

**40º ENCONTRO ANUAL DA ANPOCS**

**ST26 REFLEXÕES E PESQUISAS RECENTES EM ARTE E CULTURA NAS  
SOCIEDADES CONTEMPORÂNEAS**

**MUSEUS-ESPETÁCULO: LIMITES E TENSÕES NAS EXPOSIÇÕES DE DOIS MUSEUS  
PÚBLICO-PRIVADOS DO CIRCUITO CULTURAL PRAÇA DA LIBERDADE**

Clarissa dos Santos Veloso  
Luciana Teixeira de Andrade

Para os museus, o fim do século XX foi marcado pelo surgimento de novíssimas instituições museológicas voltadas, sobretudo, para a animação cultural e para a atração das massas. Essas instituições foram denominadas pelos estudiosos *novos museus* (ARANTES, 1991). A partir do século XXI, como espécie de continuidade desse fenômeno, surgem novos experimentos e, conseqüentemente, novas denominações tais como os chamados *museus-espetáculo* (ABREU 2012a; 2012b; PEIXOTO, 2012), que serão aqui analisados a partir de dois casos. Eles seguem, em linhas gerais, a tendência dos novos museus em termos de objetivos: fazem uso intensivo de tecnologias e de cenografias nas exposições e utilizam os seus espaços para além dos fins expositivos, com oferta de serviços e de programação cultural. As suas exposições têm como finalidade o entretenimento dos visitantes, despertando-lhes sensações ligadas às dimensões sensoriais (olfato, tato, visão, audição e paladar) e às emoções e memórias (ABREU, 2012a; 2012b; ARANTES, 1991; JIMENEZ-BLANCO, 2014; PEIXOTO, 2012).

O fortalecimento da ligação com grandes corporações para a criação e gestão, juntamente com um forte investimento na imagem do museu, são outras especificidades desses museus. Eles estão, em grande parte dos casos, sediados em edifícios de arquitetura arrojada, especialmente construídos para abrigar os seus projetos, pensadas como atrações em si e, frequentemente, projetadas por arquitetos renomados (ABREU, 2012a; 2012b; ARANTES, 1991; JIMENEZ-BLANCO, 2014). Ou então, como nos casos que serão aqui analisados, construções investidas de valores históricos e patrimoniais reformadas, monumentalizadas e modernizadas. Em geral, esses museus são criados em espaços capazes de atrair numeroso contingente de visitantes e, por isso mesmo, se localizam em grandes cidades, nas suas proximidades ou, ainda, em cidades turísticas.

Além disso, eles são, por vezes, partes integrantes de intervenções urbanas que visam atrair para os espaços investimentos econômicos, turistas e novos consumidores (SÁNCHEZ, 2001a; 2001b). Tais intervenções podem articular a cultura e o patrimônio – para a criação de centros culturais, museus e galerias de exposição – com parcerias público-privadas que viabilizam financeira e administrativamente esses equipamentos culturais (JACQUES e VAZ, 2001; FERNANDES, 2006).

Este artigo analisa, portanto, exposições de dois museus do Circuito Liberdade (CL), em Belo Horizonte, à luz das discussões sobre os museus-espetáculo. A intenção é

problematizar os desdobramentos dessa concepção para as exposições dos museus considerando seus conteúdos e seus modos de apresentação. Objetiva-se analisar como se dá a espetacularização da cultura (conceito que será apresentado mais adiante) nessas exposições. Nesse sentido, frente ao objetivo de atrair e entreter o público, quais são os limites e as tensões presentes nas suas exposições? Não se trata aqui de estabelecer um *dever ser* para os museus, nem de demarcar quais funções devem desempenhar e como fazê-lo, mas de analisar as características dos módulos expositivos desses museus e suas possíveis consequências para o processo de comunicação de conteúdos e de interação com o público. Este artigo também discute o envolvimento da iniciativa privada com o universo dos museus, tanto no seu financiamento e gestão, quanto na construção de representações, nas exposições, e temáticas que concernem às atividades econômicas dos seus patrocinadores. Os objetos aqui analisados, o Memorial Minas Gerais Vale (Memorial Vale) e o MM Gerdau - Museu das Minas e do Metal (MMM), são museus resultantes de parcerias público-privadas entre o governo de Minas e grandes empresas e inserem-se num projeto maior de política urbana e cultural do governo: o Circuito Liberdade<sup>1</sup>.

Idealizado como plano estruturador da área de cultura pelo governo de Minas durante a gestão de Aécio Neves, o Circuito foi implementado em prédios do Conjunto Arquitetônico da Praça da Liberdade. Isso se tornou possível após a transferência da administração pública do estado de Minas Gerais, antes parcialmente sediada nos edifícios da Praça<sup>2</sup>, para a Cidade Administrativa Presidente Tancredo Neves, construída para tal fim e localizada no vetor Norte da cidade.

Inaugurados em 2010, o Memorial Vale apresenta em suas exposições temas sobre o patrimônio histórico, cultural e artístico de Minas Gerais, e o MMM expõe temáticas ligadas ao universo dos minerais e metais e às duas atividades econômicas amplamente desenvolvidas em Minas Gerais: a mineração e a metalurgia. O Memorial Vale foi criado por meio da parceria entre o governo de Minas e a mineradora Vale que é

---

<sup>1</sup> Informações sobre o CL e os espaços culturais que o compõem estão disponíveis em: <<http://http://circuitoculturalliberdade.com.br/plus/>>. Até março de 2016, o Circuito Liberdade teve como nome oficial Circuito Cultural Praça da Liberdade. A mudança de nome se deve, segundo o IEPHA MG, responsável pela administração do CL, à proposta de incorporar ao Circuito outros equipamentos culturais de Belo Horizonte localizados fora da Praça da Liberdade.

<sup>2</sup> Para informações sobre a trajetória histórica da Praça e sobre seus usos ao longo do tempo e contemporaneamente, ver Caldeira (1998), Carsalade e Lemos (2011), Andrade e Veloso (2014) e Fernandes (2011).

responsável pela gestão do museu. Já o MMM resultou da parceria com o Grupo EBX que ficou à frente do Museu até dezembro de 2013. A Gerdau é a atual parceira do governo e gestora do MMM.

Ambos foram criados com base em projetos expográficos que articulam dispositivos interativos, aparatos computadorizados, mídias digitais, cenários e teatralizações para a apresentação dos conteúdos em exposição. Algumas diferenças nos processos de criação dos museus podem ser destacadas. A criação do Museu das Minas e do Metal recebeu maior influência de sua empresa financiadora, o Grupo EBX, tanto que a sua temática está diretamente vinculada a uma das principais atividades do Grupo: a mineração.

O Memorial Vale, por sua vez, teve seu processo de criação mais pautado pelo governo de Minas do que pela empresa que o patrocinou. A ideia de criar o Memorial Vale partiu da Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais, que também realizou a seleção de temas e participou ativamente na criação das exposições. A Vale ficou responsável pelo patrocínio e participou da discussão sobre o espaço institucional da empresa localizado no terceiro andar do museu.

