 arquivo .mp3 (25 min.). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice D desta dissertação (p. 121 - 126).

SILVA, P. M. D. Pe. Mauro Muquifu. **Tv Horizonte - Canal Youtube**, 15 out. 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=AzsQvFn6ELk>. Acesso em: 30 out. 2016.

SILVA, P. M. D. Muquifu - onde o que vale é a história dos objetos. **Rede Minas**, 2016 set. 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-AQkORSSLyc>.

SILVA, P. M. L. D. O Muquifu. **MUQUIFU**, 2012. Disponível em: <http://muquifu.com.br/site/>. Acesso em: 13 junho 2016.

SILVA, P. M. L. D. **Padre Mauro Luiz da Silva**: entrevista transcrita (10 páginas). [mar. 2017]. Entrevistadora: Samanta Coan. Belo Horizonte, 2017. 1 arquivo .mp3 (56 min.). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice D desta dissertação (p. 110-119).

SILVA, V. R. R. da. **A gênese do debate e do conceito de quilombo**. CADERNOS CERU, série 2, v. 19, n. 1, 2008. P. 203-222. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ceru/article/view/11853>. Acesso em: 20 ago 2017.

SPIELBAUER, J. K. **The language of exhibition:** Interpretation and world view. The language of exhibition. Switzerland Vevey: ICOFOM Study Series. 1991. p. 120-127.

STUDART, D. C. Conceitos que transformam o museu, suas ações e relações. In: BRUNO, (.). M. C. O. **O ICOM/Brasil e o pensamento museológico brasileiro:** documentos selecionados. São Paulo: Pinacoteca do Estado: Secretaria de Estado da Cultura: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus, v. 1, 2010. p. 148-157.

VALENCIA, P. P. **La insurrección expositiva:** cuando el montaje de exposiciones es creativo y divertido. Cuando la exposición se convierte en una herramienta subversiva. Gijón: Ediciones Trea, 2007.

VARINE, H. O museu comunitário é herético? **ABREMC - Associação Brasileira de Ecomuseus e Museus Comunitários**, p. 12-15, 16 fev 2005. Disponível em: <http://www.abremc.com.br/pdf/11.pdf>. Acesso em: 20 out 2016.

VERBEEK, P.-P. Tecnopólis: a vida pública dos artefactos tecnológicos. **Análise Social** , XLI, 2006. 1105-1125.

VIAL, S. Design et création: esquisse poëtique du design. **Wiki Creation**, 22 nov. 2013. 1-9. Disponível em: <http://www.soft-avenue.com/wikicreation_new/readArticle.php?articleId=16>.

WELLE, D. Deutsche Welle, 2016. Disponível em: <http://www.dw.com/>. Acesso em: 21 jul 2016.

ZALUAR, A.; ALVITO, M. **Um século de favela**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.

APÊNDICE A – ROTEIRO DE ENTREVISTA PADRE MAURO

- Em uma entrevista sobre a formação do MUQUIFU, você cita a ideia do Memorial do Quilombo que surgiu junto com os jovens da comunidade. Ele se concretizou e virou um espaço físico para colocar os documentos, relatos e fotos que foram colhidos?

Sobre o recorte da pesquisa: a exposição Doméstica. Há informações sobre a concepção e objetivos dessa mostra em uma entrevista na TV e no site do MUQUIFU. Pergunto:

- Foram quantas e quais mulheres que participaram da concepção da mostra Doméstica?
- Qual é o perfil dessas mulheres?
- Em qual etapa elas participaram dessa construção?
- Os objetos doados que deram a inspiração de montar o quarto de empregada?
- Quando foi montada a exposição?
- Ela foi a primeira a explorar a cenografia para tratar um tema específico no MUQUIFU?
- Como chegaram na ideia do quarto de empregada e as proporções usadas?
- Teve algum motivo específico por optar pela linguagem da instalação?
- Quando fala que o visitante não confronta muitos objetos no museu ao longo do percurso, qual é a tua percepção quando ele chega ao quarto de empregada?
- Quando teve os encontros das domésticas no Muquifu, achas que elas podem ser enquadradas como público do museu? Ou achas que há outra relação com essas mulheres?
- Há algum fato curioso com algum visitante nessa mostra específica?

<u>Sobre público:</u>

- Quais são os perfis mais comuns de público e visitante do MUQUIFU?

APÊNDICE B – ROTEIRO BASE DE ENTREVISTA SEMI-ESTRUTURADA HABITANTES

1. Nome completo
2. Ano que nasceu
3. Onde nasceu
4. Escolaridade
5. Profissão
6. Começou a trabalhar com que idade?
7. Veio para BH quando? Quando veio morar no Aglomerado Santa Lúcia?
8. Quais são os nomes dos seus pais e a profissão deles? São naturais de onde?
9. Quando conheceu o museu?
10. Você conheceu quando era Memorial?
11. Você participa do Chá da Dona Jovem?
12. Doou algum objeto para o museu?
13. Já participou de alguma atividade do museu?
14. Participou da festa das domésticas?
15. Quando foi na Festa da Doméstica, você lembra das suas impressões quando viu o quarto montado no museu?
16. Como foi a festa?
17. Como foi a interação com o quartinho e as mulheres que participaram da inauguração?
18. Você participou da segunda festa?
19. Na parte do relato que vocês escreveram suas histórias na parede, o Padre Mauro mencionou que quando conversaram entre vocês eram relatos de muita luta e sofrimento, mas ao colocar na parede eram agradecimentos. Por que você acha que fizeram isso?
20. Acha que a tua visão depois dessa inauguração, com a conversa entre vocês mulheres, mudou sua visão sobre o assunto tratado?
21. Como você enxerga os objetivos do quartinho dentro do museu?
22. Porque você se interessou pelo museu?
23. Como é que você se vê dentro do museu?
24. Você participou da ida ao cinema?
25. A exposição tem como subtítulo *da escravidão a extinção*. você acha que vai ser extinta?
26. O que acha do discurso que falam que *ela faz parte da família*?

APÊNDICE C – ENTREVISTA TRANSCRITA: PADRE MAURO DA SILVA

SILVA, P. M. L. D. **Padre Mauro Luiz da Silva**: entrevista transcrita (10 páginas). [mar. 2017]. Entrevistadora: Samanta Coan. Belo Horizonte, 2017. 1 arquivo .mp3 (56 min.).

Realizada em 10 de março de 2017, 15h, no MUQUIFU, Belo Horizonte.
Tempo de gravação: 56 minutos

S: Em uma entrevista sobre a formação do MUQUIFU, cita a ideia do Memorial do Quilombo que surgiu junto com os jovens da comunidade. Ele se concretizou e virou um espaço físico para colocar os documentos, relatos e fotos que foram colhidos por Josemeire?
PM: Foram fotos, documentos e arquivos que foram colecionados por todo esse grupo, não apenas a Josemeire. Tudo o que tinha sido produzido por aquele grupo da comissão, vamos dizer assim, que era um grupo de pessoas que se reuniaram em torno do Quilombo do Papagaio, do evento, né. Então nós tínhamos esses documentos que foram, não intencionalmente, nem com muita organização, foram sendo guardados na casa paroquial que era onde eu morava, na Barragem de Santa Lúcia, lá nas gavetas da casa, na minha casa, vamos dizer assim. E a sugestão de Josemeire fosse que se tornasse público que pudesse ser visitado e que pudesse ser objeto de pesquisa também, né, que as pessoas pudessem pesquisar. Então a sugestão dela era essa, que todo esse material que tinha sido colecionado, que de certa forma eu colecionei, colocando com palavras mais claras. Eu tava guardando, porque era eu que tava juntando isso e aí teve a ideia desse Memorial que as pessoas pudessem levar pra lá, pra esse lugar que não fosse a casa paroquial, porque dava um aspecto de algo privado, né. Então nós selecionamos um espaço Centro Social, onde foi também a primeira sede do MUQUIFU. Então no Centro Social nós definimos uma sala, que era no segundo andar, e ali nós colocamos esses documentos, essas fotos e o que vinha sido produzido - cartazes, convites, tudo o que era relacionado aos eventos que nós programávamos. Então surgiu a data, não precisamente, em torno de 2007 que nós inauguramos o espaço que era o Memorial do Quilombo, no Beco Santo Inês, número 30, que era o prédio do Centro Cultural Social Padre Danilo que veio depois se tornar o Muquifu. Foi ideia da Josemeire, mas os documentos ali colecionados, eram na maioria das vezes do meu acervo particular e de alguns objetos que também a comissão guardou e colecionou.

S: O meu recorte da pesquisa é sobre a exposição Doméstica. Há informações sobre a concepção e objetivos dessa mostra em uma entrevista na TV e no site do MUQUIFU. Dentro disso, em quais etapas (ou etapa) as mulheres participaram dessa construção da mostra?
PM: Pra exposição, pra mostra Doméstica, também uso como expressão a instalação do quartinho de empregada. As mulheres participaram em um determinado momento. Deixa eu contar um pouquinho a história, então. Quando nós passamos a pensar enquanto museu, a partir da inauguração, 20 de novembro de 2012, nós inauguramos com os objetos e com o acervo estava lá no Memorial. E nós ficamos a pensar enquanto museu. E nós queríamos ter exposições no museu, instalações, exposições fotográficas, com objetos, salas como todo museu de verdade. Nós queríamos um museu de verdade. Então, nós pensamos num personagem, quando eu falo nós, foi uma pequena comissão, já quanto museu, quanto MUQUIFU, não mais quanto comissão do Quilombo. Essa comissão é muita restrita, sou eu, a Beatriz, antes da chegada do Augusto, da Luciana e da Dalva. Foi mesmo eu, a Bia, eu tô tentando lembrar mais gente desse

grupo de sobrou e que se interessou pelo museu, não tô lembrando especificamente. Então foi tentando pensar na capacidade de mostrar e de expor a vida das pessoas, dos moradores... Então seria falar sobre a vida dos moradores de favela, dos favelados, então nós precisávamos de um personagem, nós pensando num personagem enquanto gênero feminino, uma mulher e enquanto trabalhadora, seria doméstica. Então foi esse recorte: uma mulher trabalhadora. Então surgiu aí a imagem e essa proposta de surgir uma exposição sobre doméstica. E aí nosso grupo que tava envolvido, agora pra arregaçar as mangas e fazer o museu acontecer eram pessoas ali, meus amigos, meus vizinhos da casa paroquial ou pessoas que atuavam na paróquia e que atuam na paróquia. E agora eu tô me lembrando da Lurdinha que tem acervo dela, as bonecas são dela. A Maria Francisca que é a senhora que cuida da casa paroquial que também é minha amiga e são domésticas. Então essas pessoas que estavam ali em torno, a Magda, ela nunca foi doméstica, mas tava nesse universo. Então eu pensei assim, vamos ver o que a gente vai fazer e vamos falar de uma doméstica. Aí me procurou, quando a gente tava pensando isso, que seria uma mulher trabalhadora, uma doméstica, fui procurando por uma jovem da comunidade que era a Márcia Maria, não é a Márcia jornalista, é a Márcia turismóloga, essa Márcia fala "minha mãe tá com uma cama que ela ganhou do patrão dela e quer doar pro museu". Ué como assim, e aí ela falou assim: "a cama de quando ela trabalhou na casa de uma pessoa, de um senhor, por alguns anos, ele perguntou se ela queria a cama do quarto da empregada e ela aceitou e trouxe pra casa e tá com essa cama lá e ela achou que cê tá querendo no museu". E outras peças do museu chegaram assim, "acho que pode ficar legal lá no museu". E eu nunca vou conseguir interpretar e entender o porque alguém tem algo em casa, uma coisa, uma cama que ela ganhou do patrão, que era do quartinho de empregada onde ela dormia e aí vou falar, que ele tá fazendo um museu, e ela faz lá sozinha essa relação e pergunta se o museu quer. Eu não consigo entender isso não. Eu não tenho capacidade e competência pra interpretar isso. Aí, quando a Márcia me fala isso, eu disse claro! [risos] que tenho interesse. Mal sabia ela que a gente tava montando a exposição sobre a doméstica. E aí veio a primeira peça do acervo daquela coleção, da doméstica do quarto de empregada, né… então veio aí a cama que ela tinha usado com o relato dela, quase vinte anos nesse quarto e que o patrão, por uma coincidência ele também é meu médico, que foi meu cardiologista há muitos anos, Dr. Sergio [risos]. Então essas ligações que nunca consegui interpretar. Então essa mãe dela que sugeriu, deu essa cama. A Lurdinha que é a que doou as bonecas que tão lá no acervo, que tão no museu e que todo mundo gosta tanto, são as caixinha de música. Quando museu tava pra ser inaugurado, antes da instalação doméstica tá pronta, no dia da inauguração ela vai e fala assim, ela chega lá a noite, eu tava cansado e ia ser inaugurado no dia seguinte, né, no dia 20. Aí ela chega trazendo vassoura e trazendo as coisas, "daí eu vim, porque eu não pude durante o dia pra ajudar em nada, então eu achei que amanhã o museu precisa tá limpo, então eu queria ver se o senhor aceita que eu faça a limpeza daqui. A minha participação vai ser essa". Eu quase caí duro no chão, "Lurdinha de onde cê tirou isso, que coisa boa, que maravilha, né. Eu não tava pensando em nada nesse sentido, que bom que veio!". Daí a Lurdinha foi e passou lá das 19h às 23h, meia noite, sozinha, porque eu fui pra casa, tava esgotado. Ela passou horas lá limpando o prédio e aí quando chegou no dia seguinte, tava lindo, perfeito e por iniciativa dela, como doméstica tinha trabalhado o dia todo e depois foi limpar o museu pra inauguração do dia seguinte. To lembrando da Rosarinho, uma grande amiga, também era doméstica, ela canta na equipe de canto de uma das comunidades, ela também teve uma participação narrando, falando comigo, a gente gosta de conversar sobre trabalho doméstico, sobre a vida dela, o sofrimento dela. Então ela participou assim, falando como era essa coisa do quartinho, como seria. Outra pessoa que eu to lembrando é a Jovem, né, que faz o chá. Ela também sempre narrou pra mim a vida dela com a Dona Mafalda [risos] que era a patroa dela, e eu sempre tive vontade, se um dia fosse

fazer algo no Museu, gostaria de representar essa relação entre patroa e empregada. Elas não se encontraram, mas contribuiram dessa forma. Outra que ajudou foi Mericiana, quando ela falava com a relação dela com a patroa dela, Mericiana é a mãe da Josemeire, e aí a Mericiana falava da Maria do Carmo, que eu nunca conheci, nem a Dona Mafalda, patroa da Dona Jovem, essas nunca conheci pessoalmente. Mas eu achava que esses personagens assim, essas domésticas que conversavam comigo, né, tinha que ser representadas. Aí nós pensamos numa festa das Domésticas, que daí teve a participação do grupo, né, no dia da inauguração da instalação, do quartinho mesmo. Aí foi dia 27 de abril de 2013, será que foi? Acho que foi. Daí elas vieram para discutir e pra criticar o quartinho, aí nós fizemos uma oficina e elas falaram, abriram o coração, choraram, recordaram o tempo. Tem fotos dessas festa no museu. Acho que de duas festas, em dois anos consecutivos. Então elas falavam do quarto, iam e voltavam nele e com toda a liberdade, por isso que eu falo que elas são, é... um curadoria participada, porque elas podiam tirar e arrumar o quarto, desarrumar, tirar objetos, né, e essa foi a oficina. O que elas achavam que não deviam tá lá podiam, e pra tirar elas tinha que discutir e conversar com as outras porque que tinham que ta tirando ou então pra colocar. "Daí vou colocar tal objeto, porque no meu quarto que eu fiquei tinha esse objeto e tal...". E elas fizeram isso. A montagem dele foi coletiva. Também a escrita. E é o que me chama muito atenção, eu falo sempre sobre isso, é o fato de elas escreverem não o que elas disseram, elas dizem uma coisa pra mim, na conversa, na oficina e aí é mais triste, elas lamentam mais, elas reclamam mais, né. E na hora de escrever, a gente tenta superar a limitação se tem alguma analfabeta, mas na hora de escrever elas escrevem agradecimentos. Então isso aí é o que me chamou mais atenção e também não consigo interpretar porque na hora de falar, elas se sentem mais seguras, né, com a minha presença que tão falando. E na hora de registrar, enquanto documento, né, elas tem algum receio, se fica a patroa simbolicamente na cabeça delas, pensando se algum dia a patroa pode ir ali e ver e ler o que ela escreveu. Eu não sei se é essa presença constante da patroa vai retornar, se ela consegue, se ela continua sendo um meio perseguida por essa patroa e lá na hora de escrever no quartinho, nas paredes ela vai e agradece nos anos que passou na casa, né, mesmo depois de ter chorado e falado o que elas viveram, completamente da realidade. E essa festa termina com a festa mesmo, tem um bolo, a gente canta, elas acham graça, dançam um pouco de música, do que viveram e elas vão embora. E aí aconteceu um ano depois, o que eu me lembre foram três vezes que nós fizemos esse encontro com as domésticas, e aí por isso que eu acho que é uma curadoria compartilhada, porque elas têm direito de vir nela, não só de escrever no quartinho, mas de elas estarem intervindo, fazendo uma intervenção artística, mas também de alterar e de modificar o conteúdo lá do quartinho de empregada doméstica. Uma antologia do quartinho de empregada no Brasil. E esse grupo, pensar no nome delas a Rosarinho, a Mereciana, Terezinha, lá da Vila Estrela, a Laurinda, quem mais… a Rosimeire, então um grupo de mulheres que compôs e escreveram e que participou dessa curadoria

S: Então foram os objetos doados que deram a inspiração de montar o quarto de empregada?

PM: Não sei, acho que na verdade, uma coisa puxou a outra. Era um desejo de apresentar um personagem, como já falei, um personagem de que a decisão seria um personagem feminino e como trabalhadora seria uma doméstica. E foi tudo junto, a solicitação que a comunidade trouxesse agora para o museu e não mais pro Memorial, e nós estamos falando de 2012, início de 2013. Nós começamos a solicitar que a comunidade trouxesse objetos que contassem sua própria história, a história das famílias, e nós tínhamos já a intenção de fazer uma exposição sobre a empregada doméstica, não sobre o trabalho doméstico, mas sobre as mulheres domésticas. E aí veio tudo junto a proposta dessa Márcia Maria com a cama da mãe dela

que era empregada do moço que falei que era o meu médico cardiologista. Uma coisa ajudou a outra, que nós que queríamos o tema, uma instalação, um quarto de empregada e simultaneamente chegou a cama. Então perfeito! Foi uma feliz coincidência. Com a cama já, a primeira peça do acervo dessa instalação das domésticas, foram depois surgindo outras peças da coleção.

Teve algum motivo por optar pela linguagem de uma instalação?

Foi a possibilidade de dar às pessoas e aos visitantes a oportunidade de imersão. Eu queria que eles entrassem dentro do quarto. Quando imaginei como comunicar minha ideia que era de denunciar a situação das empregadas domésticas, eu fiquei imaginando que só através da experiência de estar dentro do quarto, né. Então o processo foi o seguinte de criação do espaço. Eu idealizei pensando eu quero fazer um quarto de empregada, mas eu queria que fosse, que seguisse quais as dimensões?, eu pensei, a dimensão real ou dimensão permitida?. Aí eu fui pesquisar e tive a informação através do arquiteto Silvio Pedestar, de que na verdade os quartos de empregada, os quartos que são utilizados para que as empregadas durmam em alguns apartamentos, não são os que foram aprovados pela prefeitura, né. Lá no setor que aprova e dá a Habite-se dos apartamentos que eles, na verdade, seriam maiores e que na hora de aprovar aprovar a planta, né, o projeto, eles escreveriam, os arquitetos, a pedido dos proprietários, claro, né, escreveriam sobre o espaço "dispensa" pra receber a aprovação do habite-se, né, pra iniciar a construção do prédio. E que a palavrinha é dispensa só é retirada pelo proprietário que compra o apartamento. Mas daí ele sabe muito bem que aquilo ali tem escrito dispensa, mas vai usar para é… como dormitório, como espaço da empregada doméstica. Quando o Silvio me deu essa informação, o Silvio que eu tô me referindo é ao arquiteto que fez o projeto pra uma futura ou uma possível reforma que nunca aconteceu do prédio lá do Centro Social… Quando o Silvio me deu essa informação, então eu falei: então, você pesquise e construa, né, o quarto na medida aprovável, que seria aprovado pela prefeitura como quarto de empregada e ele então aceitou a minha provocação. E aí ele selecionou, por exemplo, a janela que tem dentro do quartinho de empregada, é uma janela 50x50, né, que a Prefeitura, então autorizaria e permitiria que alguém dormisse num quarto com uma janela de no mínimo 50x50. E naquela dimensão que tá ali. Daí eu falei que não quero que nem seja maior do que aprovado e nem menor do que seria aprovado, né, como quarto de empregada, né. E ele fez, então, desenho, fez as medidas, a altura mínima do que ele seria possível, largura, dimensão, porta, e ainda falou assim que num futuro, nós poderíamos fazer o banheiro da empregada. Eu não sei se ele chegou, se falou, não me lembro, se teria uma dimensão autorizada… permitida, né, ou não. Mas ele fala da tristeza de alguns banheiros de quartos de empregada, porque fica na dependência da empregada, de serem, que o chuveiro ficaria sob o vaso sanitário e que a mulher, né, que dorme no quarto teria que tomar banho sentada no vaso ou desconfortavelmente de pé, né, mas com o vaso entre as pernas. Mas ele falou que existe isso de chuveiros sob o vaso sanitário. Mas como no quartinho não tem banheiro, isso seria… havia essa possibilidade, nós chegamos a pensar em criar o banheiro e ele sempre seguiria essa regra de que fosse dimensão, em dimensões e medidas que seriam, sim, aprovadas pela prefeitura.

Tá, com a relação da cor do quartinho, quando nós… quando pensei como seria, ele seria de paredes brancas e que as pessoas pudessem escrever com pincel atômico, com lápis, com caneta, ia ser difícil, com lápis de cor para que as mulheres empregadas pudessem escrever. Essa regra, primeiro ia ser só mulheres domésticas, que foram domésticas ou fossem ainda na época doméstica. Depois da inauguração veio um jovem e falou que era filho de doméstica, eu no momento não me lembro, não identifico naqueles textos lá todos qual deles… daí ele verbalizou "eu acho que eu como filho de empregada também tenho direito de

escrever", e nós não questionamos e achamos até legal na época e então ele escreveu "sou filho de doméstica e tal" e fala a narrativa dele. Então a estética decidida que fosse branco, pra poder destacar o texto que fosse escrito, né. Fiquei imaginando que o branco fosse incomodar, é a necessidade... e quem nunca desejou pintar uma parede branca? Né. Isso aí era uma espécie de provocação. Inclusive tá escrito em todas as paredes, atrás das portas, internamente, externamente, poderia ser todo coberto de... de palavras, de escritas, que quisesse trazer algo pra pregar e colar, fotografia, recorte de jornal. As mulheres têm total liberdade pra fazer da forma que elas bem entendessem, né, e continua assim até hoje. Eu pensei no carpete [risos]. Ele tem aquele carpete cinza, eu escolhi aquela cor, porque eu queria que ele tivesse o ar de algo que foi pensado, né. Eu quis fugir da estética do improvisado do, daquela coisa feita, é, mal acabada… então a ali é só exclusivamente essa, que as pessoas entendessem que não era algo mal acabado, que era uma peça do museu, né. Então por isso que deu muito trabalho, comprar as peças, a porta, a medida da porta, janela instalada, eu queria que ela se encaixasse perfeitamente na parede, que os pregos não ficassem aparecendo, que o acabamento ficasse legal, né. Isso foi feito com muita atenção, o abajur, o lustre que tá pendurado lá que acabou cedendo, tá pendurado pelo fio. Mas que foi feito bem acabado. Tem apagador, tem tomada dentro, né. Tem mais de uma tomada para poder ligar o radio relógio, para acender a lâmpada do quartinho, para poder ligar a televisão, para ligar um rádio se quiser… Então tem duas ou três tomadas espalhadas dentro do quartinho, né. E a atenção muito grande para as medidas. Eu queria que tivesse a medida da cama que ela ficasse encaixada. Alguém até chegou a dizer que "ele tinha que ter a medida exata da cama", eu disse não, o Silvio deu essa medida e a cama dava um espaçozinho que a gente usa. E aí foi… vamô ver o quê dentro do quarto mantendo a mesma ideia de que seria uma curadoria compartilhada. E aí as mulheres começaram a falar, e aí isso que me deixou com uma pergunta e elas falam uma coisa, mas na hora escrevem outra. Mas daí elas começaram a narrar que o quarto de fato usado como espaço de despejo, era um quarto de despejo onde se colocava as coisas, a roupa suja, às vezes vassoura, né, lata de lixo, né, o acúmulo de coisas. Muitas delas diziam "Não, às vezes eu acumulava minhas coisas e não levava para casa". Mas várias narraram, não só naqueles grupos do primeiro ano, mas do segundo também, do evento do dia 27 de abril, do dia da empregada doméstica, narraram o que tinha dentro do quarto então. Material de limpeza, ficava debaixo da cama, sabão em pó, vassoura… muitas várias vezes relatavam que dentro do quartinho é que ficavam as vassouras. É como as coisas fossem chegando. E aí, a instalação foi definida assim, porquê do branco... Ah! E aí uma coisa que foi pensada também é que eu imaginei onde ele ficaria, dentro do salão né, dentro do espaço expositivo e ele ficou na portaria, na entrada do segunda andar, na primeira sede lá do Beco Santa Inês, formando uma ante sala, né. Então a posição do quarto foi planejada ele tava encostado em uma parede de forma que a janelinha 50x50 desse para uma janela real do prédio, para para dar uma luminosidade natural, isso foi pensado, desenhado, né. Pra não dá uma janela interna, que a janela não desse internamente, mas sim pro exterior, se bem que isso não é uma regra. Às vezes o quarto de empregada, a janela é voltada pra dentro da dependência e área de serviço, mas nós pensamos que a gente quer que a janela seja para fora. 50x50, altura um pouco acima da cabeça, pra quem quer dizer, pra só entrar luz e o mínimo de oxigênio, mas pra dar visão pro lado de fora. Então, o quartinho foi pensando nessa forma. Ah sim! Ele tinha uma e dava uma espécie de acolhida pra quem entrava pela porta, pro segundo andar principal, e aí nós pensamos em criar um espaço para televisão e funcionou perfeitamente. A ideia funcionou. Deu o ar de acolhida e com a televisão passando os vídeos que nos interessam né, é o [pausa longa] Memórias... que é da Mariana Castelo Branco, Memórias da Favela, esse é o nome do vídeo dela, produzido por ela. E aí ele poderia receber também depoimentos de pessoas, de visitantes, né, o próprio vídeo institucional que gente nunca

chegou a concluir. Então é isso. A televisão, uma televisão de grande tamanho, não sei falar as polegadas, ficou ideal foi o que a gente tinha pensado. Ficou perfeito, né. Ficou com acabamento bem pensado, a madeira em volta formando moldura pra dar ideia de que foi planejado, pensando, executado com critérios, né, com atenção. A porta com maçaneta e chave para poder fechar. Então isso tudo foi planejado e pensado.

No transporte do quartinho, na sede, a primeira do Beco Santa Inês, depois da ocupação pelo grupo ligado ao tráfico a Turma dos Ratos. Quando foi para transferir o acervo do museu, para a nova sede na Vila Estrela, a maior preocupação era o quartinho, né. Os objetos nós conseguimos resgatar, aos poucos, fomos negociando com o Grupo, né, dos Ratos. Um dia nós fomos no prédio com a desculpa de fazer uma grande limpeza, uma reforma no espaço, e fizemos isso. E aí ficou, a única parte do acervo justamente a instalação que nós não sabíamos como transportar. Virou um problema [risos], um problema sério e aí nós conseguimos só quando depois de muita negociação. O comprador do prédio, nós tivemos que vender o prédio, então nós iríamos perdê-lo, e é [pausa breve] falou que queria tomar posse do prédio, e a turma dos Ratos saíram do prédio e o comprador Vilson ocupou o espaço. Uma das condições que eu coloquei para ele que eu queria o quartinho, então, seu Vilson você vai levantar o quartinho e ainda por cima vai me ajudar [risos] a montar ele de novo, que o Vilson é amigo e tem muita experiência em construção e com madeira e tal. Então ele fez isso. Ele trouxe o quartinho, desmontou primeiro, previu o número das peças, tanto é que esses números estão até hoje ele escreveu a lápis. E uma coisa muito estranha e vale como ponto de reflexão, é que a Turma dos Ratos eles dormiam no segundo andar, ocupavam o prédio dormindo no segundo andar, e ,principalmente, dormiam dentro do quartinho, né, da empregada, dormiram no quarto da doméstica mesmo né, dormiram nela. E fizeram intervenções no quartinho, eles desenharam, escreveram, o que tem lá hoje de verde, pincel atômico verde, dá para reconhecer. Escreveram algumas vezes R... como é que é a sigla do grupo… [pausa para pensar] como é que é... GDR? Grupo dos Ratos, acho que é GDR. Parece [pausa] BDR, Beco dos Ratos. Escreveram duas ou três vezes, pelo quartinho isso, né. E desenharam uma garrafa de alcóolica de whisky, não sei, uns copos, e nós nos perguntamos se seria demolido ou se seria apagado essa intervenção. E nós optamos por deixar, como que fizesse, como um fato, de parte da história da instalação, parte da história do quartinho de empregada, né. Esse período que o prédio teve abandonado e que foi ocupado pelo grupo Beco dos Ratos, e aí eles teriam deixado ali essa memória da... do olhar deles. Decidimos não apagar. No transporte… se perderam, se estragaram, né, foram danificadas, mas não muito. Foi difícil remover e montar, mesmo com Vilson tido a ideia de numerar as partes. Foi difícil remontar como era no original, não pudemos fazer o acabamento, porque se fosse pintar o espaço, né, se fosse pintar as paredes de novo, corria o risco de perder alguma coisa dos textos, assim como eles estão precisando de um reforço. Por que algumas frases e textos já está difícil a leitura, né. Então é isso, o quartinho chegou e nós... não foi reinaugurado. Agora sim ele tá em outra, no primeiro andar do museu e onde nós colocamos fica… tínhamos que deixar um espaço no fundo prum pequeno escritório, né, e pra uma pequena reserva técnica que está em fase de organização, uma mesa pra servir de base pra pessoa que trabalha no museu, pro Alexsandro, e da outra parte um espaço que sobrou... Perfeito! Nós resolvemos ampliar o quartinho com a dependência de empregada, a área de serviço. E aí a ligação entre a pessoa, o corpo da mulher, que vive e habita aquele quarto de doméstica, né, de empregada com o espaço da lavanderia, do fogão, né. Tem um fogão a lenha que nós ganhamos e está lá, e a tábua de passar roupa e as vassouras que saíram do quarto e tem um canto repleto de vassouras que são usadas na limpeza do museu atualmente [risos]. São vassouras ainda em uso. E aí ficou. Nós ampliamos o espaço do quartinho e agora também tem a dependência de empregada. Então estética é essa, é…

voltando a primeira pergunta porque na opção da instalação... o desejo era esse que as pessoas fizessem uma experiência sensorial né, de estar dentro do quarto. A sugestão é que as pessoas entrem e fechem a porta, né, se a pessoa quiser deitar na cama, se quiser vivenciar algo ali uma vivência, né. Então a intenção era essa que as pessoas tivessem uma experiência de imersão no objeto, que eu considero o quartinho um objeto um acervo, aí você fala uma instalação, mas ele tem objetos que são visitados e tem experiências de vidas. Eu falo da experiência um pouco claustrofóbica de estar dentro de um quartinho tão pequeno, né, e pensar que o ser humano passa dez, quinze, vinte anos ocupando e vivendo no quartinho daquela dimensões, né. Tem uma crítica, basta olhar o quarto, em que dá para entender quando você fala que é um quarto de empregada, né, e se vem rapidamente a reflexão se outros estados e se outros países, além do Brasil, ainda utilizam esse tipo trabalho de mão de obra né. Um ser humano que trabalha e dorme no trabalho pra poder estar a serviço dos patrões, da patroa, até na hora tarde da noite. Então o questionamento é direto, né. *Doméstica, da escravidão à extinção* uma antologia do quartinho de empregada no Brasil. Partindo do quartinho de empregada que quer fazer uma análise, não só da legislação, das leis que tratam da escravidão no Brasil e do trabalho doméstico, da escravidão, mas o questionamento mais amplo: a vida dessas mulheres, o que se vive ali e todas as relações dentro da residência, o quartinho não está deslocado, ele tá dentro de um apartamento, tá dentro de uma casa e a relação desse espaço, né, de exclusão como a casa e com o lugar do proprietário. E todas as relações que envolvem, relações de gênero, relação de poder, de gênero, poder racial. Brancos lidando com negros, né, e se utilizando da mão de obra barata desses negros, né. Ela tem todo esse questionamento, é a minha proposta do quartinho de empregada da escravidão à extinção uma antologia do quartinho de empregada no Brasil.

S: No documentário é dito que o visitante não confronta os objetos do museu ao longo do percurso. Qual é a tua percepção das visitas que já acompanhasse quando chega na instalação? É uma relação diferente?

PM: De fato sempre me incomodou muito a atitude das pessoas diante do acervo, diante dos objetos. Até que as fotografias, por exemplo, do Marco Mendes, do Jorge Quintão, como as fotografias feitas pelas crianças, as fotografias do Alexsandro, também as do fotógrafo retratista da comunidade, as fotografias elas parece que recebem um tratamento mais justo, digamos assim. As pessoas olham, despertam uma curiosidade. As Janelas do Marco Mendes sempre despertaram uma certa curiosidade, perguntas, né, mas os objetos especificamente não. Eu sempre me incomodei com isso, né, ainda não tem uma resposta específica, mas só minha pergunta: porque que as pessoas tratam os objetos de forma, com uma certa indiferença, né, só falam do geral que acham interessante, né, mas não ninguém vi ninguém que de fato tenha entrado na história dos objetos. Nem se questionado, mesmo quando eu levo para visitar, quando tô acompanhando a visita, não pergunta sobre os objetos especificamente, né, até o próprio burrinho, né, que acho que é tão emblemático, né, tão significativo e tão simbólico. As pessoas não têm uma reverência, que acho que mereceria cada um daqueles objetos ali expostos. Não quero colocar o morador de favela com seu acervo e com suas coleções numa situação de piedade, né, de compaixão, né, que eu gostaria, mas de um certo respeito mesmo, né, de reverência pensando que "não, se esses objetos estão aqui, mesmo que não compreenda, eu pelo menos pergunto". "O que esses objetos significam pro museu?". Não, as pessoas passam e olham e né, não fazem relação. Isso me incomoda, me incomoda.