Neste artigo, a abordagem sobre o modo como são as exposições dos museus-espetáculo, tomando como objeto de análise o Memorial Vale e o MMM, problematiza a seleção de temáticas e a sua diversidade, bem como a possibilidade das exposições de dar voz a sujeitos e grupos ligados aos temas expostos e de fomentar a reflexão crítica. Trata também, considerando o caso específico desses dois museus, de conflitos entre as equipes de expografia e de curadoria no processo de criação das exposições.

A investigação utilizou como material empírico, sobretudo, dados de entrevistas. Elas foram concedidas por gestores do Memorial Vale e do MMM, participantes das equipes de expografia e de curadoria e representantes do governo de Minas envolvidos nos seus processos de idealização e implementação. O conteúdo dos módulos expositivos analisados e dos documentos, como o projeto expográfico dos dois museus e o projeto do CL (MINAS GERAIS, 2005), também foram importantes fontes de dados.

O artigo está dividido em três partes. A primeira apresenta, por meio de um breve histórico, as funções associadas aos museus. Além disso, aborda os museus-espetáculo, os novos museus e o Movimento Internacional da Nova Museologia (MINOM). Trata também dos desafios dos museus no século XXI relativos à atração de públicos e ao financiamento de suas atividades. Na segunda parte, são discutidas as tensões e os limites

do processo de criação de alguns dos módulos expositivos do Memorial Vale e do MMM. Por fim, são apresentadas considerações finais para retomar a noção de museus-espetáculo e suas implicações e discutir alguns dos desdobramentos da relação entre museus e mercado para suas exposições.

### MUSEUS: FUNÇÕES, TENDÊNCIAS E DESAFIOS CONTEMPORÂNEOS

A origem dos museus, enquanto instituições que colecionam e preservam objetos ligados à arte, à ciência e à memória, remonta ao colecionismo, que surgiu na Europa a partir do século XIV e proliferou durante os séculos XV e XVI<sup>3</sup>. O primeiro museu, a Galleria degli Uffizi, foi criado em Florença e aberto à visita em 1582, quando já contava com guias turísticos para visitantes. O primeiro museu público da Europa foi o Ashmolean Museum, museu universitário criado na cidade de Oxford, em 1683, e dedicado à coleção de antiguidades e de curiosidades (VEIGA, 2013; SUANO, 1986).

Ao longo do tempo, várias funções foram associadas aos museus. De início, cabia-lhes o papel de colecionar e preservar objetos, bem como atribuições ligadas à educação e à pesquisa, por meio do estudo dos acervos e de sua disposição como instrumentos de aprendizagem para o público (POULOT, 2013; SUANO, 1986).<sup>4</sup>

Esses museus nasceram, no entanto, como espaços elitizados. A composição de coleções e exposições e o seu usufruto eram restritos aos detentores do capital cultural e econômico que os predisponha a se apropriarem das coleções históricas, científicas e artísticas (BOURDIEU e DARBEL, 2007). Isto é, públicos seletos, como cúpulas eclesíásticas, artistas, governantes, especialistas e estudantes, apesar de serem chamados de '*públicos*' (SUANO, 1986; VEIGA, 2013).

O processo de abertura ao público das coleções museológicas teve início no final do século XVIII, no contexto da Revolução Francesa, quando começaram a surgir os primeiros museus nacionais. Neles são valorizadas e expostas as narrativas de origem da nação, os exemplos de heróis nacionais, os símbolos de identificação da nação, entre

<sup>3</sup> As coleções nessa época, sobretudo de posse da realeza ou de colecionadores estudiosos, guardavam objetos e obras de arte da antiguidade, tesouros e curiosidades exóticas provenientes da América e da Ásia e da produção de artistas da época financiados pelas famílias nobres (JULIÃO, 2006).

<sup>4</sup> A função educativa está associada às instituições museológicas desde seu surgimento e se consolidou de maneiras diferentes se comparada aos casos dos Estados Unidos e da Europa. No caso europeu, isso aconteceu durante a primeira metade do século XX, sob a influência dos regimes totalitários. Nos Estados Unidos, os museus já apresentavam objetivos pedagógicos desde o início do século XX (POULOT, 2013; SUANO, 1986).

outros itens considerados como fundamentais para a construção, e reforço dos elos de solidariedade entre os indivíduos de uma mesma nação e para a construção de uma identidade coletiva (SANTOS, 2000). O escopo dos museus nacionais, portanto, é divulgar a identidade coletiva para a sociedade (SANTOS, 2000; SUANO, 1986).

Na segunda metade do século XX, após a Segunda Grande Guerra Mundial, tiveram início na Europa e nos Estados Unidos mudanças nas práticas e nos princípios das instituições museológicas e de sua área profissional. Essas transformações estavam ligadas aos museus e sua relação com seus visitantes, às funções que desempenham e ao modo pelo qual se comunicavam com o público por meio das exposições (POULOT, 2013). Nesse contexto, em 1946, por exemplo, foi criado o Conselho Internacional de Museus (ICOM): uma organização mundial de museus, não governamental e sem fins lucrativos, que publica documentos e realiza eventos que reúnem instituições e profissionais da área.

Questionamentos mais profundos quanto ao papel dos museus surgiram, no entanto, a partir do final da década de 1960. Acusados de serem espaços voltados para a cultura das elites e para os *grandes fatos e personagens da história*, os museus começaram a refletir sobre questões ligadas à vida cotidiana, à preservação do meio ambiente, à ecologia, às memórias de grupos sociais mais diversos e à utilização do patrimônio para o desenvolvimento de comunidades (SUANO, 1986).

O debate em torno dos museus culminou com o lançamento de um movimento intitulado Movimento Internacional para uma Nova Museologia (MINOM) na década de 1980. Esse Movimento foi resultado de um processo de revisão do papel dos museus e, em linhas gerais, busca afirmar a sua função social e crítica e ampliar o patrimônio objeto de preservação e divulgação para o universo dos patrimônios intangíveis e das manifestações culturais diversas, em detrimento da valorização da cultura dominante, característica dos museus tradicionais (SUANO, 1986; JIMENEZ-BLANCO, 2014).

Segundo Teixeira Coelho (1997, p. 157), o Movimento da Nova Museologia propõe que os museus estejam a serviço dos homens. Ao invés de ser museu *de alguma coisa*, deve ser museu *para alguma coisa*, isto é, para “[...] a educação, a identificação, a confrontação, a conscientização, enfim, museu para uma comunidade, em função dessa mesma comunidade.” A principal característica desse Movimento é a busca criativa e inovadora de alternativas museológicas que estejam de acordo com as mudanças que a sociedade experimenta na atualidade (TEIXEIRA COELHO, 1997).

Para o MINOM, entre as funções que desempenham, os museus têm o compromisso de contribuir para a formação crítica e reflexiva de seu público, de modo que suas exposições sejam utilizadas para tal. A crítica implica a competência de “[...] distinguir, filtrar, separar, portanto, possibilidade de opção, escolha.” (MENESES, 2013, p. 52). Tal missão de fomentar a crítica para a transformação da sociedade se faz quando as exposições se propõem a aguçar a consciência crítica e criar condições para seu exercício (MENESES, 2013; SUANO, 1986).

No contexto temporal da emergência do Movimento da Nova Museologia, surgiu também o que Arantes (1991) denominou *novos museus* e cujo exemplo emblemático é o Centro Georges Pompidou<sup>5</sup>, inaugurado em Paris, em 1977. Trata-se de uma concepção de museu voltada para a democratização da cultura e também para o espetáculo: um “[...] espaço aberto, instrumento de difusão e comunicação permanente, cuja eficácia depende, antes de tudo, da estrutura arquitetônica em ligação com a vida urbana” (GONÇALVES, 2014, p. 62).

O edifício do Centro, do arquiteto italiano Renzo Piano, foi erguido por andaimes e patamares de aço que são ligados por escadas rolantes panorâmicas. Nos diversos pisos, onde divisórias criam ambientes sem fechá-los completamente, encontram-se as exposições temporárias e os espaços para convivência sem que haja direções obrigatórias durante a visita ou pedidos de silêncio durante os percursos (SUANO, 1986; GONÇALVES, 2014).

Com o surgimento do Centro Georges Pompidou, anuncia-se o que Baudrillard (1991) denomina *efeito Beaubourg*. Isto é, museus que se caracterizam pela ostentação espetacular; são sediados em verdadeiros monumentos arquitetônicos e comparados, em seu planejamento, fins e atividades, aos megaeventos no campo dos esportes, como as Olimpíadas, e às grandes Exposições Mundiais promovidas pelos setores econômicos da indústria e do turismo. O intuito é se tornarem atração para as massas, comunicando a arte e a cultura do passado ou contemporânea sem truncamentos para torná-las acessíveis para o grande público.

---

<sup>5</sup> O Centro tem como eixo a cultura francesa contemporânea e foi criado para reunir atividades antes dispersas na cidade. Conta com um espaço de exposições que acolhe o Museu Nacional de Arte Moderna e o Centro Nacional de Arte Contemporânea, um centro que desenvolve atividades no campo experimental da música (o Instituto de Pesquisa e Coordenação Acústica / Música) e do *design* (o Centro de Criação Industrial) e uma biblioteca (a Biblioteca Pública de Informação) (GONÇALVES, 2004; SUANO, 1986)

Os prédios onde estão sediados esses equipamentos culturais inauguram, nas suas cidades sedes, não apenas espaços culturais, mas edifícios de valor monumental. Eles são símbolos de *status*, distinção e modernização urbana e contribuem para posicionar os grandes centros urbanos que os sediam no circuito cultural internacional (GONÇALVES, 2014; ARANTES, 1991). Para além do uso cultural dos novos museus, destaca-se seu potencial econômico como fator de atratividade para investimentos e visitantes em busca de consumo cultural.

Os novos museus também se caracterizam pela vasta participação da iniciativa privada como financiadora e gestora e pela exposição de temas de cultura de massa. O Guggenheim, por exemplo, foi o pioneiro no que diz respeito a exposições da linha de entretenimento, tal como mostras de motocicletas, moda etc (VIEIRA, 2006). No que diz respeito ao financiamento e à gestão, a parceria comercial de museus com empresas se mostrou, no caso desses museus, como alternativa para custeio das instituições culturais e incremento de seu dinamismo (VIEIRA, 2006).<sup>6</sup> Por outro lado, é de interesse dos patrocinadores utilizar o investimento em cultura como estratégia para reforçar a marca das empresas, ganhar visibilidade e construir uma imagem positiva (VELOSO, 2016).

As críticas a esses museus dividem-se em duas vertentes. A primeira aponta que essas instituições representam espaços de animação cultural e de recreação, em que prevalece a dimensão mercantil (BAUDRILLARD, 1991; ARANTES, 1991; JIMENEZ-BLANCO, 2014). O objetivo, por meio do espetáculo, é atrair as massas, grupos de indivíduos acríticos que percorrem os novos museus para diversão. Surgiu, portanto, “[...] nos anos 1980, um museu cada vez mais obcecado pelos números (de visitantes e de ingressos vendidos), que começou a se esforçar cada vez mais para satisfazer um público de massas, passivo e consumista, que viaja em busca de experiências novas, que concebe a visita ao museu como lazer” (JIMENEZ-BLANCO, 2014, p. 170, tradução das autoras do artigo).

---

<sup>6</sup> A responsabilidade sobre o financiamento e gestão da cultura e das artes apresenta, como polos opostos, os casos europeu e norte-americano. Na França, caso emblemático na Europa, a sustentação das artes e da cultura é vista como responsabilidade formal do Estado. A política cultural francesa emana do governo central por meio do ministério da cultura. Já, nos EUA, a presença do setor privado no apoio à cultura e às artes é significativamente maior que a atuação do Estado. O mecenato privado, isto é, o financiamento das artes e da cultura por agentes privados, empresas ou indivíduos, é o principal meio de subsidiar a cultura e cabe ao governo um auxílio indireto, por meio de políticas fiscais que estimulam o investimento privado (BOTELHO, 1996).



A segunda vertente questiona a relação entre esses museus e a iniciativa privada. Autores como Canclini (2006) e Santos (2004) tratam dos casos da América Latina e do Brasil. Santos (2004) afirma que, devido aos modelos de políticas culturais brasileiros, o Estado tem um papel reduzido na criação e na gestão dos museus, enquanto a atuação da iniciativa privada se torna cada vez mais acentuada. Para Canclini (2006), o Brasil e a América Latina apresentam tendências contemporâneas de privatização dos museus<sup>7</sup> e de utilização das instituições culturais como vitrines das grandes empresas responsáveis pelo seu patrocínio. Assim, os novos museus estão mais voltados para a promoção turística e para a publicidade de suas empresas promotoras do que para a formação de uma cultura coletiva, que preza pela diversidade e pela produção cultural (CANCLINI, 2006).

Museus que surgiram no início do século XXI, sobretudo os mais recentes, foram denominados por Abreu (2012a; 2012b) museus-espetáculo<sup>8</sup>. Compreendidos aqui como espécies de continuidade dos novos museus – por estarem localizados nas grandes cidades, sediados em edifícios monumentais (novos ou históricos, de valor simbólico) e voltados para o espetáculo, animação cultural e lazer a fim de atrair massas – eles se distinguem pelos investimentos ostensivos na articulação de tecnologia, teatralidade e performatividade para proporcionar experiências aos visitantes e pela apresentação, principalmente, de temáticas associadas à cultura popular e de massa, ao invés de temas ligados à arte e de manifestações artísticas (ABREU, 2012a; 2012b; PEIXOTO, 2012).

Segundo Abreu (2012a; 2012b), os museus-espetáculo são os mais novos museus que existem nas metrópoles em crescimento e que se configuram como “[...] edificações assinadas por renomados arquitetos, altíssima tecnologia com realidade aumentada, [...] experiências midiáticas inovadoras conjugadas com propostas arrojadas de exposição e de comunicação, polpudos patrocínios, sistemas de gestão criativos e uma boa dose de empreendedorismo” (ABREU, 2012a, p. 58).