Já no quartinho de empregada eu sinto uma certa, eu nem sei se é esse o desejo ou o que eu desejava, não sei se é essa reação que eu esperava, a gente sempre tem uma expectativa quando elabora uma exposição.

Por mais que queira ser democrático, quando você queria algo e deixa aberto, você tem uma expectativa também, né. O quartinho parece que já gera uma certa compaixão, né. E as pessoas questionam principalmente a questão da dimensão, por mais que eu insista em dizer e fazer aquela relação do quartinho oficial e aprovado que é o que nós temos ali e do quartinho real que é muito menor, as pessoas ainda continuam achando pequeno. E fazem esse tipo de questionamento, mas nunca sobre o lugar da mulher, né, negra ocupa nas casas e nos apartamentos. E era isso que eu queria. Será que eu vou ter que desenhar? [risos] Eu queria que as pessoas questionassem, né, mais do que é pequeno, é abafado. Isso tudo é óbvio, né. Tá ali, né. Mas será que as pessoas não têm coragem de questionar o modelo de sociedade, que escraviza mulheres e quer ter uma pessoa servindo dentro de casa, como serva pra hora que "preciso", né. Essa relação que eu considero doentia de ter uma pessoa ao seu serviço, morando na sua casa, sabe. Existe um questionamento mais amplo, que simplesmente "nossa, tá muito pequeno!". Mas é óbvio, não precisa dizer uma coisa dessa! Mas o que que isso representa? O que esse quartinho representa? Imagina que tem seres humanos que vivem na casa dos outros, mas que não é dentro. Uma das queixas reais que eu ouvi nesses encontros, uma das senhoras domésticas, né, que tinha horas que do dia que ela não podia tá dentro da casa, ela tinha que tá reclusa do seu pequeno espaço, talvez nem na própria cozinha, que também poderia ser considerado dela, mas não... ela tinha que ficar dentro do quarto, ali escondida dentro da dependência de empregada, perto da lavanderia. Ela falou nem na cozinha ela podia ficar muito, eles achavam que incomodava lá. Então tinha que ficar no quarto e na lavanderia, e com a televisão na lavanderia, ela falava, né… Mas o cachorro da casa podia ficar pelo apartamento todo, e esse questionamento eu nunca tinha pensado, eu também não tinha pensado, né. Isso me serviu para mim de pensar que realmente de fato animais domésticos, não estou falando mal dos animais [risos], eu gosto de cachorro, gosto de gato… como é que é possível, isso, né? Você tem animais que podem frequentar a casa toda, mas tem um ser humano dentro da casa que você não quer que em certas horas do dia não seja visto dentro do apartamento, dentro da própria residência. Outro depoimento que me marcou profundamente, esse eu posso dizer o nome, foi da Augusta. Ela fala que dentro da casa que ela trabalha, ela e mais duas empregadas, são três. Ela por um tempo morou dentro da casa, agora não mora mais, num casal de idosos que mora no apartamento. Ela fala "imenso o apartamento, um dos quartos do apartamento é para um passarinho, com uma gaiola com um passarinho". Ela falou o nome do passarinho, eu queria lembrar, sei lá, tipo Geraldo. Era quarto do Geraldo, um passarinho. E era o quarto desse passarinho e ficava dentro dessa gaiola. De vez em quando ele ia para outros aposentos da casa, mas o quarto ele sempre estava lá. Em um dia, uma das empregadas que mora lá do apartamento recebeu o neto. E aí o neto teve que ficar, ninguém questionou, com ela dentro do quarto que era minúsculo e colocou também o menino dentro do quartinho dela. E elas conversavam entre elas mesmas. Porque se tinha o quarto livre, um apartamento que vivem os idosos sozinhos, só os dois ali, no apartamento com vários quartos, inclusive o quarto do Geraldo, lá do passarinho, né. Porque que o menino não podia ocupar um dos quartos nos dias que ele estava ali? Né… Uma coisa muita estranha e isso sempre me incomodou.

Então é isso, acho que as pessoas até no quartinho no quarto de empregada, que é seu objeto, que você está interessada, eu acho que elas fazem um questionamento sobre alguns daqueles objetos, né, perguntando mesmo se tinha telefone. "Porque tem telefone?" e isso foi de um depoimento de uma delas, "no meu quarto tinha um aparelho que não ligava pra fora, só recebia chamada e também de dentro do apartamento as pessoas podiam ligar para meu quarto", como espécie de disk água, disk salgadinho, né, que a pessoa ligava pra ela pra levar uma coisa, um disk cafezinho pra levar alguma coisa pra alguém dentro da casa, né, quando ela tava no descanso também. Mas ela não podia discar pra fora, né, então a

gente pôs o telefone foi justamente pra fazer esse questionamento, né, mas as pessoas se interessam pouco até por isso, os objetos ali. O único questionamento que se faz é a dimensão e no máximo fazem uma referência ao tamanho da janela que é de 50x50, a micro janela, do quartinho que também é aprovado pelos órgãos competentes, seria aprovado se fosse um quartinho real, né… Então as pessoas questionam isso, só a dimensão, mas que isso não vão. E a proposta do quartinho de empregada é questionar o lugar que a mulher negra ocupa na sociedade, no apartamento, na mansão, na casa, mas principalmente o lugar que ela ocupa na sociedade, né. Essa que era a discussão que se queria fazer e que se quer fazer com aquela montagem daquela instalação.

Todo mundo acha muito lindo, muito bonito e gosta e elogia, né, "Nó! Que interessante, um quartinho de empregada..." e a gente ainda puxa sobre a discussão sobre aquelas vassouras que ficam lá, antigamente ficam dentro do quartinho. Mas aí a gente viu e nós criamos uma dependência de empregada com aquele fogão a lenha, com aquela tábua de passar... E aí deu aquela ideia de uma dependência de empregada e as vassouras foram para lá. E ainda algumas pessoas questionam, né, "É mesmo, né, às vezes as vassouras ficam dentro do quartinho isso é um absurdo, né?". Falam um pouco disso, mas não vão além disso, né. A ideia também ali para fazer uma experiência, como eu já disse em outras respostas, uma experiência de imersão. Entrar dentro do quarto sentar na cama ficar ali um pouco, quem sabe até fechar a porta e ficar ali um pouco e eu queria que as pessoas refletissem não sobre o quarto, sobre a materialidade do quarto, mas provocados pela materialidade discutir algo mais profundo: que é nossa relação com as mulheres negras domésticas? E mesmo com pessoas que nós tratamos como nossos servos, independente de ter ou não um contrato de trabalho, né, como eu me relaciono com as pessoas ou com o outro, sei lá, algumas eu trato como meus servidores e outros não e quando isso acontece? Então seria essa a minha reflexão.

S: Sobre as visitas no museu, quais são os perfis mais comuns de público e visitante do MUQUIFU?

PM: Essa pergunta é meio difícil, vou ver se consigo te ajudar. O MUQUIFU recebe grupos, né, visita espontânea é muito pouco. Muito, muito reduzido o número de visitas espontâneas. Não que não aconteça, mas algumas vezes passa alguém por ali e pergunta o que que é e espontaneamente vai visitar, é muito raro. O público são as escolas do Aglomerado e algumas escolas mais distantes que ficam sabendo do museu na Semana da Consciência Negra, por exemplo, o museu é muito procurado todos os anos a gente tenta atender todos eles. Estudantes da graduação que tão fazendo algum trabalho ligado a questão racial, principalmente da questão racial a questão quilombola. Um pouco menos o pessoal de arquitetura que tem um certo interesse e desenvolvendo TCC, desenvolvendo algum trabalho específico vão com suas turmas, em pequenos grupos. Um grupo também pequeno de vizinhos que ficam sabendo ali, mas é raro, mas acontece. "Fiquei sabendo...". Ligado ao Aglomerado, familiares e daí tem um evento na capela e daí vão e visitam o museu, mas isso é mais frequente. Os vizinhos é mais esporádicos, tem pouca visita de vizinhos, mas tem gente que vem pra alguma celebração na capela e aí sabendo, a capela funciona toda terça e domingo, ou algum evento religioso aproveita pra visitar o museu. Agora tem um grupo muito específico também de acadêmicos, o pessoal ligado a museologia, o museu desperta o interesse, enquanto nacional assim, alguém passando por Belo Horizonte que é da área da museologia sabe do MUQUIFU e visita especificamente e daí são visitas agendadas, combinadas via telefone, via acesso pelo site e aí são visitas muitos específicas. São muito técnicas também. Eu também tenho muito prazer de receber esse público e nós nos organizamos e entendemos esses grupos bem específicos [pausa longa].

Então seriam esses: as escolas do Aglomerado, posso dividir o grupo das creches, o que chamam de escolinhas grupo de crianças de três anos, bem pequenininha, três, quatro, cinco anos tem gerado visitas

bem interessantes. E também agora lembrando, eventos organizados pelo próprio museu como, por exemplo, a Semana de Museu, o Primavera de Museus, Noturno nos Museus da Prefeitura de BH, traz um público muito específico, interessado na questão da museologia também querendo conhecer o acervo do museu, né. Então são os grupos que eu consigo identificar no momento.

S: Quando aconteceu os encontros das domésticas no Muquifu, acha que elas podem ser enquadradas como público do museu? Ou acha que há outra relação com essas mulheres?

PM: Elas são público também, em vários momentos, elas visitam. É um grupo pequeno, mas elas visitam o museu e elas são colaboradoras, eu acho, né. Na minha opinião elas são colaboradoras. Lembrando o caso da Lurdinha, especificamente, né, ela veio pra aquele dia da inauguração, espontaneamente pra cuidar do museu. Não, né, não como faxineira, mas como se sentindo parte. Eu achei fascinante. A Rosarinho é uma outra que deu depoimento, que me ajudou na montagem daquela instalação, né, e é doméstica e também visita o museu, agora um pouco menos, porque ela tá um pouco mais recolhida em casa. Então eu acho que elas ficam ali gravitando entre público que visita, colaboradoras, né, dessa ideia de um pouco de curadoria participativa. Acho que é isso aí. Público e colaboradora ao mesmo tempo.

[Pausa longa] Tô lembrando de uma super atividades que nós desenvolvemos com o grupo. Foi até um grupo mais estendido eram... quase 25 ou 30 domésticas do Aglomerado, junto comigo, com a Dalva, se não me engano com a Luciana também. Nós organizamos a ida ao cinema pra assistir aquele filme Que Horas Ela Volta, fizemos uma discussão, acho que foi o maior evento dentro da proposta dali da exposição Doméstica. Além pra ida da festa das domésticas que nós fizemos em 2 anos seguidos, né, no dia 27 de abril. A gente foi na estreia do filme, Que Horas Ela Volta, nós fomos ao… aquele cinema tem que ali perto da Praça da Liberdade, esqueci como chama. Naquela rua da Gonçalves Dias… Nós fomos junto e foi fantástico, nós conseguimos a redução do valor da entrada, fizemos um contato com o cinema, com a administração, fizemos um cartaz. Foi evento mesmo, uma oficina, se não me engano tava dentro de um dos eventos se foi na Semana de Museus ou foi a Primavera de Museus, não tô me lembrando especificamente. Mas foi um grupo excelente, organizamos a kombi, fizemos algumas viagens pra levar alguns grupos, outro foi de táxi e outro foi de ônibus. Foi uma mobilização, super legal assim: cinema e pipoca. E eu achei que foi uma experiência muito interessante, dentro da proposta ali da instalação da Doméstica mesmo.

APÊNDICE D – ENTREVISTA TRANSCRITA: ALEXSANDRO CLÁUDIO DA SILVA

SILVA, A. C. D. **Alexsandro Cláudio da Silva**: entrevista transcrita (5 páginas). [abr. 2017]. Entrevistadora: Samanta Coan. Belo Horizonte, 2017. 1 arquivo .mp3 (25 min.).

Realizada em 9 de abril de 2017, 16h, no MUQUIFU, Belo Horizonte.
Tempo de gravação: 25 minutos

S: Nome completo
AS: Alexandro Cláudio da Silva
S: Profissão
AS: Artista plástico e trabalho com o mediador também no Muquifu.
S: Data de nascimento
AS: 23 de agosto de 1993
S: Onde você nasceu?
AS: Em Belo Horizonte
S: Quais os nomes dos seus pais?
AS: Cecília e Divino Carlos da Silva
S: Qual a profissão deles?
AS: Atualmente minha mãe trabalha como faxineira em um condomínio. Meu pai tá numa espécie de autônomo. Trabalhou por muito tempo como porteiro e de carteira assinada, mas agora ele meio que faz tudo.
S: Onde eles nasceram?
AS: Minha mãe nasceu num município chamado Crispim, um distrito de Vitorino, que é próximo de Barbacena. Meu pai nasceu na Senhora dos Remédios, é uma cidade de maior e é próximo de Barbacena.
S: Você sabe como eles vieram morar no Aglomerado?
AS: Pois é, parte é do Êxodo Rural mesmo. E eles vieram a fim de buscar trabalho e conseguiram e se estabeleceram aqui aos poucos.
S: Você sabe se eles vieram quando eram criança?
AS: Minha mãe veio mais cedo, ela veio trabalhar como doméstica. Ela trabalhou como doméstica, eu acho, que ela conta que tinha cerca de 13 ou 14 anos. Meu pai veio depois que ele se conheceram.
S: Então você sempre morou aqui?
AS: Sim, cresci e fui criado aqui no Morro do Papagaio.

S: Como e quando você conheceu o Muquifu?
AS: Foi em meados de 2011, 2012, quando eu... como era mesmo? [pensa] Acho que era uma relação com a gastronomia [projeto Gastronomia no Morro]. A Bianca [curadora da exposição permanente Meu Reino sem Folia], que era mais presente no Muquifu, me apresentou também e eu já conhecia o padre Mauro de longa data e acabou meio com a proposta que se dialogava com a comida. Aí eu conheci o MUQUIFU, daí a gente [ele e padre Mauro] trocou uma ideia e eu meio que firmei uma parceria de longa data e a gente ficou meio afastado, mas com relação à exposição do ano passado eu voltei e tô aqui até agora.

S: Você chegou a conhecer quando era Memorial?

AS: Não conheci quando era Memorial, só conheci quando era transição. Eu nunca fui no Memorial, mas quando eu fui já era tipo consolidado o Muquifu.

S: Chegasse a doar algum objeto?
AS: Não, [doei] é uma série de fotografias que tá na exposição.
S: Qual é o nome da exposição?
AS: A minha exposição se chama Recorte Urbano. Faz parte do Folia da Favela [exposição permanente do MUQUIFU – Meu Reino Sem Folia].

S: Participou de alguma atividade?
AS: De que tipo? Qualquer?
S: De qualquer atividade…
AS: Eu participava da Semana dos Museus, Primavera de Museus também que rola muitos debates, eu era muito presente nos eventos que tinha. Alguns eventos coletivos.

S: Você tinha alguma motivação para participar?
AS: Eu acho que eu tava meio que começando no meio cultural [2012], assim, era a única referência que eu tinha além da Casa do Beco. Então, sei lá, eu me sentia melhor no MUQUIFU do que na casa do Beco, por exemplo. Aí eu meio que queria fazer parte disso, mas até então eu não sabia como.

S: Quando você soube do Muquifu, sabia o que encontraria?
AS: Pois é, eu acho que sim. Porque a Bianca, quando ela me chamou, tava fazendo a exposição do Meu Reino Sem Folia, que a ideia era de retratar essa coisa da Folia de Reis que não acontecia mais e meio que salvar um pouco, guardar essa memória. Uma memória viva que é uma coisa que ainda ocorre, mas, sei lá acho que foi bem direcionado a coisa de um local para guardar a memória para atualidade.
S: Então já era claro a função do museu?
AS: Sim, mas não sei se era bem executada ou se eu não conseguir captar.
S: Como assim captar?
AS: O conceito da coisa... que sei lá no museu mesmo, na reserva de memória e objetos, porque até então não tinha esse acervo estabelecido, né? Bem definido mesmo, com texto na parede explicando alguma coisa. Era um pedaço do memorial ainda, estava meio que em transição. Por isso que eu meio que saquei. Saquei, mas não completamente.

S: Quando você conheceu o quartinho de empregada foi lá no Beco?
AS: Sim, foi no Beco Santa Inês.

S: Você lembra das suas impressões?
AS: Lembro, lembro. Eu lembro que eu fui no evento no dia da inauguração, na estreia da instalação. Foi muito massa, assim. É meio que essa relação que eu tenho com a minha mãe que foi doméstica a vida toda e, mais uma vez, aquilo ali foi representado da forma que tá sendo. Foi meio que chocante mesmo. Eu nunca tive essa representatividade, de história mesmo, sei lá, de gente que é apagada mesmo. Gente que passa desapercebido, socialmente falando, tem importância. Uma das coisas que me marcou muito e me

fez ver uma espécie de potencial único do Muquifu, enquanto museu, um espaço artístico e tudo o que ele se propõe.

S: A sua mãe participou?
AS: Ela não participou.
S: Só você que foi?
AS: Pois é, eu chamei, mas é aquele processo da correria aí ela acabou não podendo vim, mas ela já veio no Muquifu e sempre vem. Ela participou do processo de instalação mesmo. Ela deixou o relato, mas ela tem noção e conhece e meio que participassem ser, sei lá, diretamente.