---

<sup>7</sup> Dados da publicação *Museus em Números*, do Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM), apontam que 22% dos museus brasileiros são de natureza administrativa privada e, entre as categorias de museus privados no Brasil (associação, empresa, fundação ou sociedade), apenas 3,7% deles são administrados por empresas (IBRAM, 2011). A despeito de a maioria dos museus brasileiros serem de natureza pública, a crítica de Canclini (2006) é pertinente devido ao aumento de instituições museológicas de natureza privada ou público-privada e às características dessas instituições. Dados de 2016, por exemplo, mostram que, dentre os museus tradicionais e ecomuseus cadastrados na plataforma MuseusBr, 30% são de natureza privada (MUSEUSBR, s.d.).

<sup>8</sup> O Museu do Quai Branly, em Paris, e o Museu do Futebol, em São Paulo, e o Museu do Vidro, em Tacoma, Washington, são citados como exemplos de museus-espetáculo (PEIXOTO, 2012; ABREU, 2012a; 2012b).

As exposições nos museus-espetáculo associam o uso dos cinco sentidos (não apenas da visão, como tradicionalmente é feito nos museus, mas também do tato, do olfato, do paladar e da audição) com sensações ligadas às emoções e à memória. Assim, são produzidas atrações capazes de *seduzir* os visitantes. O objetivo é que o público possa vivenciar experiências extraordinárias e surpreendentes, capazes de emocionar, de despertar curiosidade e de envolver, apoiando-se para tal, frequentemente, em mediações tecnológicas e cenográficas. Outra particularidade desses museus diz respeito à utilização de seus espaços para além dos fins expositivos. É comum encontrar, em museus-espetáculos, serviços e espaços de convivência como cafés, restaurantes e lojas de *souvenir*, bem como uma extensa programação de atividades culturais e eventos, tais como palestras e apresentações musicais e teatrais (ABREU, 2012a; 2012b, PEIXOTO, 2012).

Não são, portanto, de um tipo diferente de museu se contrapostos aos novos museus (e se assim é possível tipificá-los, segundo seus atributos e transformações ao longo do tempo), mas de instituições que fazem parte do grupo de museus que têm surgido desde o final do séc. XX, sobretudo nas grandes cidades. Essa nova geração de museus pode ser interpretada ainda como resposta aos problemas por eles enfrentados desde o final século XX.

Tais dificuldades estão ligadas à crise de públicos, de modelos e de financiamentos, bem como relacionados ao *boom* de museus, que passam a competir entre si por público e recursos (PEIXOTO, 2012; BURTON e SCOTT, 2007). As motivações desses desafios são diversas e uma delas, por exemplo, se refere à diversidade e à ampliação da oferta de lazer e de entretenimento, o que aumenta a competitividade entre os equipamentos culturais por público. Outra diz respeito à escassez de recursos públicos destinados à cultura. Uma solução para isso, conforme já abordado, tem sido a associação com o setor privado, que tem interesses específicos no patrocínio da cultura (POULOT, 2013; CANCLINI, 2006; VELOSO, 2016).

Além disso, a expansão de acesso aos meios de comunicação em massa e a fontes de lazer pessoais e domésticos está relacionada à questão do público de museus. Segundo Burton e Scott (2007), computadores pessoais, acesso à internet e disponibilidade de outros meios de entretenimento cresceram exponencialmente nos últimos anos e levam as pessoas a passarem mais tempo em casa, numa tendência de isolamento e individualização, ao invés de saírem em busca de atividades de lazer. As informações

estão cada vez mais disponíveis e, já que o conhecimento pode ser obtido por essas vias, não depende dos museus para ser exposto e acessado. Nesse sentido, esses autores questionam o papel tradicional dos museus enquanto responsáveis pela aquisição e preservação de objetos e afirmam que "[...] o colapso do espaço físico nesse paradigma baseado na informação pode demandar dos museus uma reavaliação da sua relação com objetos e coleções. Num futuro bem próximo, o público pode demandar que os museus desempenhem funções que têm mais a ver com interpretação" (BURTON e SCOTT, 2007, p. 51).

Uma das alternativas para contornar essas dificuldades, portanto, se dá por meio da criação de museus que objetivam atrair o público e que se utilizam, para tal, do que Leite (2010) denomina espetacularização da cultura. Ela se refere, segundo esse autor, a estratégias de intervenções urbanas que articulam, como espécie de mercadoria, cultura e história para criar atrativos nos espaços urbanos. A espetacularização da cultura "[...] é a acentuação ou a criação de traços culturais que objetivam caracterizar a singularidade de um espaço urbano por um forte apelo visual e práticas sociais momentâneas, com vistas à apreensão consumível da história e da cultura na forma de uma mercadoria" (LEITE, 2010, p. 78). Ela diz respeito à (re-)significação de valores culturais e do patrimônio que "[...] extrapola na direção de uma exacerbação visual e cenográfica do espaço urbano e das práticas sociais voltadas ao consumo simbólico" (LEITE, 2010, p. 79).<sup>9</sup>

Em espaços museológicos, como no caso dos museus-espetáculo, esse conceito pode ser pensado de forma semelhante. As exposições recorrem, ao construir representações sobre a história e a cultura, para o apelo visual, com recursos que objetivam fascinar e oferecer aos visitantes, conforme anteriormente apontado, experiências sensoriais para consumo simbólico da cultura.

A parte seguinte deste artigo apresenta as exposições do MMM e do Memorial Vale e seus traços de espetacularização. São apontadas tensões e limites desses dois museus-espetáculo quanto às suas funções e quanto ao envolvimento da iniciativa privada no processo de produção de conteúdos para módulos expositivos.

---

<sup>9</sup> Dentre as formas de *espetacularizar a cultura* nos processos de intervenção urbana estão, segundo o autor: a monumentalidade arquitetônica, que busca maior visibilidade, distinção e apelo estético; o apelo à autenticidade da cultura popular, ao apresentar o que é típico do local a fim de atrair novos usuários para o consumo simbólico dessas manifestações culturais e artísticas e para o consumo em espaços como bares, restaurantes e cafés.

## ANÁLISE DE EXPOSIÇÕES DO MMM E DO MEMORIAL VALE: LIMITES E TENSÕES

As exposições são entendidas como a principal forma de comunicação nos museus. É por meio delas que o público tem a oportunidade de acesso ao patrimônio cultural musealizado (CURY, 2005; VEIGA, 2013). De acordo com Gonçalves (2014, p. 57), a exposição é “[...] um discurso apoiado em um conhecimento instituído, dirigido a um público mais ou menos especializado. Expressa ideias e quer persuadir. Pode-se dizer que a exposição é uma ‘mídia’ fundamental para a comunicação”. Elas são como espaços de representação nos quais conteúdos são organizados de determinada forma a fim de transmitir mensagens a receptores, isto é, ao público.

No processo de criação das exposições do Memorial Vale e do MMM, equipes de curadoria e museografia escolheram conteúdos sobre a cultura e a história mineiras, as manifestações artísticas e culturais de Minas Gerais e a mineração, a metalurgia como atividades econômicas relevantes para o estado, dentre outros temas, bem como determinaram quais seriam os meios para apresentá-los por meio dos módulos expositivos.<sup>10</sup>

Seria impossível às exposições conseguir abarcar tudo sobre as temáticas às quais se dedicam ambos os museus. Compreendidas como *representações* (BECKER, 2009), as exposições são, com base no conceito de Becker (2009), como um relato sobre a realidade e a sociedade, que diz respeito, por exemplo, a alguma situação, época e/ou algum lugar.<sup>11</sup> Elas sempre são parciais, pois nunca disponibilizam aos usuários tudo a que eles teriam acesso se estivessem no contexto real do que está sendo representado e partem da seleção de elementos da realidade e de meios para transmiti-los (BECKER, 2009).

No caso desses dois museus patrocinados por grandes empresas, escolhas e exclusões podem ser identificadas. Elas permitem refletir sobre o ponto de vista dos seus idealizadores, bem como sobre o custo cultural e político (uma vez que a formação cultural é base importante da cidadania) das parcerias público-privadas e da criação de museus embasados nos objetivos das suas empresas financiadoras e no consumo cultural, conforme será abordado mais adiante. Além disso, as estratégias de apresentação de

---

<sup>10</sup> Para mais detalhes sobre o processo de criação das exposições desses museus, ver Veloso (2016).

<sup>11</sup> Para Becker (2009), alguns exemplos de representação são: mapas, descrições etnográficas, discursos teóricos, estatísticas, narrativas históricas, filmes, fotografias.

conteúdo pelos módulos expositivos demonstram como se faz, nos museus-espetáculo, o que Leite (2010) conceitua como espetacularização da cultura.

A representação da identidade no Memorial Vale e no MMM é um dos aspectos que permite refletir sobre as ausências e seleções de conteúdos nesses museus. No caso do Memorial Vale, a representação da identidade mineira está ligada, sobretudo, a temas já consolidados. São eles: a religião (com destaque para o catolicismo), a cultura rural ou das cidades do interior do estado, o tradicionalismo cultural, o barroco, os índios, a arte do Vale do Jequitinhonha, as festas religiosas e populares e os escritores mineiros que são os elementos que compõem a *mineiridade*. Alguns artistas mineiros, considerados artistas-símbolo da identidade mineira por terem nascido em Minas Gerais, e o período do modernismo também ganharam destaque nas exposições.

As identidades brasileira e mineira são apresentadas por meio da ideia de confluência de diferentes povos – ameríndios, europeus e africanos – para formar o povo brasileiro e uma nação *unificada*. A introdução narrada na sala *O Povo Mineiros* se baseia na obra de Darcy Ribeiro e transmite a ideia da mistura de povos ameríndios, europeus e africanos como geradora de "[...]uma nação unificada, certa e segura de sua própria identidade nacional" (Trecho do áudio reproduzido na sala O Povo Mineiro, no Memorial Vale). Minas Gerais, nos termos da exposição, seria o local onde essa mistura se deu de *forma mais equilibrada* para formar o *jeito mineiro de ser*.

Em seguida, a exposição traz, por meio de projeções de vídeo e áudio, dados sobre os três povos. São abordados sua trajetória histórica no Brasil e em Minas, seus costumes e hábitos e suas manifestações culturais. São tratados de modo breve e pontual os conflitos e as desigualdades do passado, ligados aos sistemas de escravidão e à exploração de povos ameríndios por parte dos colonizadores europeus. Não são discutidos, no entanto, os conflitos e as hierarquias contemporâneas ligadas às questões de desigualdades sociais, culturais, de raça e de gênero.

Os artistas mineiros selecionados para serem homenageados pelo Memorial Vale foram Guimarães Rosa, Carlos Drummond de Andrade, Sebastião Salgado, Lígia Clark e Darcy Ribeiro. Todos eles são intelectuais que nasceram em Minas Gerais, mas que

tiveram suas vidas marcadas por vivências fora do estado.<sup>12</sup> O critério de seleção do Museu, no entanto, foi o local de origem dessas personalidades.

Além das seleções de elementos identitários e de homenageados, observa-se que o Memorial Vale, ao tratar da história de Minas Gerais, tem como objeto os séculos XVII e XVIII e XIX. A primeira metade do século XX aparece na sala dedicada ao movimento modernista, enquanto a história da outra metade desse século foi deixada de fora. No que diz respeito a Belo Horizonte, o Museu confere um papel reduzido à cidade e aos seus problemas urbanos, com uma representação bastante limitada e parcial, cujo enfoque é contar a história da sua construção por meio de lendas urbanas e fantasmas.

Conforme abordado anteriormente, uma das funções associadas aos museus é a representação de identidades culturais, sejam elas nacionais, regionais ou comunitárias. Esses museus associam aos seus discursos e objetos um imaginário coletivo, que é reconhecido e compartilhado entre os sujeitos de uma coletividade (SANTOS, 2000). Nesse contexto, Menezes (1993), ao definir o conceito, as funções e os desdobramentos da identidade como a criação de um sentido de semelhança e a produção da diferença, enfatiza o caráter diverso das identidades, contrariamente a muitas de suas representações nos museus, que acabam por dissipar as diversidades, as contradições, os conflitos e as hierarquias, homogeneizando-as e reforçando estruturas de dominação e hierarquização vigentes (MENESES, 1993).

Considerando as ideias, os temas e as pessoas selecionados para comporem a *a identidade mineira*, nota-se que, se *'Minas são muitas*, a forma de representá-las no Memorial Vale é fechada em si mesma, de maneira a não deixar ao visitante margens de interpretação das identidades, que carregam em si tensões, oposições, desigualdades, ambiguidades, proximidades e distâncias. Na narrativa da identidade brasileira (e mineira), a história contada enfoca as contribuições dos diferentes povos, apresentando-as num discurso praticamente isento de conflitos e de contradições, que se encerra na idealização de uma *nação unificada*. As exposições carecem, portanto, de problematizações e de um posicionamento reflexivo e crítico em relação à problemática da identidade. A tendência observada é o privilégio de manifestações culturais já

---

<sup>12</sup> Minas Gerais foi por muito tempo e, parcialmente, é até os dias de hoje uma capital periférica em relação aos centros culturais e econômicos como Rio de Janeiro e São Paulo. Por isso, o estado exportou seus intelectuais durante anos. Muitos deles vinham do interior e apenas passavam por Belo Horizonte, pois a nova capital não lhes oferecia atmosfera intelectual e instituições públicas ou privadas para desenvolvimento de suas carreiras (ANDRADE, 2004).

consagradas e a transmissão de informações e dados para um público que deve receber esse conjunto de conteúdos, com a aura de narração da verdade histórica.

A seleção de elementos para as exposições do MMM pode ser discutida tomando como exemplo o caso da Sala das Minas. Uma parte da exposição dessa Sala conta a história da mineração na Mina de Morro Velho por meio de uma simulação de descida de elevador na referida mina. Durante esse trajeto imaginário, a projeção de um vídeo conta com a narração e as imagens de D. Pedro II e da imperatriz Teresa Cristina, que falam sobre as atividades da Mina durante o período colonial, a independência do Brasil, a escravidão e seu processo de abolição e o período imperial de D. Pedro II entre outros fatos históricos e curiosidades.