S: Quando você chegou lá você lembrou de alguma história?
AS: Só lembrei da minha mãe que eu ia no serviço... desde pequeno eu ia com ela no serviço, com 6 ou 7 anos, desde que me lembro. E era uma casa muito conturbado assim, a jovens de lá, as filhas da patroa da minha mãe, Elas usavam drogas né. e era um ambiente bem complexo assim e eu tive que crescer ali De certa forma e eu me envolvi com pessoal que tinha cuidado com crianças, essa relação de proteção, não era nem nada explícito e tinha muitas brigas. Uma das coisas que me lembro, tinha um banquinho que ficava debaixo do armário ao lado da geladeira, então era meio que um cubinho de isolamento e aí eu ficava lá o dia todo. Minha mãe trabalhava assim, a gente sentava depois de todo mundo terminar de almoçar e meio que tinha essa relação crescer nesse ambiente conturbado e era uma ambiente no qual eu não pertencia. É, sei lá, eu não me sentia acolhido naquele ambiente e eram brigas constantes e é uma coisa muito forte na minha mente, mas não chegou a acontecer algo ao ponto de bater na minha mãe ou coisas do tipo. Ela também não se envolvia muito nas brigas, mas é uma coisa que eu lembro muito forte na minha mente.

S: Ela nunca chegou a dormir na casa de alguém?
AS: Não, já dormiu quando ela veio [para Belo Horizonte]. Era bem menor de idade... ela morava lá.
S: Eram os mesmos patrões?
AS: Era os mesmos patrões. Ela trabalhou em dois empregos na vida que era esse que ela trabalhou, essa casa de família, e aonde trabalha agora que é um condomínio.
S: Ah entendi... e você sabe quanto tempo ela ficou lá?
AS: Ela ficou lá até os meus 10 anos. Ela chegou lá com 13. Ela deve ter ficado uns 22 e saiu quando eu tinha 10. Daí tem que fazer a conta aí, foi tipo... Pô! Sei lá, quase que meu, 12 ou 15 anos... por aí.

S: Você participou da interação que aconteceu no dia da inauguração. Você participou disso?
AS: Quando eu cheguei ele já estava pronto de certa forma. No dia que eu cheguei [no dia da inauguração] já tinha alguns relatos e aí chegou já tinha umas escrevendo o outras no dia também. Mas Essa coisa de elas opinarem [no dia da inauguração] não foi até quando ele ficou pronto, até mesmo hoje pronto, depois de vários meses, a gente sempre entrava lá e tava diferente alguma coisa mudava. Assassino questão de participar ativamente assim, de intervir no espaço mesmo.

S: Atualmente isso acontece?

AS: Atualmente isso acontece, não com a frequência que aconteceu lá [no beco Santa Inês], em virtude que elas moravam mais perto, mas mais ou menos do que acontece com as senhoras na capela. Elas vão lá e mexem lá, e elas pegam coisas e organizam do modo delas.

S: Você sabe porque elas fazem isso?
AS: Não sei [risos], mas eu acho que, não sei... acho que é meio uma relação subconsciente de querer estabelecer um local que sempre foi delas, né. Que pertenciam a elas, meio que a vida toda e acaba querendo criar uma unidade assim. Não sei, uma coisa que agrade mesmo aos olhos. Sei lá, acho que cada uma tem uma estética que agrada assim. Sei lá... remeter ao tempo que ela trabalhava com isso e como era organizado o dela por exemplo de tal forma. Acho que é por isso que elas acabam se envolvendo diretamente.

S: Chegou escrever alguma coisa na parede?
AS: Eu não escrevi nada na parede. Eu tinha visto que tinha filho de doméstica, mas optei por não relatar assim, essa parte. É uma parte que sei lá, eu acho que é importante para minha vida que... sei lá... foi um processo de formação de quem eu sou, mais que não cabe assim descrever. Tem uns relatos muito tristes, é... não sei [risos]. Eu optei por não relatar assim, sei lá. Eu acho que eu não tinha essa propriedade, eu acho que quem viveu tem muito mais propriedade para relatar, quem viveu de uma outra forma, sabe.

S: O que te chama mais atenção na instalação?
AS: Sem dúvida foram os relatos mesmo. Os escritos e a verossimilhança que o espaço tem, né, com essa relação de ser realmente um quartinho de empregada, apesar de ser maior do que um quartinho de empregada de verdade. Ele é isso mesmo, você chega, eu não sei hoje em dia, acho que ainda existe quartinho de empregada, mas é aquilo, o ambiente completamente isolado da casa. É bizarro.

S: Como você se vê no museu? Antes e agora trabalhando aqui?
AS: Eu não sei, eu acho que a relação continua a mesma. Mas agora, eu me sinto mais incluído mesmo, porque foi isso o que eu busquei desde o início, de me sentir incluído nesse processo de memória, de guardar as coisas e eu acho, sei lá, com mais propriedade intrínseco até com o museu e eu já fiz o trabalho voluntário aqui bem antes de começar a trabalhar. Eu já tinha mesmo essa relação com o museu de querer ver e a andar para frente. A gente tem um reconhecimento internacional, mas que aqui a gente não tem incentivo do governo, por exemplo, uma coisa assim.

S: Você acha que é público, visitante ou colaborador?
AS: Um colaborador. É acho que sim.
S: Então você acha que faz parte do museu?
AS: É acho que faz parte sim, mas eu não me tiro de visitante porque eu sempre me pego refletindo sobre as coisas. Eu lembro das histórias, das mediações que pessoal sempre faz, e que agora também faço, mas no final não é uma coisa gravada, sabe, é sempre novo para mim também. É meio, que sei lá, renovar mesmo essa, ah é meio difícil de explicar, enfim é uma coisa muito boa a relação, sei lá, é bem complexo mesmo, mas eu gosto.

S: Você acha que instalação te ajudou a refletir sobre o assunto?

AS: Sim, sim. Depois eu vi que elas conquistaram os direitos, eu fui pesquisar, assim, e me provocou uma certa curiosidade do museu. Aí eu vi essa relação terrível que a gente vivia e era uma coisa bem consolidada e realmente aceita. Com essas conquistas de direitos algumas coisas mudam, mas de certa forma ainda não é o ideal. E com certeza me mudou, me fez correr atrás e pesquisar mais sobre isso e eu continuo pesquisando assim, de qualquer forma. Às vezes elas [as mulheres domésticas que vão ao museu] vem aqui e a gente conversa bastante.

S: **Vou mudar um pouco de assunto agora. porque agora tu tais trabalhando aqui. [Há uma preocupação do entrevistado se está respondendo adequadamente]. Quando você faz a mediação, O Padre Mauro fala uma coisa que as pessoas normalmente não confrontam objeto, tu acha que com instalação é diferente?**

AS: Eu não sei... assim... Geralmente quem visita a gente tem empregada doméstica. Esses grupos de faculdade. Então é uma relação que para eles não faz o menor sentido, mas quando eu vejo, por exemplo, as crianças que a gente recebe, e tipo "nossa minha mãe é doméstica", "minha mãe foi doméstica", e também visitaram o quartinho da mãe, assim como eu tive essa relação, e eles, sei lá, sentem esse recorte mesmo, sei lá, remete um pedaço da história deles mesmo, das pessoinhas Mas as crianças têm uma relação muito mais forte, elas se sentem mais tocadas, ela se identificam muito mais com aquilo do que alguns adultos. A intenção de enxergar a pessoa, de cutucar, eu não sei muito bem como explicar. É uma observação muito pessoal mesmo.

S: Alguma coisa que chama atenção nessas visitas?

AS: Sim tem, as crianças são muito mais curiosas, tem mais essas coisas naturalmente. Mas tem pessoas que costumam entrar e às vezes nem faz questão "eu tenho isso na minha casa", "eu posso ver na minha casa", tem essa diferença entre o grupo faculdade e as crianças.

S: E tem alguma coisa de curioso que aconteceu?

AS: Comigo não.

S: No texto curadoria tem a frase "ela também é da família". O que você acha disso?

AS: Pois é, isso é uma coisa, sei lá, isso é muito forte. Faz parte da família, mas até quando, sabe? Não, não faz parte da família. É uma coisa que a gente estava conversando [ele e o padre Mauro] com a Magda mesmo, e ela fala "se você está ali e você está ali trabalhando". Algumas até sintam, como é o caso da história do burrinho que o cara se sentia parte da família e se sentia acolhido e tinha um grande apreço pela família, mas varia muito. Eu acho que é uma coisa muito pessoal eu acredito, as relações com a família. Tem relações e relações, mas ao meu ver não é da família, a família não lava os pratos esse tipo de coisa sabe, e "trabalha para mim". Muitas vezes em situações terríveis, pra mim isso não rola.

S: O que tu acha que importante museu tratar sobre as domésticas?

AS: Porquê, assim como o Pedro Pedreiro, meio que é a profissão de exportação da favela, por que de certa forma a relação que se tem socialmente. O pessoal vê que os favelados vamos lá para trabalhar sabe, vamos lá para prestar serviços e ir embora ou dormir. É importante ter esse questionamento parte dentro assim, a coisa aí que eu não sei…

S: Você acha que valoriza?

AS: Acho que alguma coisa que te cutuca, cutucar é um termo estranho, mas é faz você refletir mesmo. Se a pessoa é doméstica, aí ela cria essa relação mesmo de onde ela se encontra dentro daquela família, não sei. É complexo, sabe? É complexa essa relação. Acho que é super importante ter esse espaço de questionamento e de diálogo e provoca as pessoas a criar em outras relações com isso que é super importante assim.

S: Você acha que a profissão vai para sua extinção?

AS: Ah cara, não sei. A gente tem perdido tantos direitos ultimamente que deve ser uma das profissões futuramente consolidados, assim. É umas das coisas que é difícil de acabar mesmo. Pode ser que mude de nome, né? Uma coisa que não é uma doméstica, mas que trabalha em casa, vai tá fora, mas acho que não. Eu acho que, infelizmente, a gente vai ter por bastante tempo. Espero que entre em extinção [risos], mas isso é bem difícil.

APÊNDICE E – ENTREVISTA TRANSCRITA: MAGDA FERREIRA NUNES

NUNES, M. F. **Magda Ferreira Nunes**: entrevista transcrita (4 páginas). [mai. 2017]. Entrevistadora: Samanta Coan. Belo Horizonte, 2017. 1 arquivo .mp3 (18 min.).

Realizada em 2 de maio de 2017, 16h, no MUQUIFU, Belo Horizonte.
Tempo de gravação: 18 minutos

S: Nome completo
MF: Magda Ferreira Nunes
S: Local de nascimento
MF: Belo Horizonte
S: Data de nascimento
MF: 6 de outubro de 1960
S: Qual é a sua profissão?
MF: Sou faxineira, trabalho em prédio.
S: Quando você começou a trabalhar como faxineira?
MF: Foi no ano de 79. No final de 78... tem uns 37 anos.
S: Começou com que idade?
MF: 18 anos.
S: Você falou que nasceu em Belo Horizonte, mas veio morar direto no Aglomerado?
MF: Eu mudei para cá quando eu estava fazendo um ano.
S: Seus pais são naturais daqui?
MF: Minha mãe era de... Meu pai era... Cê acredita que eu não lembro? Eles vieram para cá quando eu tinha um ano e vieram para Barragem.
S: Você lembra qual era a profissão deles?
MF: Meu pai era serviço de pedreiro e minha mãe era doméstica... trabalhava como doméstica.
S: Qual era os nomes deles?
MF: Geraldo da Fonseca Ferreira e Denise Alana Ferreira
S: Você é filha única ou tem mais irmãos?
MF: Não, eu sou a mais nova, de mais velhos, eu tenho mais seis [irmãos].
S: Como você começou a trabalhar como doméstica?
MF: Doméstica mesmo, eu trabalhei pouco tempo. Eu comecei a trabalhar... trabalhei só dos 13 anos de idade até os 18 anos. Foi uns cinco anos e só... Fiquei olhando criança, de babá e hoje eu trabalho como conservadora de prédio.
S: Qual a sua escolaridade?
MF: Quarta série e só.
S: Você tem algum filho?
MF: Tenho três filhos.
S: Qual a idade deles?
MF: 34, 32 e 23. São dois meninos e uma menina.
S: Qual é a profissão deles?

MF: Minha filha ela faz unha e depila, mas ela fez direito, mas ainda não tirou a carteira da OAB. Agora os outros... Um trabalha na padaria e o outro tá desempregado.

S: Como é que você conheceu o museu?
MF: Foi através do padre Mauro. Eu frequentava a igreja [tenta relembrar]... é verdade... eu morava na Barragem, e aí desapropriou minha casa e agora eu moro na Santa Lúcia que fica do outro lado, perto do Hospital São Francisco, aí moro lá.

S: Você conhecia mandou era Memorial?
MF: Desde quando começou eu comecei a frequentar. Eu frequento a igreja através do padre Mauro, aí eu conheci o museu.

S: Chegasse a doar algum objeto para o museu?
MF: Só uma foto.
S: O que era?
MF: Minha e do meu marido. Quando eu não era casada. Um ano antes de se casar. Temos 34 anos de casado... tem muito tempo... Casei em 81.
S: E por que você doou sua foto?
MF: A gente tinha da igreja da Santa Lúcia. Tinha derrubado ela porque ela tava muito ruim e a foto era nessa igreja. Mostra o piso antigo de lá e aí eu doei a foto. Só isso que doei.

S: Você participou de alguma atividade?
MF: Sempre quando tem eu venho.
S: Você praticamente tá dentro daqui né?
MF: Toda terça e domingo eu participo na celebração daqui. Eu às vezes vou no da Raja, na quinta-feira. Eu trabalho aqui pertinho de tarde.

S: Porque você se interessou pelo museu?
MF: Ah, eu gosto [risos], eu acho interessante. Muita gente gosta de coisa antiga.

S: Você tem alguma motivação para vir?
MF: Tudo o que tem na igreja eu participo.

S: Você chegou a participar festa da doméstica na inauguração do quartinho?
MF: Não, não participei.
S: E na segunda?
MF: Também não. Eu trabalho o dia inteiro e quando é alguma coisa que é uma atividade durante o dia não dá para visitar. Só no sábado, na parte da manhã eu trabalho, mas segunda a sexta eu trabalho o dia inteiro.

S: Você lembra o primeiro contato no quarto de empregada?
MF: Não.

S: E hoje quais são as suas impressões?
MF: Eu trabalhei em casa de família e foram só cinco anos, né. Eu trabalhei de babá, acho que dos 15 ao 18 anos, aí depois eu comecei a trabalhar aonde que eu tô trabalhando hoje. Hoje eu aposentei e continuo trabalhando, mas eu lembro o pouco do último lugar que trabalhei, mas é daquele jeito mesmo. A cama, um guarda, vassoura, guarda rodo, guardam tudo no quarto da empregada. Muitos lugares é ainda assim até hoje. Eu tenho pouca lembrança porque eu trabalhei por pouco tempo.

S: Você lembrou de alguma história além da sua?
MF: Não, minha mãe já faleceu. Faz um 21 anos.

S: O que você achou de eles fazerem uma exposição sobre domésticas?
MF: Bom, né? As domésticas, eu não sei ainda, mas eu já trabalhei em casa, assim de diarista, e juntava as comidas da semana e ia pondo na geladeira e a gente almoçava aquela comida. Aí eu já falei com a moça "eu não quero essa comida não, eu quero essa que você tá fazendo", e tava juntando e servindo aquela comida para gente. Então assim, eu tenho pouca lembrança. Às vezes quando eu lembro... foi quando eu trabalhei olhando criança e depois de tá trabalhando nesse serviço e aí saindo desse trabalho, tinham me mandado embora, daí eu trabalhei um mês no Belvedere e eu não gosto de passar roupa nem de cozinhar. Lá em casa eu que faço a minha comida, minha família gosta, mas se tem que fazer tem que gostar. Eu acho que é uma arte quem gosta de cozinhar... e na maioria das casas tinha que cozinhar. Não gosto e às vezes é mais preso no horário. No meu serviço eu pego de 8... 5 horas eu tô indo embora, se eu pegar 7 às 4 eu tô indo embora... se tiver que resolver algum problema, não tem problema. Eu tenho pouca lembrança porque eu trabalhei pouco tempo mesmo.

S: Você participou a ida ao cinema?
MF: Não.

S: A exposição tem como subtítulo da escravidão a extinção. Você acha que vai ser extinta?
MF: Eu acho que não. Não é todo lugar que a pessoa trabalha como escravo, né. Tem lugar que você trabalha e gosta. Eu acho não é todo lugar que é escravidão. Tem lugar que sim, que o pessoal ainda acha que o pessoal é escrava, se trabalhar das sete e tantas horas da noite, como eu falei acho que não. Acho que pode melhorar, né, o tratamento. Ainda tem ainda, mas extinta [a profissão doméstica] acho que não, mas deve melhorar o tratamento, por que melhorou bastante. Tem colega minha que trabalha no prédio fala que ganhou um bife e repartem ele em pedacinhos e só aquele pedacinho de bife...

S: Você acha que a exposição mudou sua visão, opinião?
MF: Não. Eu acho que o quartinho de empregada é muito pequeno. Era muito pequeno e muito cheio. Tudo que era coisa, guarda e joga lá no quartinho de empregada, né. Aí eu acho que é isso aí e às vezes na casa, no trabalho da casa, a liberdade que se tem é no quartinho. Eu tenho pouca lembrança porque eu trabalhei pouco como doméstica.

S: Então você acha que olhar para esse quartinho é perceber as mudanças melhoradas para domésticas?
MF: É, eu acho que tá melhorando.

S: Tem algum objeto do quartinho que chama atenção?
MF: Não.

S: Como você se enxerga dentro do Museu?
MF: Eu acho que eu sou colaboradora, eu acho.