Outros módulos expositivos, também localizados na Sala das Minas, tratam da história da mineração e da metalurgia em Minas Gerais, das propriedades e dos usos dos metais e minerais e das técnicas desenvolvidas para sua extração e beneficiamento. Vídeos, exibidos em dispositivos computadorizados, apresentam as histórias e informações que são narradas por personagens históricos ou fictícios<sup>13</sup>.

No MMM, nota-se que o processo de seleção dos temas sobre a mineração e a metalurgia priorizou curiosidades e dados históricos, que são apresentados de maneira lúdica pelos módulos expositivos. Seja do ponto de vista histórico ou contemporâneo, foram deixados de lado personagens importantes, como os trabalhadores de minas e de indústrias, e temas polêmicos, tais como as condições de trabalho nos processos de extração e processamento dos minerais e metais e os processos de conquista de direitos trabalhistas.

Desse modo, no MMM, mineiros e metalúrgicos não tiveram voz nas exposições que tratam de sua atividade profissional. Toda a dimensão humana do trabalhador que extrai o minério e o processa não tem espaço, de modo que as exposições não trazem à tona reflexões ou abordagens voltadas para eles, para suas trajetórias e condições de vida.

Um segundo aspecto das exposições, nesse caso, de módulos expositivos do MMM possibilita discutir os desdobramentos do envolvimento da iniciativa privada com o financiamento e gestão de museus. No Museu, o objetivo da Sala Meio Ambiente é

---

<sup>13</sup> Dentre os temas abordados, estão: a extração de diamantes em Minas Gerais durante o século XVIII, por meio de trechos do filme *Chica da Silva*; a história da exploração de minério de ferro e da criação da indústria siderúrgica no Brasil, narradas pelo personagem do Barão de Eschwege, e a história da extração de zinco na Mina de Morro Agudo, em Paracatu, e as particularidades e destinações desse metal, que são contadas aos visitantes num vídeo que tem como personagem principal um boneco de lata.

abordar os impactos ambientais da mineração e o uso de minerais pelo ser humano. Quatro módulos expositivos compõem a Sala e, entre eles, estão: o descomissionamento<sup>14</sup>, que apresenta o processo de exploração mineral e de recuperação da área minerada quando a mina é desativada por meio de projeção de imagens e textos sobre uma maquete e o Livro das Leis, que, por meio da projeção de textos em páginas brancas de um livro, sintetiza onze princípios legais que regulam e norteiam a ação mineral no Brasil. Os elementos selecionados para comporem o conteúdo desses módulos e seu modo de apresentação revelam intencionalidades que serão exemplificadas e analisadas a seguir.

No caso do descomissionamento, a referência utilizada para ilustrar o ciclo de vida de uma mina e o processo de recuperação ambiental da sua área é a região da Mina de Águas Claras, localizada na Serra do Curral (divisa entre os municípios de Nova Lima e Belo Horizonte) e desativada desde 2002. A comparação ilustrativa desse módulo entre o antes e o depois da região na qual foi realizada a exploração de ferro passa a impressão de que o local foi recuperado, sendo que o processo de descomissionamento da área de cerca de 2.000 hectares de propriedade da companhia Vale ainda está em andamento.

O módulo expositivo Livro das Leis, por sua vez, ressalta, em seus textos, aspectos como: a essencialidade dos minerais para a provisão de bens de consumo na vida moderna; a relevância da mineração no contexto econômico do Brasil; as atribuições constitucionais do poder público para com a fiscalização e acompanhamento de atividades de exploração mineral e as responsabilidades de proteção ambiental, o compromisso com a sustentabilidade e responsabilidade social por parte das mineradoras.

O tratamento dado a essas questões no MMM remete para reflexões sobre os museus enquanto instituições que podem contribuir para a formação crítica e reflexiva de seus públicos, função esta associada às instituições museológicas a partir dos desdobramentos de reivindicações do *maio francês de 1968*, que culminaram com o Movimento Internacional da Nova Museologia anteriormente abordado.

O que se observa nos módulos expositivos da Sala Meio Ambiente, ao contrário da proposta do MINOM, é a apresentação de informações sobre os impactos ambientais e sociais da mineração e suas vantagens e desvantagens, prevalecendo as visões positivas

---

<sup>14</sup> O termo descomissionamento pode ser entendido como um conjunto de operações necessárias para a perfeita garantia da desativação da mina e reparação dos impactos ambientais causados, visando a devolver o local para outros usos pela comunidade.



da exploração de recursos minerais, ancoradas num discurso sobre o progresso, e o desenvolvimento que sua extração e seu processamento geraram e ainda poderão gerar bem como sobre a necessidade de produzir bens de consumo. O mesmo ocorre em relação aos impactos ambientais causados pela mineração e a complexidade dos processos de recuperação de áreas mineradas, que são minimizados ou, até mesmo, apresentados sob perspectivas positivas de recuperação das áreas mineradas.

Questões ambientais, políticas ou sociais que cercam a extração mineral, como a dos *royalties* do minério no Brasil e os possíveis desdobramentos negativos da mineração e seus resíduos tóxicos para o solo, a água, a vida vegetal e animal e a saúde humana não fazem parte dos temas abordados pelo museu. Nota-se, como já foi aqui apontado, a ausência da voz de pessoas de comunidades diretamente afetadas pela mineração e de pessoas que trabalham com a extração e o processamento de minerais e metais. Essa parcialidade das representações se liga, evidentemente, ao fato de o patrocinador do museu ser uma empresa do ramo do tema central do museu. Afinal, faria sentido uma empresa financiar um museu que questionasse e criticasse as suas próprias práticas, ou seja, a forma como se deu e continua se dando a exploração do minério no estado e no Brasil?

Suano (1986), ao tratar das reflexões de Cameron (1971), reflete sobre os museus como templos ou fóruns, isto é, como locais onde as obras de arte, os objetos e a memória são dispostos para fruição passiva ou como espaços dedicados à discussão e análise de conflitos. Para a coexistência dessas concepções de museu, segundo a autora, seria necessário fazer com que as instituições museológicas deixassem de estar sob a tutela de entes públicos – ou privados, a exemplo dos casos aqui analisados – que não reconhecem o caráter de coisa *pública* do museu e que o utilizam para refletir imagens de seus próprios interesses. Nesse sentido, o que se observa no MMM é a impossibilidade de o Museu, por ser primordialmente o objeto de *marketing* de sua empresa patrocinadora (uma mineradora) e de suas atividades, prestar-se a desempenhar a função de instituição voltada para o fomento da reflexão crítica sobre a exploração de recursos minerais.

Por fim, como um terceiro aspecto desses museus, os conflitos que marcaram a relação de equipes de curadoria e expografia do MMM e do Memorial Vale serão utilizados para tratar dos critérios que orientaram a criação dos módulos expositivos. Em ambos os museus, as equipes de pesquisadores da UFMG produziram materiais escritos e

iconográficos sobre temáticas predefinidas, e o conteúdo científico levantado por esses pesquisadores foi adaptado pelas equipes dos responsáveis pela expografia (Gringo Cardia e de Marcello Dantas<sup>15</sup>) para que fosse apresentado em módulos expositivos. Nesse processo, a relação entre as equipes de expografia e de pesquisadores foi marcada por conflitos entre as concepções dos pesquisadores e as demandas e ideias das equipes expográficas, segundo relataram Gringo Cardia, Marcello Dantas e os pesquisadores e professores Bruno Martins (na equipe do Memorial Vale), Luiz Fernando A. de Castro e Dagoberto Brandão Santos (ambos membros da equipe do MMM).

No caso do Memorial Vale, um dos conflitos entre Gringo Cardia e a equipe do professor André Prous<sup>16</sup> envolvia a exposição Minas Rupestre, cujo tema são as primeiras ocupações do território mineiro, a arqueologia, a pintura rupestre e os sítios arqueológicos em Minas Gerais. Segundo Bruno Martins (entrevista realizada no dia 11 de maio de 2015), Gringo Cardia queria criar a simulação de uma caverna, pois acreditava que os visitantes, sobretudo as crianças, se sentiriam atraídas por aquele espaço no museu. Já, para André Prous, isso reforçaria "[...] todos os chavões errados que o pessoal vê nos livros didáticos sobre o homem pré-histórico como o homem das cavernas, o que não é verdade" (entrevista realizada no dia 9 de maio de 2016). Para o pesquisador, o papel do Museu seria passar uma informação correta do ponto de vista histórico e não reforçar as concepções equivocadas em voga. Por essas razões, a fala final de André Prous sobre o resultado da exposição e da sua participação tem um tom de frustração: "o negócio [na Sala Minas Rupestre] foi apenas mostrar pinturas rupestres. Uma coisa bonita, mas não tem nenhuma preocupação didática, pelo que eu lembro." (André Prous, entrevista realizada no dia 9 de maio de 2016).

Alguns dos integrantes da equipe de pesquisadores do Memorial Vale interromperam sua participação na pesquisa, segundo Bruno Martins, uma vez que, por vezes, o modo pelo qual a equipe de expografia queria apresentar as temáticas era infiel

---

<sup>15</sup> Gringo Cardia nasceu na cidade de Uruguaiana, no Rio Grande do Sul. É artista e arquiteto formado pela Universidade Federal do Rio de Janeiro e trabalha também com *design*, arte gráfica, direção de videocliques e direção de arte. Marcello Dantas nasceu no Rio de Janeiro, em 1967. Seu currículo conta com projetos renomados de curadoria, produção de documentários e exposições no Brasil e em outros países. Ele estudou Direito em Brasília, História da Arte em Florença e graduou-se em Filme e Televisão na Universidade de Nova Iorque.

<sup>16</sup> André Pierre Prous é professor titular da Universidade Federal de Minas Gerais. É graduado em História e Mestre em História Antiga pela Université de Poitiers. Fez também o Doutorado em Pré-História pela Université Paris 1 Pantheon-Sorbonne. Tem experiência na área de arqueologia, com ênfase em Arqueologia Pré-Histórica e atua principalmente nos temas arqueologia e pré-história em Minas Gerais.

ao conteúdo da pesquisa. Além disso, argumentaram que faltavam critérios mais rígidos e claros quanto à adaptação das informações científicas nas propostas de módulos expositivos.

No caso do MMM, os pesquisadores entrevistados afirmaram que também demandavam, por parte da equipe de expografia, mais rigor científico na adaptação dos conteúdos que foram por eles levantados. Coube aos pesquisadores, por exemplo, corrigir termos ou expressões que não estavam tecnicamente ou cientificamente corretos nos textos sugeridos pela equipe expográfica (Dagoberto Brandão Santos e Luiz Fernando A. de Castro, em entrevistas realizadas no dia 21 de maio de 2015).

Segundo esses pesquisadores, Marcello Dantas solicitou a produção de conteúdos específicos para módulos expositivos, que estavam previamente programados no projeto expográfico ou que foram por ele imaginados. Nesses casos, foram produzidos conteúdos baseados em estimativas. A fala do pesquisador Fernando A. de Castro, sobre o módulo expositivo Bebê Brasileiro, exemplifica uma dessas situações.

O que deu um trabalho tremendo pra gente foi aquela do bebê. Da quantidade de metal dentro do bebê e do consumo de metal pelo ser humano. **Isso deu um trabalho tremendo, porque ele quis aquilo de qualquer maneira.** E como é que a gente ia calcular aquilo? Então, **foi no chute, foi mais ou menos no chutômetro.** Mas tem aquele sentido, apesar de o conteúdo não estar estritamente correto, mas há o sentido pra uma criança ou um adolescente que vê aquilo. A pessoa fala: — Olha, o bebê tem alguns metais, o corpo humano adulto tem alguns metais e tal (Luiz Fernando A. de Castro, entrevista realizada no dia 21 de maio de 2015, grifos das autoras do artigo).

Esses exemplos demonstram que ora os pesquisadores demandavam que os conteúdos científicos fossem adaptados com mais rigor e critério pela equipe expográfica, ora os pesquisadores eram desafiados a levantar informações que se adaptassem aos módulos expositivos almejados.

Para Gringo Cardia, as exposições deveriam ser atraentes e compreensíveis para uma gama ampla de pessoas de idades diversas. Era preciso tornar acessíveis informações científicas complexas e difíceis, sem desvirtuá-las (entrevista realizada no dia 30 de maio de 2015). Marcello Dantas, na mesma esteira, disse que quis criar exposições atraentes e interativas voltadas para um público jovem que se encantasse pela linguagem e pelos aparatos tecnológicos utilizados. Para isso, foi preciso *forçar a barra* em algumas situações, adaptando algumas informações históricas e científicas ao que ele idealizou (Marcello Dantas em entrevista realizada no dia 21 de maio de 2015).

As exposições do Memorial Vale e do MMM foram pensadas, portanto, sobretudo em termos de atratividade do espaço voltado para a dimensão lúdica, o que gerou conflitos entre as equipes de curadoria e de expografia. Os conteúdos, ligados à história, à cultura e à economia do estado, bem como à ciência e à tecnologia do universo da mineração e dos metais, são articulados para tal finalidade e constituem o que Fernandes (2006) aponta como a submissão do valor da história, da memória e da ciência ao valor de atração. De acordo com essa autora, a articulação da memória e da história para criação desses museus gera produtos e eventos, com exposições para serem consumidas pelo público que se sente atraído pelo modo como os conteúdos estão dispostos.

Por meio dos três exemplos citados (representação da identidade cultural, tratamento das questões ambientais no MMM e conflitos no processo de criação dos museus analisados) nota-se que as exposições do Memorial Vale e do MMM têm como objetivo, conforme já tratado na seção anterior deste artigo, envolver o visitante com experiências que vão além da fruição cultural e da função educativa tradicionalmente associadas às instituições museológicas. Elas buscam suscitar nos visitantes sensações e emoções a partir de dramatizações, do despertar da imaginação e das memórias (PEIXOTO, 2012).

Nesse sentido, para contar histórias, fornecer informações e tratar de identidade cultural, os módulos expositivos contam com estratégias cenográficas convidativas, tais como o cenário da caverna no Memorial Vale e a simulação de um elevador no MMM. Tais cenários, dentre vários outros nesses museus, articulam teatralização com aparatos tecnológicos e, com isso, conseguem obter o forte apelo visual característico da espetacularização da cultura. É com o exercício de exacerbação cenográfica (LEITE, 2010) que os conteúdos culturais das exposições se tornam atraentes para o público.