S: Porque?
MF: Toda vez que eu venho, eu vou no museu. Eu não entendo muita coisa, eu não estudei. Mas do pouco que eu sei e quando alguém precisa de informar, eu passo para frente. Eu gosto, eu acho, **nó!** Se desse eu vinha mais vezes [risos], mas tem trabalhar, daí não tem tempo. Se eu te falar que eu nunca visitei outro museu sem ser esse aqui, nunca visitei. Eu trabalhei vinte anos no TRE, na Prudente de Morais, do lado do museu praticamente, e às vezes eu ia a missa, quando trabalhava domingo no dia da eleição, mas eu nunca entrei, acho que eu nunca entrei lá para visitar. E esse aqui eu venho... e aí eu comecei, o padre chamou. Eu gosto toda vez eu vou. Pode ter as mesmas coisas e eu vou ver. Eu acho muito interessante.

S: Porque aonde você mora?
MF: Também... é...

S: Você acha que eu museu valoriza a história do Aglomerado?
MF: Eu acho assim.

S: Você acha que as pessoas são representadas?
MF: Como assim?
S: Elas conseguem se enxergar dentro das exposições…
MF: Ah, eu acho que sim.

S: Tem alguma coisa dentro do Museu que te chama atenção?
MF: Tudo interessante.

S: Ali dentro do quartinho de Empregada tem alguma coisa que chama atenção?
MF: Eu acho ele muito pequenininho. Muito pequenininho. Eu acho gostoso, eu gosto de entrar lá. E como eu falei eu trabalhei muito pouco tempo, né. E a última lembrança acho que tinha um beliche no quarto que eu ficava e era muito pequeno. Aí tinha área de serviço cozinha, o banheiro e o quartinho era perto da área de serviço. A única lembrança que eu tenho, na época que eu trabalhei.

S: Você sente uma coisa agradável então ali?
MF: Eu não sei. Por que é museu? [questiona-se] Pode ser. Eu me sinto em casa.

APÊNDICE F – ENTREVISTA TRANSCRITA: MARIA DO ROSÁRIO RODRIGUES DE JESUS

JESUS,M.R.R.. **Maria do Rosário Rodrigues de Jesus:** entrevista transcrita (5 páginas). [abr. 2017]. Entrevistadora: Samanta Coan. Belo Horizonte, 2017. 1 arquivo .mp3 (25 min.).

Realizada em 29 de abril de 2017, 10h, na casa de Rosarinha, Belo Horizonte.
Tempo de gravação: 44 minutos

S: Nome completo
MR: Maria do Rosário Rodrigues de Jesus, mas eu sou conhecida como Rosarinha.
S: Nasceu onde
MR: Brasília de Minas
S: Em que data você nasceu?
MR: 10 de julho de 1975.
S: Qual é a sua profissão?
MR: Doméstica.
S: E como é que tu chegou a ser doméstica?
MR: A minha família era muito pobre, né… e muito cedo tinha que sair para trabalhar. Quando eu tinha 10 anos, aí minha mãe teve... tive que trabalhar numa casa de família e a escola era muito longe né. Aí eu fui para estudar e trabalhar. E eu fiquei lá trabalhando até hoje [risos] em outra casa, lógico.
S: Tem filhos?
MR: Tenho.
S: Quantos filhos?
MR: Uma.
S: Ela se chama como?
MR: Daniele.
S: Você falou que é de outra cidade. Seus pais também são naturais de lá?
MR: Também são.
S: Ainda moram lá?
MR: Minha mãe sim. Meu pai já morreu.
S: Então, você veio como para cá?
MR: Vem vindo, né. Veio irmão e começa a trabalhar e acha bom e vem o outro… e assim vai. Eu tinha um irmão que trabalhava aqui e me chamou. Aí eu vim. Arrumou um serviço que era melhor, aí eu vim. Eu tinha 18 anos na época. Aí eu vim pra trabalhar aqui também, porquê ia melhorar um pouquinho de vida.
S: Então quando tinha 10 anos você começou a trabalhar lá?
MR: Foi lá. Eu comecei lá.
S: Seu irmão já morava aqui no Aglomerado?
MR: Já morava aqui no Aglomerado. Na Santa Lúcia.
S: Qual era a profissão de seus pais?
MR: Meu pai era artesão e minha mãe, trabalhador rural, na verdade meu pai era trabalhador rural e fazia alguns artesanatos lá. Era isso.
S: Você mora há quanto tempo aqui?
MR: Há 22 anos.

S: Como é que você chegou a conhecer o museu?
MR: Foi através do padre Mauro mesmo, que saiu para fazer e resolveu fazer o museu. E eu fiquei interessada e comecei a ir e fui gostando e fui indo. Fui visitar [risos] e fui gostando. Deu o Dia da Doméstica né, aí teve a festa e ele convidou e eu fui. E foi assim.

S: já conhecia quando era Memorial?
MR: Já, antes. Antes do da Doméstica eu já conhecia.
S: Antes de ele ser museu…
MR: Sim, antes. Um pouquinho antes. Não demorou muito para virar museu.

S: Você chegou a doar algum objeto?
MR: Não, não doei. Eu ia doar mas aí depois eu fiquei com dó [risos]. E u fiquei com dó [risos].
Eu ia doar o artesanato que meu pai fazia, mas eu só fiquei com dó [risos].

S: Então participasse mais da instalação da Doméstica ou teve outras atividades?
MR: Foi mais da Doméstica e da Folia de Reis que eu participei pouco. Pouco mesmo ,sabe. Indique alguns foliões e foi assim, mas participei pouco. Só da Doméstica mesmo.

S: Então tais desde 2012?
MR: Acho que é por aí, mas eu não lembro, né, que eu lembro a primeira festa da doméstica foi em 2013, então por aí.

S: Como é que você soube que ia ter a exposição da Doméstica e se você já sabia o objetivo?
MR: Não, o padre começou a falar e falou e eu fiquei interessada. e fui. e a discussão que eu entendi que era memória mesmo. Era só para recordar, né, os primeiros moradores e como era antes e como tá hoje. e assim, foi isso que eu entendi.

S: Você dormiu na casa do patrão?
MR: Sim, muitas vezes.

S: Quando você chegou lá com o quartinho montado?
MR: Ah… [risos] na verdade meu primeiro quartinho, **nó!** Foi um horror. Nossa, meu Deus, uma caminha de empregada... Apesar de ser muito pobre, na minha casa minha cama era um pouquinho confortável... e fora que era bem longe da casa e eu era muito nova e eu tinha muito medo. [risos]. Então eu ficava lá, dormia, passava noite que eu morria de medo. Mas foi um horror, mas assim eu fui ficando, eu precisava. Eu nem gosto de falar muito não [os olhos ficam marejados], porquê eu começa a ficar emocionada. E foi ficando e eu tinha que ficar e depois eu me acostumei um pouco. Mas isso.... Aí depois foi para cidade [BH], daí foi outra casa, aí era um pouquinho melhor, mas era ruim também. O daqui foi o melhor. Quando eu vim para Belo Horizonte o daqui era melhor, foi melhorando, mas lá em Brasília de Minas um horror.

S: Quando você chegou no museu quais foram suas impressões quando viu quartinho?
MR: Assim, eu fiquei emocionada, ao mesmo tempo feliz pela mudança, pelo que era antes e o que é hoje. Uma mistura de emoção, eu não lembro muito. Eu não sei explicar. Eu acho que é interessante essa parte

de olhar e ver como foi antes no passado que era aquilo mesmo. É mais ou menos aquilo mesmo que o Padre Mauro montou lá. Uma caminha, um uniformezinho e hoje como que tá que quase nem tem quartinho de doméstica mais, né? Quase não tem.

S: Você acha que não tem porque não dorme mais?
MR: Não dormem mais. Já vai perdendo a função.

S: Como foi a primeira festa da doméstica?
MR: Foi super legal, foi muita gente sabe, cada uma falava uma coisa. Foi muito interessante sabe. Eu tava emocionada demais naquele dia, [risos] no primeiro dia. Já na segunda [festa] foi mais tranquilo. Eu já sabia o que ia rolar. Igual eu tava dizendo, eu tava muito emocionada, foi uma coisa super bacana do padre Mauro e foi isso.

S: Você acha que existe uma valorização de trazer uma figura de uma mulher negra que trabalha na cidade?
MR: Nó, muito. Eu acho que sim, como valorização foi muito interessante. O que me interessa mais foi aquela coisa da escravidão para extinção. Era uma escravidão e de repente quê está quase em extinção.

S: E você acha que realmente vai se extinguir?
MR: Eu acredito que sim. Acho que cada um pode fazer o seu trabalho [colaborar com a limpeza da casa]. Eu, por exemplo, minha mãe era doméstica, eu fui doméstica, e eu não é que foi ruim para mim, minha vida é boa hoje, entendeu. Eu gosto de trabalhar de doméstica, pois eu não quero que minha filha trabalhe de doméstica, assim como eu, muitas pessoas estão lutando pro filho não ser doméstica. Eu acho que vai sim.

S: O padre Mauro falou que na oficina vocês conversavam entre vocês para montar o quartinho. Tirar e colocar as coisas. Comparar como era o quarto de cada uma e as histórias e passaram.
MR: Cada pessoa falava alguma coisa. Tipo assim, o quartinho tava lá e aí a gente ia montando o quartinho. Já tinha cama, “mas a minha era menor”, aí a da outra era maior, entendeu? E aí a da outra era do mesmo tamanho, aí tinha a televisão e no meu não tinha televisão, tinha um radinho. E aí foi indo, entendeu? Então foi assim que a gente foi montando. Aí é um vinha e falava que tava assim. Acho que o meu era o pior de todos. Então acho que era o mais sem graça, porque não tinha nada. Acho que o meu foi o menos interessante. Tinha uniforme…

S: Cada uma tinha um momento para montar?
MR: Não… na verdade estava praticamente montado, mas aí alguém falava "minha cama não era assim, era assim". E aí foi assim... "Na minha cama tinha boneca”, daí colocava a boneca na cama. "Ah no meu tinha..." e aí foi montando. Lugar de colocar a roupa que nem era guarda-roupa, era uma caixa ou qualquer outra coisa assim, sabe. E foi isso. Aí fala de cada uma foi e montando, cada pessoa tinha uma coisa pra falar e ficou diferente. “No meu era assim”… e aí já foi montando e montou o quarto lá.

S: Tem alguma história te marcou nesse dia?

MR: A maioria das que estavam lá, trabalhavam aqui, mas aqui sempre era melhor [compara BH com as outras cidades]. Mesmo aqui de nós que eram mais novas, as mais velhas não. Tinha uma que eu fiquei impressionada. Ela trabalhava na casa da patroa e aí ficava lá e ela trabalhava e o marido dela também trabalhava. A patroa dava à ela as coisas que sobravam, só que a patroa dela dava queijo cheio de bicho, as coisas estragadas... isso foi o que eu achei mais interessante ter ouvido essa história.

S: Tem algum objeto no quartinho significa mais para ti?
MR: O mais assim é o uniforme. Não que significa, mas o uniforme a gente tinha que usar e eu não gostava muito de uniforme. Não era bonito, porque os que tem lá [no museu] são bonitinhos, né, e o que a gente estava era aquela coisa feia o modelo e ainda velho [risos].

S: Teve a parte dos relatos nas paredes. O padre Mauro falou quando vocês estavam conversando, vocês se emocionavam, traziam histórias de vida… Ele acha curioso que na hora de colocar o que tinha vivido na parede, elas escreviam agradecimentos. Por que você acha que acontece isso?
MR: Eu imagino que seja o medo das patroas. Eu penso que "vai que minha patroa resolve ir lá e resolve ver o que eu escrevi lá". No meu caso eu escrevi a verdade, acho que sim [risos].

S: Você lembra o que escreveu?
MR: Eu não lembro muito. Eu lembro que eu escrevi… [pausa] eu não tô lembrando. Eu lembro assim que eu "trabalhei de doméstica"... eu não lembro muito assim. Foi na hora, né... eu não lembro mais… eu tô tentando lembrar, mas eu não lembro. Deixa eu ver… [pensa]. Eu acho que eu escrevi algo assim: embora triste, mas feliz. Lembro no final eu escrevi alguma coisa assim: Embora sofri muito, sou feliz. Isso aí é verdade. Eu tinha que criar meus filhos, meus irmãos mais novos, meu pai era muito pobre e minha mãe também. E que eu sofri muito mais que hoje, embora sofri muito, estou muito feliz. Mas eu não sei exatamente as palavras.

S: Você participou da segunda, né? Existe alguma diferença entre elas?
MR: Tinha outras mulheres, mas a segunda foi mais uma festa mesmo. Aí teve uma dinâmica umas brincadeiras pra gente. Então foi mais uma festa mesmo. A gente olhou quartinho que já tava montado e tal, mas algumas pessoas falaram alguma coisa interessante, mas foi mais a festa mesmo. Foi bom. A primeira foi também com a intenção de ser tipo uma festa, mas só que depois a gente ficou tão emocionada e quase ficou parecendo o velório. [risos]

S: Velório?
MR: Eu não sei, mas tipo, sabe quando vai e ficar triste e o outro também? E foi assim, já segunda foi mais tranquilo.

S: O que mudou antes e depois da festa e de interagir com o quartinho?
MR: Eu acho que mudou um pouco minha visão. Hoje eu vejo mais claro, mas muitas coisas assim na questão, por exemplo, que cada um poderia lavar sua louça, cada um podia, entendeu? Hoje onde eu trabalho é mais tranquilo. Acho que hoje eu penso um pouco diferente, não acho que sou menor que ninguém, entendeu? Mudou um pouco.

S: Então tu acha quando teve essa festa ajudou a refletir trocar ideia?
MR: Assim, antes eu nunca tinha vergonha de ser doméstica, mas às vezes a gente fica meio "prefiro nem falar, prefiro nem tocar no assunto". Hoje não, hoje eu falo mais. Nunca tive vergonha de falar que eu era doméstica e fazia trabalho doméstico. Eu não gostava às vezes, por exemplo, tava conversando no meu serviço e alguém falava algo lá no meu serviço, eu preferia não tocar no assunto, não falar nada e hoje eu já falo mais. Eu me imponho mais. Acho que a exposição me ajudou muito.

S: Você participou da ida ao cinema?
MR: Fui. O cinema foi uma coisa que eu não sei explicar. Foi muita gente que nunca tinha ido ao cinema, então ver o filme foi bacana, mais ou menos era coisas da gente [sobre doméstica]. Então aquela questão dos patrões abusarem da empregada, umas coisas assim. Foi interessante, assim... Depois nós conversamos um pouquinho, mas eu achei legal o cinema.

S: Porém?
MR: [risos] Eu não gostei muito do filme não.

S: Porquê?
MR: Eu achei que [risos]... Então, achei que não precisava de um exagero, às vezes.

S: Você me recomendaria?
MR: Eu não sei [risos]. Acho que por curiosidade talvez. Mas assim, o filme é mais ou menos aquilo mesmo. E eu acho que aquilo, a patroa exagerar demais naquela questão da empregada da piscina. Agora a questão do abuso é muito aquilo mesmo. Não que tenha assim abuso, estupro mesmo, não. Mas um abuso de poder. Achava que podia falar qualquer coisa que queria e a gente tinha que aceitar, mas a gente falava não e era não. Não tinha insistência, mas acontecia muito. O filme não é muito bom. [risos] Eu não achei muito bom não.

S: Depois vocês conversaram sobre o filme entre vocês?
MR: Isso, nós falamos sobre isso. Igual, por exemplo, isso foi uma das coisas que eu achei que o patrão abusava, outra coisa da piscina que eu achei que não precisava daqueles exagero também, já moça colocar o pé na água e ter que esvaziar a piscina. Ah isso aí não acontece com a gente... Comigo mesmo nunca aconteceu não. Depois nós conversamos, mas eu não fiquei muito, eu fui tirar foto pros outros lados. Não interagi muito não.

S: Como você se ve no museu, de participação e atuação?
MR: Eu me vejo como uma colaboradora. Eu colaborei um pouco.

S: Você acha que o quartinho de empregada vai ser extinto?
MR: Eu acho que aquele aquilo mesmo. Não tem muita coisa. É aquilo mesmo. Porque eu acho que ocorre ali, é que aquilo vai ser peça de museu mesmo daqui um tempo. Eu posso ver, mas eu acho que vai ficar na história a função de empregada. É isso mesmo.

APÊNDICE G – ENTREVISTA TRANSCRITA: TEREZINHA DE OLIVEIRA

OLIVEIRA,T. D.. **Terezinha de Oliveira**: entrevista transcrita (7 páginas). [mai. 2017].
Entrevistadora: Samanta Coan. Belo Horizonte, 2017. 1 arquivo .mp3 (35 min.).

Realizada em 5 de maio de 2017, 16h, no MUQUIFU, Belo Horizonte.
Tempo de gravação: 35 minutos

S: Nome completo
TO: Terezinha de Oliveira.
S: Nasceu onde?
TO: Nasci em Peçanha.
S: Você veio para cá quando? Foi no Aglomerado?
TO: Não, eu moro em frente à Igreja Batista. Deve ter uns quase 70 anos que eu tô aqui, porque meu filho mais velho tem 55 e hoje eu tô com 72. Eu tive ele com uns 15 anos mais ou menos.
S: Você veio já mais velha ou com seus pais?
TO: Eu vim pequena. Vim com minha mãe. Nós éramos sete irmãos.
S: Vieram todos juntos?
TO: Veio primeiro minha irmã mais velha, ela já faleceu no dia 12 de outubro e minha mãe dia 20 de dezembro [que faleceu].
S: Em que ano que você nasceu?
TO: Eu nasci no dia 24 de fevereiro de 1945.
S: Qual é a sua profissão?
TO: Zeladora, serviços gerais.
S: Qual é a tua escolaridade?
TO: Fiz até a quinta série.
S: Você tem filhos?
TO: Tenho, agora eu tenho três vivos, mas eu perdi... e criei uma neta e ela tá com 29 anos.
S: Quais são os nomes dos seus pais?
TO: Gabriel Conrado de Oliveira e Generosa Mercedes do Santos.
S: O seu pai continuou na cidade natal?
TO: Meu pai morreu quando eu tinha 3 meses. Ele morreu com 33 anos. Fui criada primeiramente por Deus e minha irmã mais velha que se sentiu na responsabilidade de ajudar os irmãos mais novos. Ela tinha 10 anos quando ele morreu.
S: Qual era a profissão dos teus pais?
TO: Era também serviços gerais. Trabalhando também na prefeitura na escola, era servidora da escola. Meu pai era lavrador.

S: Quando é que tu conheceu o museu?
TO: Como eu conheci? Ah… foi muito divulgado, né? E a gente também faz parte né, porquê a minha mãe gostava muito e também eu.

S: Vocês participaram do Chá da Dona Jovem?

TO: Participamos, claro. Minha mãe participou muitos anos e minha irmã vinha. Todos nós... muito bom.
S: Ainda você vem?
TO: Venho, sou cantora aqui [na igreja].
S: Então você conheceu quando era Memorial?
TO: Quando era lá no morro, eu já fui fazer visita lá. Gostei demais, nó... Teve uma festinha lá [ela se refere à inauguração da exposição Doméstica], foi bom demais!

S: Você já chegou a doar algum objeto para o museu?
TO: Eu doei retratos da minha mãe. Eu doei um pedaço de madeira de uma árvore que ela plantou, a paineira que ela cuidava. Ela gostava muito de verdura e ela come aquelas primeiras folhas novas da paineira. Ela tinha muito ciúme da paineira. Você já viu as fotos ali? Eu tirei retrato do pé de paineira com as flores, uma coisa mais linda. Dei para o padre Mauro o castro... e tem uma boneca que ela fez e foi a sobrinha que trouxe.
S: É uma boneca que está dentro do quarto?
TO: Tem uma que tá no quartinho e tem outras que tão fora. Elas são feitas de pano e que minha mãe fazia. Ela fez muitas bonecas, sabe, pros outros ou vende né.

S: Já participou de alguma atividade aqui do museu?
TO: Aqui no museu não, só na igreja. Eu não tenho muito tempo, porque a gente trabalha e eu tô chegando agora.
S: Mas você chegou a participar da festa das domésticas?
TO: Participei... Quando foi lá [no Beco]. Meu nome tá na parede lá.
S: Tu escreveu alguma coisa?
TO: Escrevi... Eu também fui doméstica [risos].

S: Você foi doméstica?
TO: Fui por muito tempo.
S: Quando começou a trabalhar como doméstica?
TO: Ah... eu deveria ter uns oito anos. Eu vim muito nova para cá, eu era muito pequenininha.
S: E você já dormiu no quartinho de empregada?
TO: Se eu dormir? Quantas vezes, minha filha... Eu apanhei na cara de patroa. Às vezes o meninos choravam e achavam que eu não estava olhando direito e me batiam. Fome, muita fome.

S: Você trabalhou como doméstica até com quantos anos?
TO: Depois que minha mãe descobriu que ela tava me batendo a minha mãe me tirou. Ela falou "se é para passar fome e apanhar que fique perto de mim, eu posso te bater porque eu sou sua mãe" [risos]. Minha mãe me batia, batia quando precisava... eu era muito desesperada e até hoje eu sou bem levada, né. E aí ela me batia, me batia sim. Era só eu que apanhava [risos], mas também tem uma coisa que eu sempre fui muito levada, mas fui a única que não deixei ela. Todo mundo tomou o seu rumo e eu não me casei. Eu não sou casada, tive filhos mas não me casei. E eu fiquei com ela até quando ela morreu. Entendeu? E moro na casa dela. Eu morava junto com ela quando ela morreu. Nunca separei dela. Nunca. Eu, minha mãe e minha irmã tínhamos uma ligação muito forte. Quando eu precisava sair um pouquinho, eu chegava às 9 da noite

ela tava sentada na cama esperando eu chegar. Nós nunca deixamos nossa mãe sozinha. Sabe? Muito bom. Tem que cuidar... não dá para deixar ela sozinha.

S: Quanto foi na festa da doméstica quando você viu o quarto, você lembra das suas impressões?
TO: Ah! Sinceramente? Em um certo ponto é humilhante, né. É humilhante. Mas num certo ponto, por outro lado, a gente vê lado bom, porque qualquer trabalho é honesto, né? Desde que seja trabalho. E eu sempre senti orgulho de poder cuidar dos meus filhos e ajudar minha mãe com o salário que eu ganhei em toda minha vida. Porque eu não tive oportunidade de estudar, certo? Eu não tive a oportunidade de estudar. Se eu tivesse oportunidade de estudar, se eu tivesse como minha mãe me colocar no lugar melhor, dinheiro para comprar material para gente, eu saberia muito mais, mas nós todos tivemos que trabalhar, não só eu, mas minhas irmãs também, teve que trabalhar muito cedo para poder ajudar em casa, né. Então, eu acho que de tudo eu já fiz um pouquinho né. Então minha mãe me ajudou demais da conta, porque ela me ajudou a cuidar dos meus filhos pra eu trabalhar. Então nesse sentido eu não podia jamais abandonar ela, quando ela tava mais velha de jeito nenhum abandonar ela. Ela ajudou a cuidar dos meus meninos. Então, eu acho que doméstica não é desonestidade, a gente tem que sentir orgulho de tudo que a gente faz, a gente ganha nosso dinheirinho da gente com honestidade. Não é mesmo? Pode ser o que for desde que seja honesto. Eu acho muito bacana. Então, cada vez eu já fiz um pouquinho de tudo: varri rua, eu já trabalhei viajando com o pipi móvel.

S: Então quando você viu a instalação foi uma série de sentimentos?
TO: Foi, todas as minhas irmãs trabalharam como doméstica, serviços gerais, todas elas... e lutando, né?

S: E como é que foi a festa?
TO: Nó! Foi muito boa. Foi muito boa, o padre Mauro foi muito animado, sabe, tava numa animação, uma alegria, sabe? E ficou muito alegre. Teve uma palestra muito bonita, sabe, teve um grupo de pessoas.

S: Você lembra o que era a palestra?
TO: Eu não tô lembrando muito bem não. Tem muito tempo, então não tô me lembrando. Foi muito boa, viu, muito boa mesmo. Tenho até saudade daquele dia. eu sou muito assim corrida, as minhas coisas são todas corridas, né, por causa das coisa que a gente tem que fazer e tudo é muito corrido. Mas quando uma coisa é boa que você acha que vai sair de lá correndo e acaba ficando mais tempo, igual no dia que eu fui lá, eu andei aquele trem todo, visitei cada coisa. Muito bom.

S: Como foi a interação com o quartinho?
TO: No meu quarto não era assim não. Às vezes, no quarto, eu nem dormia na cama. Às vezes era no chão mesmo. Não tinha cama, nem televisão. Não tinha nada disso não, porque de além de eu ser muito nova, né, eles diziam que tinham responsabilidade por mim, mas na verdade não tinha, porque eu tava ali pra olhar o menino, né, a criança. Então eu não tinha, não dormia assim numa cama, não tinha e por vezes trancava por fora e tudo né, mas eu não tinha televisão e nem nada não... E graças a Deus eu tô aqui.

S: Você só trabalhou nesse lugar ou fosse pra outros?
TO: Não, aí eu fui trabalhei em casa de família. Eu trabalhei para minhas irmãs cuidando dos filhos delas. E nesse sentido pra fazer alguma coisa para os meus patrões né, e nesse caso aí, quando eu trabalhava em

cima da padaria aqui perto eles não eram ruim não. Minha irmã também trabalhava lá também, não era ruim não. Só essa primeira que eu fui maltratada, apanhei, para mim que era uma criança, mas o outro não, foi quando engravidei do meu filho, disse filho meu que eu nem sabia, para você ter uma ideia...

Agora sobre o Muquifu, eu amo esse lugar. Eu só não tenho tempo de vir, porque eu trabalho e como eu acabei de falar mais cedo... saio do serviço às 5:15 e tô chegando agora. Eu venho mais na terça e no domingo. Quando eu venho à missa e quando eu venho mais cedo eu passo ali. Ontem eu fui lá. Eu gosto demais.

S: Então você gostou da exposição?
TO: Sim, como eu tava comentando para ele [para o Alexsandro] que eu gostei mais daqui [da sede na Vila Estrela] do que o do outro lado [o Beco], porque aqui eu posso vir mais vezes, e lá para mim não dá, assim para eu ir. Se eu tivesse lá não dava para eu ir, porque eu tô com problema de coluna, não tô nem indo na igreja de lá de cima, porque eu não tô conseguindo andar direito. Nem estou participando da Caminhada [da Paz], nem nada, por conta do problema de coluna, mas eu gostei muito daqui e assim que eu posso, eu venho ver o jardim da mãe dele, do padre Mauro. Você já viu lá?
S: Sim, já. É muito bonito.
TO: Sim é muito, eu gosto.

S: Você participou da segunda festa?
TO: Da segunda festa… eu acho que eu não fui. Na segunda eu não fui não

S: Na parte do relato vocês escreveram suas histórias na parede. O padre Mauro mencionou que quando vocês conversavam entre vocês eram um relatos de muita luta, mas ao colocar na parede era um agradecimentos. Por que você acha que fizeram isso?
TO: Sinceramente, é o orgulho de a gente até hoje, porque muita gente discrimina. É um orgulho, como eu te falei, qualquer trabalho honesto é trabalho, né? Então é um orgulho, porque é muita gente hoje mesmo, muitas que foram domésticas elas não tiveram oportunidade de estudar numa coisa melhor na vida hoje, né? [ela menciona um exemplo de uma moradora doméstica que sua filha se formou em direito], então muita coisa saiu boa daqui, muita coisa não é só coisa ruim que tem dentro da favela. Muita coisa boa. e eu acho que isso é um orgulho para a gente, né?
S: Então você acha que na hora de colocar tem que ser um coisas boas na parede?
TO: Tem que ser coisas boas.
S: Você lembra o que você escreveu?
TO: Eu também já fui doméstica. [risos] Eu só não coloquei que eu apanhei [risos]. É muita humilhação [risos].

S: Você acha que a sua visão depois dessa inauguração, com a conversa entre vocês, mudou sua visão sobre o assunto tratado? Como o nome da exposição sobre a extinção da empregada doméstica...
TO: Não vai haver quarto de empregada? [repete a pergunta e pensa por um tempo] Agora tem muita patroa que não tem, que não faz isso, mas ainda existe. Existe. Existe, sim, mas é porque também as pessoas, a empregada não tem esclarecimento. Falta de esclarecimento, porque é [pausa] eu acho que a gente tem é que conversar com os patrões. Conversar, porque não é só nós que precisamos do dinheiro,

mas eles também precisam da gente. Já imaginou a casa que não é limpa e elas não podem limpar porque de repente trabalham fora? Porque muitas trabalham fora, né? Então, precisam da gente e nós precisamos muito, muito, muito, mas elas também precisam, então tem algum quartinho de empregada sim. Ainda existe.

S: Você acha que a conversa entre vocês no dia da inauguração foi importante pra esclarecer e em termos da valorização da profissão?
TO: Muito, foi muito porque tem coisas que a gente não entende muito, né? Mas é só a gente conversar com padre Mauro, ele sabe. Ele parece que esclarece mais pra gente do que tudo. Eu amo aquele homem [risos]. Eu amo muito padre Mauro. Porque é o jeito dele falar com a gente, né? Nós ficamos 17 anos juntos [em 2016 o padre foi transferido para outra igreja fora de BH], né. Sim, o padre Mauro ficou aqui 17 anos. Tinha o padre Matosinho e o Padre Mauro. Então ele esclarece muita coisa com a gente e pergunta as coisas quando a gente tem dificuldade de às vezes responder uma coisa. Ele deixa mais claro e aí a gente sabe por onde responder, entendeu? Vou responder talvez, então é bom.

S: Como você enxerga os objetivos do quartinho dentro do museu?
TO: É bom para as pessoas que não conhecem, principalmente os meninos e as meninas que vêm visitar. Vem muito menino aqui né, pra eles verem e pergunta e se era assim. Era assim, assim e assim, igual mesmo. Muitas coisas que tem dentro da igreja que tem que ter para os que estão vindo agora saber como era, né, naquela época, porque os meninos sempre vem e pergunta. Ontem mesmo entrou um bando de meninos aí, perguntando e mexendo, mas tem muita coisa que não pode mexer... mas é bom. É bom para eles verem como é que era. Mas você tem costume de vir aqui? Eu nunca tinha te visto aqui.

S: Agora eu venho esporadicamente, vou vim toda terça de tarde.
TO: É bom vim para prestigiar a missa com nós. [Ela olha pra igreja] Quando tinha a capela, ela era mais para cima, era um quartinho. Uma casinha pequenininha, então nós assistimos a missa olhando, quando estava chovendo, ficava olhando para o alto para o tempo com medo da, como fala? Da madeiras cair na cabeça da gente, porque tava pendurada. Tava um perigo, então a gente protestou aqui e falamos não, né. Se conseguimos? E conseguimos graças a Deus. Tem muita coisa para fazer, né, mas isso é bom.

S: Tem algum relato que te chamou atenção?
TO: Eu gostei muito da palestra que teve pessoas de fora sabe. Foi muitas pessoas deram os papéis para responder algumas perguntas. Eu não lembro quais perguntas. Depois teve um lanchinho também. Teve muita coisa boa. Teve as perguntas, por exemplo teve [pausa]... como posso falar… teve grupos. A gente em grupos, por exemplo, eu sou do seu grupo e aquela menina é daquele grupo, sabe? Para ficar respondendo, sabe? Foi interessante. Foi muito bom.

S: Você participou da ida ao cinema?
TO: De lá? Não, acho que não participei. Participei aqui.

S: Como é que você se ver no museu?
TO: Eu me sinto bem. Pena que não posso participar mais.

S: Você se sente parte daqui ou você se sente uma visitante?
TO: Não, eu me sinto parte. Eu faço parte. Eu faço parte daqui sim. É a minha casa aqui também.

S: Porque você se interessou pelo museu?
TO: Antes, sinceramente, eu não me interessava muito não, mas depois eu vi na empolgação do padre Mauro, ele que fez assim, empolgou, sabe. aí eu comecei a fazer assim, ver tudo as coisas, e ele falava. o padre falava sobre objetos da gente, dos familiares, da mãe, coisas antigas, rádio máquina fotógrafo fotografia e tudo e retratos antigos, e tudo e eu comecei a gostar e interessar. Me interessei por isso com o padre empolgado.

S: Você entende o valor dos objetos que você entregou?
TO: Você viu um tronco ali escrito generosa? Porque para mim, oh! O dia que o menino cortou a árvore [a paineira da mãe de Terezinha] eu fiquei triste. Triste. Tão triste. Meu Deus, se a minha mãe tivesse viva era como o arrancasse um pedaço do coração dela. Mas aí o que eu fiz: peguei tem um pedaço maior, mas eu fiquei com vergonha de trazer, eu fiquei com vergonha. Levar uma madeira para lá [pro museu]? Né? Eles vão achar o que? Eu fiquei doida. Mas eu vou levar, porque é um pedacinho de mãe. Eu vou levar. Aí eu pensei comigo, deixa o moço sair e vou perguntar para minha sobrinha o que ela acha de levar. Daí o que você acha de eu levar? foi a única coisa que sobrou de sair daqui. "Boa tia, boa ideia!". Eu escrevi o nome dela, [mas] não deu para escrever muito bem porque eu não tinha nada para escrever, como fala... um pincel para escrever o nome dela, achei o negócio assim que a gente usa no papel mesmo, um lápis mais grosso. Aí eu peguei coloquei o nome dela mal escrito, mas dá para perceber né? Aí eu trouxe e eu achei muito interessante...

S: Você acha legal a boneca no quartinho e no museu?
TO: Acho. Minha mãe é uma artista. É uma artista. O padre Mauro levou as bonecas dela até os estrangeiros. Levou, muito obrigada. Eu tenho uma que me deu de presente. bom né? Saudade dela.

S: Quando você viu o quartinho, lembrou dessa história dos oito anos? Foi diretamente essa lembrança?
TO: Sim, foi.

S: E além das tuas lembranças?
TO: Teve das minhas amigas, das minhas irmãs. Essa lembrança não apaga assim tão fácil da minha cabeça não, né. Por que foi a época que minha mãe nos distribuiu pelas casas para gente trabalhar para comer, porquê lá em casa não tinha coisa de comer, né. Então... mas quando ela ficou sabendo que eu estava lá, além da dona me bater, ela deixava apenas aquela rapa que fica no fundo da panela, preta, toda queimada, era aquele que ela me dava no prato para mim. Comi o feijão que já tava agarrado, isso era o que eu comia, quando às vezes eu comia... E aí eu falei com a minha mãe, falei mas não queria aborrecer ela jamais, porque ela não fazia isso para o nosso mal, ela fez para a gente ficar bem. Aí ela falou isso "deixar minha filha na casa dos outros, porque se é para passar fome, ela passa junto comigo, se for para bater e tiver precisando de murro, eu que sou mãe posso bater. Os outros eu não vou deixar abater". Minha mãe sofreu demais.

S: Então aquela frase que fala que "ela faz parte da família" é tudo fachada?

TO: Mentira! Mentira! Isso é uma mentira cabeluda. Não existe isso. A pessoa pode morar numa casa muitos anos, eu conheço mulher, tem uma pessoa que canta comigo no coral ela tem muitos e muitos anos, mas sempre tem um preconceito. Sempre tem um preconceito, porque o serviço mais pesado é dela, entendeu? E não adianta, porque sempre vai ser empregada [risos], cê vai, não existe isso. Não faz parte da família não. Tá ali pra poder trabalhar, porque é só cair numa cama e precisar de ajuda [que ninguém ajuda em caso de doença], entendeu? Não existisse isso não. Mas foi bom, né? Quando [a] experiência [é] boa, uma experiência que já passou, a gente tem que olhar só para frente e graças a Deus minha mãe teve muita fé em Deus que nos ajudou muito. Ela me ensinou coisa boa, né.

APÊNDICE H – ENTREVISTA TRANSCRITA: MARIA RODRIGUES MACIEL

MACIEL, R.M. **Maria Rodrigues Maciel**: entrevista transcrita (3 páginas). [abr. 2017]. Entrevistadora: Samanta Coan. Belo Horizonte, 2017. Belo Horizonte, 2017. 1 arquivo .mp3 (17 min.).

Realizada em 9 de abril de 2017, 16h, no MUQUIFU, Belo Horizonte.
Tempo de gravação: 17 minutos

S: Nome completo
MM: Meu nome completo é Maria Rodrigues Maciel.
S: Local de nascimento
MM: Nasci aqui em BH mesmo.
S: Data de nascimento
MM: Data é… dia 6 do nove de 58
S: Qual a sua profissão?
MM: Minha profissão é… é diarista.
S: Qual é a tua escolaridade?
MM: Até a oitava eu fiz.
S: Você têm filhos?
MM: Tenho um. Ele tem 16 anos.
S: Seus pais eram aqui de Belo Horizonte?
MM: Eles vieram do interior
Você lembra qual era a cidade?
Eu acho que era de… [pausa para pensar] eu não sei se era Itapemirim, parece… por ali por Goiás, por aqueles lados lá.
S: Quando eles vieram para cá, já vieram morar no Aglomerado?
MM: Vieram morar aqui. Meu pai era tipo um cigano, ele falava que ele tinha sangue de cigano nas veias dele. Ele não quietava, sabe? Às vezes ele vinha, ficava, vinha para cá, depois voltava para a roça de novo. Ele gostava muito de roça também. Aí ele vinha mais aqui porque minha mãe tinha problema de saúde e tava sempre tratando, né. Então vinham para cá e moravam uns tempos, depois eles iam e voltavam de novo. Era assim. Depois a gente foi para o Mato Grosso, aí nós ficamos lá um tempão e depois voltou para cá de novo.
S: Mas sempre morou aqui no aglomerado?
MM: É.
S: Qual das vilas?
MM: Aqui na Vila Estrela.
S: Você lembra a profissão deles?
MM: Minha mãe era doméstica. Meu pai era carpinteiro. Os dois já são falecidos.
S: Você lembra Há quanto tempo mora aqui?
MM: Que eu moro aqui? Eu voltei para cá tenho… eu tava com 16? [questiona-se e pensa] É… acho que eu tava com 16 anos.
S: E aí ficou direto?
MM: Fiquei direto... É, tem muito tempo…

S: Como é que você conheceu o MUQUIFU?
MM: O padre Mauro fundou, teve a ideia de fazer o MUQUIFU, lá embaixo na Barragem, acho que tinha um Centro Social lá e começou lá. Aí todo entusiasmado, a gente inaugurou, ele inaugurou e ele avisou a gente

na missa e aí a gente foi. Foi muita gente que participou, aí depois ele trouxe para cá, uma parte né. Aí teve uns problemas lá e teve que vender, né. E agora foi transferido tudo para cá.

S: Então você conheceu quando era Memorial?
Sim.

S: Você chegou a doar algum objeto?
[pausa longa para pensar] Nossa, eu não tô me lembrando… acho que já doei sim, mas eu não lembro mais. Cabeça ruim demais, muita coisa né?

S: Não, tranquilo... Se não lembrar não é problema…
Você participou de alguma atividade no museu?
MM: [Pensa] Sempre quando tem alguma atividade eu venho, né, mas como visitante mesmo…

S: Qual foi a tua motivação te doar um objeto?
MM: Eu ouvi o padre Mauro falando que se tivesse alguma coisa que tivesse uma história a se preservar, aí trazia para cá. Eu não tô lembrando o que eu doei. Acho que foi um objeto.

S: Você participou da inauguração Doméstica?
Participei.

S: Você lembra que você achou quando soube que ia ter uma exposição sobre domésticas ?
MM: Achei interessante. Conta as histórias das pessoas que trabalharam como doméstica... É uma história muito interessante que faz parte da vida de muita gente, né.

S: Você chegou a dormir na casa do patrão?
MM: Sim, já tive que dormir. O quartinho era simples só de tinha cama. Era simples pequenininho. Acho que foram uns três que eu dormir. Cada um era de um jeito, mas todos eram muito simples, não tinha muita coisa dentro.

S: Com quantos anos você começou a trabalhar como doméstica?
MM: Acho que com 16 anos ou 17 anos. eu não lembro bem…

S: No dia da inauguração você lembra das impressões que tivesse ao chegar e ver o quartinho de empregada?
MM: Eu achei até o quartinho bem decoradinho, né, bem bonito, né? [risos] Comparado com o que a gente tinha, né? Achei legal.

S: No dia da inauguração teve uma interação entre vocês, como uma roda de conversa sobre história de vida sobre ser doméstica, e intervenção no quartinho. Como foi esse dia?
[Pausa longa] Eu acho que eu falei sobre a experiência de ser doméstica. [pausa] Cada um de suas declarações do que achava, o que gostava…. Eu sempre gostei de trabalhar como doméstica. Eu não tinha nada contra não. Como todo trabalho, tenho uns [lugares] que é... patrões são mais exigentes, outros são mais tranquilos, então… eu gostei da experiência… de falar de lá e contribuir, né?

S: Tem algum objeto no quartinho que trouxe lembrança?
MM: Só cama mesmo… uma caminha simples, igual a minha que tinha.

S: Você chegou a escrever algum relato na parede?
MM: Eu acho que eu não escrevi não.

S: Porque?
MM: Ahh… Porquê… Não sei. Eu não tive... como é que fala? Não tive inspiração para escrever né? [Risos]

S: O padre Mauro fala que teve algumas mulheres que na hora de colocar na parede seus relatos fazer um agradecimentos em vez de colocar suas histórias de vida e de luta. Por que você acha que aconteceu isso?
MM: Agradecimento? Acho que agradecimento por tá viva, né? Por tanta luta, acho que a pessoa, muitas ficam desgastadas e tem outras que são mais fortes. Então na luta, a gente vai se desgastando, mas acho que o agradecimento é exatamente por tá viva, por ter passado por tudo. Tá firme e forte [Risos] .

S: Fazendo uma comparação entre antes e depois de ver o quarto tinha que ter participado da inauguração. Mudou a sua visão sobre doméstica?
MM: Mais ou menos assim, acho que confirmou muita coisa... que muita gente passou pela mesma luta que eu. Não foi só eu que passei, foi tudo mesmo parecido mesmo, as histórias.

S: O que você achou do museu fazer uma exposição sobre doméstica?
MM: Eu acho que é bom, né. As mulheres se sentem mais fortes vendo aquilo, que alguém se interessou pela história delas, que é uma história interessante e que preservar essa história é bom.

S: O nome da exposição é *Doméstica, da Escravidão à Extinção*. Você acha que vai ser extinta a profissão?
MM: Talvez no futuro sim, porque eles tão investindo muito em robótica pra substituir a mão de obra. Então, eu acredito que futuramente pode ter muitos robôs que substituem as domésticas [risos]. Agora [atualmente], as tarefas das domésticas não é assim tão simples pra enfiar pro robô.

S: Você acha que o tratamento mudou?
MM: Eu acho que tem mudado a mentalidade das pessoas. Ainda tem muitas pessoas, como se fala... retrógradas. Tem muita gente que ainda pensa, e sei lá, não dá muito valor, né das domésticas. Às vezes paga muito pouco, uns dão mais valor e paga mais. Teve uma melhora muito grande, quando eu comecei a trabalhar comecei com R$ 1 [Risos]... por dia.

S: Você participou da ida ao cinema?
MM: Acho que não.

S: E na segunda festa?
MM: Eu não lembro se eu fui na outra… deve ter ido, porque tudo que tem aqui, eu vou. Eu tô sempre aqui na igreja, toda a vida eu ajudei e quando Dona Jovem saiu, ficou mais na minha mão mesmo [fazer o chá] e agora com a Magda.

S: Você se enxerga dentro do Museu?
MM: [pausa longa] Colaboradora não muito, porque eu não tenho muito tempo para participar assim, colaborando… mais como visitante mesmo.

APÊNDICE I – TERMOS DE CONCENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

ESCOLA DE DESIGN | UEMG

Programa de Pós-graduação em Design

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Eu, **Samanta Coan**, sob a orientação do Profª. Drª. Marcelina das Graças de Almeida vinculada ao Programa de Pós-graduação em Design da UEMG, apresento-lhe esse documento, em duas vias, com o objetivo de esclarecer todos os elementos da pesquisa intitulada **A experiência estética na exposição *Doméstica, da Escravidão à Extinção'* do museu comunitário MUQUIFU**. Tem-se como objetivo pesquisar o museu como uma das inúmeras expressões culturais existentes na cidade e a capacidade produtiva e de autogestão desses indivíduos. Analisar a experiência do público-visitante com o espaço expositivo e as peças gráficas feitas pelos o museu pode auxiliar no entendimento de como as pessoas se veem e se relacionam com aquele lugar.

Os dados obtidos serão confidenciais e de responsabilidade dos profissionais que trabalharão na pesquisa e serão utilizados apenas para esse fim. Os riscos são mínimos e referem-se, em grande parte, a algum constrangimento durante as entrevistas. O(a) participante receberá todos os esclarecimentos em qualquer fase da pesquisa. Quando os resultados forem publicados, os(as) participantes não serão identificados(as), a menos que em casos especiais onde você assinará termo específico. A participação é voluntária. Caso não seja sua vontade em participar do estudo, terá liberdade de recusar ou abandonar a pesquisa, em qualquer fase, sem qualquer prejuízo para o(a) mesmo(a).

Não haverá nenhum ônus para a sua participação e não estão previstas nenhuma forma de remuneração ou indenização, uma vez que os riscos são mínimos. O participante da pesquisa tem o direito de recusar-se a responder as perguntas que ocasionem constrangimentos de qualquer natureza. Sempre que necessário, o participante poderá se comunicar com os pesquisadores ou com o Comitê de Ética em Pesquisa da UEMG, por meio dos contatos listados abaixo.

Obrigado por sua contribuição.

Belo Horizonte, 5 de Maio de 2016 17

Nome do voluntário: Terezinha de Oliveira
Identidade: MG 1.743.453
Endereço: R. São João Nepomuceno 40
Data de nascimento: 24-2-45
Local de nascimento: Pedanha

Assinatura do(a) Voluntário(a) Terezinha de Oliveira

Assinatura do Orientador – Prof. Dra. Marcelina das Graças de Almeida
Av. Presidente Antônio Carlos, 7545 – 8º andar – São Luiz – BH/ MG – Tel.: (31) 3439-6519

CEP/UEMG - Comitê de Ética em Pesquisa da Universidade do Estado de Minas Gerais
Rodovia Pref. Américo Gianetti 3701 – Ed. Minas - 8º andar – Cidade Administrativa Presidente Tancredo Neves
CEP 31630-900 – Belo Horizonte/MG – Fone: (31) 3916 8747

ESCOLA DE DESIGN | UEMG

Programa de Pós-graduação em Design

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Eu, **Samanta Coan**, sob a orientação do Profª. Drª. Marcelina das Graças de Almeida vinculada ao Programa de Pós-graduação em Design da UEMG, apresento-lhe esse documento, em duas vias, com o objetivo de esclarecer todos os elementos da pesquisa intitulada **A experiência estética na exposição *Doméstica, da Escravidão à Extinção* do museu comunitário MUQUIFU**. Tem-se como objetivo pesquisar o museu como uma das inúmeras expressões culturais existentes na cidade e a capacidade produtiva e de autogestão desses indivíduos. Analisar a experiência do público-visitante com o espaço expositivo e as peças gráficas feitas pelos o museu pode auxiliar no entendimento de como as pessoas se veem e se relacionam com aquele lugar.

Os dados obtidos serão confidenciais e de responsabilidade dos profissionais que trabalharão na pesquisa e serão utilizados apenas para esse fim. Os riscos são mínimos e referem-se, em grande parte, a algum constrangimento durante as entrevistas. O(a) participante receberá todos os esclarecimentos em qualquer fase da pesquisa. Quando os resultados forem publicados, os(as) participantes não serão identificados(as), a menos que em casos especiais onde você assinará termo específico. A participação é voluntária. Caso não seja sua vontade em participar do estudo, terá liberdade de recusar ou abandonar a pesquisa, em qualquer fase, sem qualquer prejuízo para o(a) mesmo(a).

Não haverá nenhum ônus para a sua participação e não estão previstas nenhuma forma de remuneração ou indenização, uma vez que os riscos são mínimos. O participante da pesquisa tem o direito de recusar-se a responder as perguntas que ocasionem constrangimentos de qualquer natureza. Sempre que necessário, o participante poderá se comunicar com os pesquisadores ou com o Comitê de Ética em Pesquisa da UEMG, por meio dos contatos listados abaixo.

Obrigado por sua contribuição.

Belo Horizonte, 29 de abril de 2016 17

Nome do voluntário: Maria do Rosário Rodrigues de Jesus
Identidade: MG 10700677
Endereço: Ed. R. Coronel Guilherme Roscoe 213 Ap 103 Bloco 02
Data de nascimento: 10-07-1975
Local de nascimento: Brasília de Minas MG.

Assinatura do(a) Voluntário(a)

Maria do Rozário R de Jesus

Assinatura do Orientador – Prof. Dra. Marcelina das Graças de Almeida
Av. Presidente Antônio Carlos, 7545 – 8º andar – São Luiz – BH/ MG – Tel.: (31) 3439-6519

CEP/UEMG - Comitê de Ética em Pesquisa da Universidade do Estado de Minas Gerais
Rodovia Pref. Américo Gianetti 3701 – Ed. Minas - 8º andar – Cidade Administrativa Presidente Tancredo Neves
CEP 31630-900 – Belo Horizonte/MG – Fone: (31) 3916 8747

ESCOLA DE DESIGN | UEMG

Programa de Pós-graduação em Design

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Eu, **Samanta Coan**, sob a orientação do Profª. Drª. Marcelina das Graças de Almeida vinculada ao Programa de Pós-graduação em Design da UEMG, apresento-lhe esse documento, em duas vias, com o objetivo de esclarecer todos os elementos da pesquisa intitulada **A experiência estética na exposição *Doméstica, da Escravidão à Extinção* do museu comunitário MUQUIFU**. Tem-se como objetivo pesquisar o museu como uma das inúmeras expressões culturais existentes na cidade e a capacidade produtiva e de autogestão desses indivíduos. Analisar a experiência do público-visitante com o espaço expositivo e as peças gráficas feitas pelos o museu pode auxiliar no entendimento de como as pessoas se veem e se relacionam com aquele lugar.

Os dados obtidos serão confidenciais e de responsabilidade dos profissionais que trabalharão na pesquisa e serão utilizados apenas para esse fim. Os riscos são mínimos e referem-se, em grande parte, a algum constrangimento durante as entrevistas. O(a) participante receberá todos os esclarecimentos em qualquer fase da pesquisa. Quando os resultados forem publicados, os(as) participantes não serão identificados(as), a menos que em casos especiais onde você assinará termo específico. A participação é voluntária. Caso não seja sua vontade em participar do estudo, terá liberdade de recusar ou abandonar a pesquisa, em qualquer fase, sem qualquer prejuízo para o(a) mesmo(a).

Não haverá nenhum ônus para a sua participação e não estão previstas nenhuma forma de remuneração ou indenização, uma vez que os riscos são mínimos. O participante da pesquisa tem o direito de recusar-se a responder as perguntas que ocasionem constrangimentos de qualquer natureza. Sempre que necessário, o participante poderá se comunicar com os pesquisadores ou com o Comitê de Ética em Pesquisa da UEMG, por meio dos contatos listados abaixo.

Obrigado por sua contribuição.

Belo Horizonte, 09 de maio de 2017

Nome do voluntário: Alessandro C. Silva
Identidade: 23/MG-18.576.496
Endereço: R.H, 167A/Santa rita de cássia
Data de nascimento: 23/08/93
Local de nascimento: Belo Horizonte

Alessandro C. Silva
Assinatura do(a) Voluntário(a)

Assinatura do Orientador – Prof. Dra. Marcelina das Graças de Almeida
Av. Presidente Antônio Carlos, 7545 – 8º andar – São Luiz – BH/ MG – Tel.: (31) 3439-6519

CEP/UEMG - Comitê de Ética em Pesquisa da Universidade do Estado de Minas Gerais
Rodovia Pref. Américo Gianetti 3701 – Ed. Minas - 8º andar – Cidade Administrativa Presidente Tancredo Neves
CEP 31630-900 – Belo Horizonte/MG – Fone: (31) 3916 8747

ESCOLA DE DESIGN | UEMG

Programa de Pós-graduação em Design

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Eu, **Samanta Coan**, sob a orientação do Profª. Drª. Marcelina das Graças de Almeida vinculada ao Programa de Pós-graduação em Design da UEMG, apresento-lhe esse documento, em duas vias, com o objetivo de esclarecer todos os elementos da pesquisa intitulada **A experiência estética na exposição *Doméstica, da Escravidão à Extinção* do museu comunitário MUQUIFU**. Tem-se como objetivo pesquisar o museu como uma das inúmeras expressões culturais existentes na cidade e a capacidade produtiva e de autogestão desses indivíduos. Analisar a experiência do público-visitante com o espaço expositivo e as peças gráficas feitas pelos o museu pode auxiliar no entendimento de como as pessoas se veem e se relacionam com aquele lugar.

Os dados obtidos serão confidenciais e de responsabilidade dos profissionais que trabalharão na pesquisa e serão utilizados apenas para esse fim. Os riscos são mínimos e referem-se, em grande parte, a algum constrangimento durante as entrevistas. O(a) participante receberá todos os esclarecimentos em qualquer fase da pesquisa. Quando os resultados forem publicados, os(as) participantes não serão identificados(as), a menos que em casos especiais onde você assinará termo específico. A participação é voluntária. Caso não seja sua vontade em participar do estudo, terá liberdade de recusar ou abandonar a pesquisa, em qualquer fase, sem qualquer prejuízo para o(a) mesmo(a).

Não haverá nenhum ônus para a sua participação e não estão previstas nenhuma forma de remuneração ou indenização, uma vez que os riscos são mínimos. O participante da pesquisa tem o direito de recusar-se a responder as perguntas que ocasionem constrangimentos de qualquer natureza. Sempre que necessário, o participante poderá se comunicar com os pesquisadores ou com o Comitê de Ética em Pesquisa da UEMG, por meio dos contatos listados abaixo.

Obrigado por sua contribuição.

Belo Horizonte, 10 de maio de 2017

Nome do voluntário: Mauro Luiz da Silva
Identidade: M 4.267.527
Endereço: Rua Tamaúba, 46 - Vista Alegre
Data de nascimento: 27-04-67
Local de nascimento: Belo Horizonte

Assinatura do(a) Voluntário(a)

Assinatura do Orientador – Prof. Dra. Marcelina das Graças de Almeida
Av. Presidente Antônio Carlos, 7545 – 8º andar – São Luiz – BH/ MG – Tel.: (31) 3439-6519

CEP/UEMG - Comitê de Ética em Pesquisa da Universidade do Estado de Minas Gerais
Rodovia Pref. Américo Gianetti 3701 – Ed. Minas - 8º andar – Cidade Administrativa Presidente Tancredo Neves
CEP 31630-900 – Belo Horizonte/MG – Fone: (31) 3916 8747

ESCOLA DE DESIGN | UEMG

Programa de Pós-graduação em Design

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Eu, **Samanta Coan**, sob a orientação do Profª. Drª. Marcelina das Graças de Almeida vinculada ao Programa de Pós-graduação em Design da UEMG, apresento-lhe esse documento, em duas vias, com o objetivo de esclarecer todos os elementos da pesquisa intitulada **A experiência estética na exposição *Doméstica, da Escravidão à Extinção* do museu comunitário MUQUIFU**. Tem-se como objetivo pesquisar o museu como uma das inúmeras expressões culturais existentes na cidade e a capacidade produtiva e de autogestão desses indivíduos. Analisar a experiência do público-visitante com o espaço expositivo e as peças gráficas feitas pelos o museu pode auxiliar no entendimento de como as pessoas se veem e se relacionam com aquele lugar.

Os dados obtidos serão confidenciais e de responsabilidade dos profissionais que trabalharão na pesquisa e serão utilizados apenas para esse fim. Os riscos são mínimos e referem-se, em grande parte, a algum constrangimento durante as entrevistas. O(a) participante receberá todos os esclarecimentos em qualquer fase da pesquisa. Quando os resultados forem publicados, os(as) participantes não serão identificados(as), a menos que em casos especiais onde você assinará termo específico. A participação é voluntária. Caso não seja sua vontade em participar do estudo, terá liberdade de recusar ou abandonar a pesquisa, em qualquer fase, sem qualquer prejuízo para o(a) mesmo(a).

Não haverá nenhum ônus para a sua participação e não estão previstas nenhuma forma de remuneração ou indenização, uma vez que os riscos são mínimos. O participante da pesquisa tem o direito de recusar-se a responder as perguntas que ocasionem constrangimentos de qualquer natureza. Sempre que necessário, o participante poderá se comunicar com os pesquisadores ou com o Comitê de Ética em Pesquisa da UEMG, por meio dos contatos listados abaixo.

Obrigado por sua contribuição.

Belo Horizonte, 16 de Maio de ~~2016~~ 2017

Nome do voluntário: Magda Teixeira Nunes
Identidade: 955752 SSP/MG
Endereço: Rua João Evangelista Pinheiro 285 Bloco 2 apt 202 B. Santa Luzia
Data de nascimento: 16-10-60
Local de nascimento: Belo Horizonte

Assinatura do(a) Voluntário(a) Magda Teixeira Nunes

Assinatura do Orientador – Prof. Dra. Marcelina das Graças de Almeida
Av. Presidente Antônio Carlos, 7545 – 8º andar – São Luiz – BH/ MG – Tel.: (31) 3439-6519

CEP/UEMG - Comitê de Ética em Pesquisa da Universidade do Estado de Minas Gerais
Rodovia Pref. Américo Gianetti 3701 – Ed. Minas - 8º andar – Cidade Administrativa Presidente Tancredo Neves
CEP 31630-900 – Belo Horizonte/MG – Fone: (31) 3916 8747

APÊNDICE J – CESSÃO DE DIREITOS SOBRE DEPOIMENTO ORAL

ESCOLA DE DESIGN | UEMG

Programa de Pós-graduação em Design

CESSÃO DE DIREITOS SOBRE DEPOIMENTO ORAL

Pelo presente documento, declaro ceder à pesquisa intitulada **A experiência estética na exposição *Doméstica, da Escravidão à Extinção* do museu comunitário MUQUIFU,** das pesquisadoras Marcelina das Graças de Almeida (orientadora) e Samanta Coan, sem quaisquer restrições quanto aos seus efeitos patrimoniais e financeiros, a plena propriedade e os direitos autorais do depoimento, de caráter histórico e documental prestados à pesquisa.

A metodologia utilizada na pesquisa é a da "História oral", que, em alguns casos, requer a identificação dos sujeitos de pesquisa quando autorizados.

- Autorizo minha identificação
- Não autorizo minha identificação

Os pesquisadores ficam consequentemente autorizados a utilizar e publicar o mencionado depoimento no todo, em parte, editado ou não, com ou sem sua identificação, para fins acadêmicos.

Sempre que necessário, você poderá se comunicar com os pesquisadores ou com o Comitê de Ética em Pesquisa da UEMG, por meio dos contatos listados abaixo.

Obrigado por sua contribuição.

Belo Horizonte, 10 de maio de 2017

Nome do voluntário: Mauro Luiz da Silva
Identidade: M 4.267.527
Endereço: Rua Jaguaíba, 46 - Vista Alegre
Data de nascimento: 27/04/67
Local de nascimento: Belo Horizonte

Assinatura do(a) Voluntário(a)

Assinatura do Orientador – Prof. Dra. Marcelina das Graças de Almeida
Av. Presidente Antônio Carlos, 7545 – 8º andar – São Luiz – BH/ MG – Tel.: (31) 3439-6519

Assinatura do Pesquisador - Samanta Coan
Av. Presidente Antônio Carlos, 7545 – 8º andar – São Luiz – BH/MG – Tel.: (31) 3439-6518

CEP/UEMG - Comitê de Ética em Pesquisa da Universidade do Estado de Minas Gerais
Rodovia Pref. Américo Gianetti 3701 – Ed. Minas - 8º andar – Cidade Administrativa Presidente Tancredo Neves
CEP 31630-900 – Belo Horizonte/MG – Fone: (31) 3916 8747

ESCOLA DE DESIGN | UEMG

Programa de Pós-graduação em Design

CESSÃO DE DIREITOS SOBRE DEPOIMENTO ORAL

Pelo presente documento, declaro ceder à pesquisa intitulada **A experiência estética na exposição *Doméstica, da Escravidão à Extinção* do museu comunitário MUQUIFU**, das pesquisadoras Marcelina das Graças de Almeida (orientadora) e Samanta Coan, sem quaisquer restrições quanto aos seus efeitos patrimoniais e financeiros, a plena propriedade e os direitos autorais do depoimento de caráter histórico e documental prestados à pesquisa.

A metodologia utilizada na pesquisa é a da "História oral", que, em alguns casos, requer a identificação dos sujeitos de pesquisa quando autorizados.

- Autorizo minha identificação
- Não autorizo minha identificação

Os pesquisadores ficam consequentemente autorizados a utilizar e publicar o mencionado depoimento no todo, em parte, editado ou não, com ou sem sua identificação, para fins acadêmicos.

Sempre que necessário, você poderá se comunicar com os pesquisadores ou com o Comitê de Ética em Pesquisa da UEMG, por meio dos contatos listados abaixo.

Obrigado por sua contribuição.

Belo Horizonte, 16 de Maio de 2017

Nome do voluntário: Magda Ferreira Nunes
Identidade: 955.793.076-53
Endereço: Rua João Evangelista Pinheiro 285 Bloco 2 apt 202 D. Pedra
Data de nascimento: 16-10-60
Local de nascimento: Belo Horizonte

Assinatura do(a) Voluntário(a) Magda Ferreira Nunes

Assinatura do Orientador – Prof. Dra. Marcelina das Graças de Almeida
Av. Presidente Antônio Carlos, 7545 – 8º andar – São Luiz – BH/ MG – Tel.: (31) 3439-6519

Assinatura do Pesquisador - Samanta Coan
Av. Presidente Antônio Carlos, 7545 – 8º andar – São Luiz – BH/MG – Tel.: (31) 3439-6518

CEP/UEMG - Comitê de Ética em Pesquisa da Universidade do Estado de Minas Gerais
Rodovia Pref. Américo Gianetti 3701 – Ed. Minas - 8º andar – Cidade Administrativa Presidente Tancredo Neves
CEP 31630-900 – Belo Horizonte/MG – Fone: (31) 3916 8747

ESCOLA DE DESIGN | UEMG

Programa de Pós-graduação em Design

CESSÃO DE DIREITOS SOBRE DEPOIMENTO ORAL

Pelo presente documento, declaro ceder à pesquisa intitulada **A experiência estética na exposição *Doméstica, da Escravidão à Extinção* do museu comunitário MUQUIFU**, das pesquisadoras Marcelina das Graças de Almeida (orientadora) e Samanta Coan, sem quaisquer restrições quanto aos seus efeitos patrimoniais e financeiros, a plena propriedade e os direitos autorais do depoimento de caráter histórico e documental prestados à pesquisa.

A metodologia utilizada na pesquisa é a da "História oral", que, em alguns casos, requer a identificação dos sujeitos de pesquisa quando autorizados.

- [X] Autorizo minha identificação
- [ ] Não autorizo minha identificação

Os pesquisadores ficam consequentemente autorizados a utilizar e publicar o mencionado depoimento no todo, em parte, editado ou não, com ou sem sua identificação, para fins acadêmicos.

Sempre que necessário, você poderá se comunicar com os pesquisadores ou com o Comitê de Ética em Pesquisa da UEMG, por meio dos contatos listados abaixo.

Obrigado por sua contribuição.

Belo Horizonte, 29 de Abril de 2017

Nome do voluntário: Maria do Rosário Rodrigues de Jesus
Identidade: MG 10700677
Endereço: Rua Manoel Guilherme Roscoe 213 AP 103 Bloco 02
Data de nascimento: 10-07-1975
Local de nascimento: Brasília de Minas M.G.

Assinatura do(a) Voluntário(a)

Maria do Rosario R de Jesus

Assinatura do Orientador – Prof. Dra. Marcelina das Graças de Almeida
Av. Presidente Antônio Carlos, 7545 – 8º andar – São Luiz – BH/ MG – Tel.: (31) 3439-6519

Assinatura do Pesquisador - Samanta Coan
Av. Presidente Antônio Carlos, 7545 – 8º andar – São Luiz – BH/MG – Tel.: (31) 3439-6518

CEP/UEMG - Comitê de Ética em Pesquisa da Universidade do Estado de Minas Gerais
Rodovia Pref. Américo Gianetti 3701 – Ed. Minas - 8º andar – Cidade Administrativa Presidente Tancredo Neves
CEP 31630-900 – Belo Horizonte/MG – Fone: (31) 3916 8747

ESCOLA DE DESIGN | UEMG

Programa de Pós-graduação em Design

CESSÃO DE DIREITOS SOBRE DEPOIMENTO ORAL

Pelo presente documento, declaro ceder à pesquisa intitulada **A experiência estética na exposição *Doméstica, da Escravidão à Extinção* do museu comunitário MUQUIFU**, das pesquisadoras Marcelina das Graças de Almeida (orientadora) e Samanta Coan, sem quaisquer restrições quanto aos seus efeitos patrimoniais e financeiros, a plena propriedade e os direitos autorais do depoimento de caráter histórico e documental prestados à pesquisa.

A metodologia utilizada na pesquisa é a da "História oral", que, em alguns casos, requer a identificação dos sujeitos de pesquisa quando autorizados.

- Autorizo minha identificação
- Não autorizo minha identificação

Os pesquisadores ficam consequentemente autorizados a utilizar e publicar o mencionado depoimento no todo, em parte, editado ou não, com ou sem sua identificação, para fins acadêmicos.

Sempre que necessário, você poderá se comunicar com os pesquisadores ou com o Comitê de Ética em Pesquisa da UEMG, por meio dos contatos listados abaixo.

Obrigado por sua contribuição.

Belo Horizonte, 09 de maio de 2017

Nome do voluntário: Alexandro C. Silva
Identidade: MG-18.576.496
Endereço: R. H, 167 A / Santa rita de cássia
Data de nascimento: 23/08/93
Local de nascimento: Belo Horizonte

Alexandro C. Silva
Assinatura do(a) Voluntário(a)

Assinatura do Orientador – Prof. Dra. Marcelina das Graças de Almeida
Av. Presidente Antônio Carlos, 7545 – 8º andar – São Luiz – BH/ MG – Tel.: (31) 3439-6519

Assinatura do Pesquisador - Samanta Coan
Av. Presidente Antônio Carlos, 7545 – 8º andar – São Luiz – BH/MG – Tel.: (31) 3439-6518

CEP/UEMG - Comitê de Ética em Pesquisa da Universidade do Estado de Minas Gerais
Rodovia Pref. Américo Gianetti 3701 – Ed. Minas - 8º andar – Cidade Administrativa Presidente Tancredo Neves
CEP 31630-900 – Belo Horizonte/MG – Fone: (31) 3916 8747

ESCOLA DE DESIGN | UEMG

Programa de Pós-graduação em Design

CESSÃO DE DIREITOS SOBRE DEPOIMENTO ORAL

Pelo presente documento, declaro ceder à pesquisa intitulada **A experiência estética na exposição *Doméstica, da Escravidão à Extinção* do museu comunitário MUQUIFU,** das pesquisadoras Marcelina das Graças de Almeida (orientadora) e Samanta Coan, sem quaisquer restrições quanto aos seus efeitos patrimoniais e financeiros, a plena propriedade e os direitos autorais do depoimento de caráter histórico e documental prestados à pesquisa.

A metodologia utilizada na pesquisa é a da "História oral", que, em alguns casos, requer a identificação dos sujeitos de pesquisa quando autorizados.

- Autorizo minha identificação
- Não autorizo minha identificação

Os pesquisadores ficam consequentemente autorizados a utilizar e publicar o mencionado depoimento no todo, em parte, editado ou não, com ou sem sua identificação, para fins acadêmicos.

Sempre que necessário, você poderá se comunicar com os pesquisadores ou com o Comitê de Ética em Pesquisa da UEMG, por meio dos contatos listados abaixo.

Obrigado por sua contribuição.

Belo Horizonte, 5 de Maio de 2016 17

Nome do voluntário: Terezinha de Oliveira
Identidade: M-G 1.743.458
Endereço: R. São João Nepomuceno 40
Data de nascimento: 24-2-45
Local de nascimento: Pedranópolis

Terezinha de Oliveira
Assinatura do(a) Voluntário(a)

Assinatura do Orientador – Prof. Dra. Marcelina das Graças de Almeida
Av. Presidente Antônio Carlos, 7545 – 8º andar – São Luiz – BH/ MG – Tel.: (31) 3439-6519

Assinatura do Pesquisador - Samanta Coan
Av. Presidente Antônio Carlos, 7545 – 8º andar – São Luiz – BH/MG – Tel.: (31) 3439-6518

CEP/UEMG - Comitê de Ética em Pesquisa da Universidade do Estado de Minas Gerais
Rodovia Pref. Américo Gianetti 3701 – Ed. Minas - 8º andar – Cidade Administrativa Presidente Tancredo Neves
CEP 31630-900 – Belo Horizonte/MG – Fone: (31) 3916 8747