#### **ALGUMAS CONSIDERAÇÕES**

Nos museus-espetáculo, conforme ilustram as análises dos casos do Memorial Vale e do MMM, as exposições são pensadas para expectadores em busca de novas experiências, esclarecimentos instantâneos e superproduções (HUYSSSEN, 1996; CANCLINI, 1999). Como desdobramento, segundos esses autores, predominam atividades lúdico-culturais que tendem para o entretenimento e para a diversão pública.

Em ambos os museus, observou-se, por meio dos exemplos de embates entre equipes de curadoria e de expografia no processo de criação de exposições, o conflito na hora de transformar conteúdos científicos em atividades atrativas.

As parcerias público privadas, amplamente divulgadas como estratégias que desoneraram o governo ao transferirem parte de seus custos para a iniciativa privada, têm os seus custos. No caso do Museu das Minas e do Metal, o conteúdo expositivo opera como objeto de *marketing* de seu patrocinador e de suas atividades. O governo cede o prédio para a empresa, que arca com a exposição, mas faz dela, não um objeto de reflexão ou, para dizer o mínimo, de distintas abordagens, mas um meio de enaltecer a sua própria atividade.

O Memorial Minas Gerais Vale também atua como objeto de *marketing* da sua patrocinadora, já que o investimento em cultura é visto positivamente, como ação *socialmente responsável* da empresa. Esse Museu contou com maior participação do estado no processo de criação das suas exposições. Contudo, apesar de tratar de conteúdos mais diversos, estes carecem de interpretações que motivem o público a uma fruição questionadora e crítica do processo histórico de construção da cultura mineira, assim como dos seus conflitos e contradições.

#### REFERÊNCIAS

- ABREU, Regina. A metrópole contemporânea e a proliferação dos museus-espetáculo. **Anais do Museu Histórico Nacional**, Rio de Janeiro, v. 44, n. 1, p. 53-73, 2012a.
- ABREU, Regina. Museus no contemporâneo: entre o espetáculo e o fórum. In: OLIVEIRA, Ana Paula L; OLIVEIRA, Luciane M. (Orgs). **Sendas da museologia**. Ouro Preto: UFOP, 2012b.
- ANDRADE, Luciana Teixeira de. **A Belo Horizonte dos modernistas**. Belo Horizonte: C/ Arte, 2004.
- ANDRADE, Luciana Teixeira de; VELOSO, Clarissa dos Santos. Intervenções urbanas mediadas pela cultura e os usos dos espaços públicos. **Revista Ciências Sociais Unisinos**, São Leopoldo, v. 50, n. 3, p. 225-33, set./dez. 2014.
- ARANTES, Otilia. Os novos museus. **Novos Estudos CEBRAP**, São Paulo, n. 31, p. 161-9, outubro, 1991.
- BAUDRILLARD, J. **Simulacros e simulações**. Lisboa: Relógio D'Água, 1991.
- BECKER, H. **Falando da sociedade**. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.
- BOTELHO, Isaura. **Por artes da memória: a crônica de uma instituição**- Funarte Escola de Comunicações e Artes da USP, São Paulo, 1996.

BOURDIEU, Pierre; DARBEL, Alain. **O amor pela arte: os museus de arte na Europa e seu público**. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, Zouk, 2007.

BURTON, C; SCOTT, C. Museums: challenges for the 21st century. In: SANDELL, R.; JANES, R.R. (Eds). **Museum management and marketing**. London: Routledge, 2007, p. 49-66.

CALDEIRA, Junia Marques. **Praça: território de sociabilidade** - uma leitura sobre o processo de restauração da Praça da Liberdade, em Belo Horizonte. 1998. 127fs. Tese (Doutorado) — Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas.

CANCLINI, Nestor Garcia. **Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1999.

CANCLINI, Nestor García. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

CARSALADE, Flávio; LEMOS, Celina Borges. **Liberdade: história, arte e cultura**. Belo Horizonte: Líder Aviação, Instituto João Ayres, 2011.

CURY, Marília Xavier. **Exposição: concepção, montagem e avaliação**. São Paulo: Annablume, 2005.

FERNANDES, Ana. Cidades e cultura: rompimento e promessa. In: JEUDY, Henri Pierre; JACQUES, Paola Berenstein. (Eds). **Corpos e cenários urbanos: territórios urbanos e políticas culturais**. Salvador: EDUFBA, PPG-AU/FAUFBA, 2006, p. 51-64.

FERNANDES, Ludmila Dias. **As praças cívicas das novas capitais brasileiras**. 2011. 293fs. Dissertação (Mestrado) —Programa de Pesquisa e Pós-Graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília, Brasília.

GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. **Entre cenografias: o museu e a exposição de arte no século XX**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/Fapesp, 2014.

HUYSSSEN, Andreas. Escapando da amnésia: o museu como cultura de massa. In: \_\_\_\_\_. **As memórias do modernismo**. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1996, p. 222-55.

JACQUES, Paola Berenstein; VAZ, Lilian Fessler. Reflexões sobre o uso da cultura nos processos de revitalização urbana. In: ENCONTRO NACIONAL DA ANPUR, 9, 2001, Rio de Janeiro. **Anais...**Rio de Janeiro: ANPUR, 2001, p. 664-74.

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

JULIÃO, Letícia. Apontamentos sobre a história dos museus. **Caderno de Diretrizes Museológicas 1**. Belo Horizonte: Superintendência de Museus, Secretaria de Cultura de Minas Gerais, 2006.

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

MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. A exposição museológica e o conhecimento histórico. In: FIGUEIREDO, Betânia Gonçalves; VIDAL, Diana Gonçalves (Orgs).

Formatado: Inglês (Estados Unidos)

**Museus:** dos gabinetes de curiosidades à museologia moderna. Belo Horizonte: Fino Traço, 2013.

MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. A problemática da identidade cultural nos museus: de objetivo (de ação) a objeto (de conhecimento). **Anais do Museu Paulista**. Nova Série, n. 1, 1993. p. 207-22.

MINAS GERAIS. **Circuito Cultural Praça da Liberdade**. Belo Horizonte, Minas Gerais, 2005.

MUSEUSBR. Rede Nacional de Identificação de Museus, s.d. Disponível em: <<http://renim.museus.gov.br/>> Acesso em: 15 ago. 2016.

PEIXOTO, Paulo. Desafios à cultura urbana no contexto da economia das experiências e das narrativas interativas. In: **Estudos em homenagem ao Prof. Doutor Aníbal de Almeida**. Coimbra: Coimbra Editora, 2012, p. 801-17.

POULOT, Dominique. **Museus e museologia**. Trad. Guilherme João de Freitas Teixeira. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

SANCHÉZ, Fernanda. A reinvenção das cidades na virada de século: agentes, estratégias e escalas de ação política. **Revista de Sociologia e Política**, Curitiba, v. 16, ,p. 31-49, jun. 2001b.

SANCHÉZ, Fernanda. Cidades reinventadas para um mercado mundial: estratégias transescalares nas políticas urbanas. In: ENCONTRO NACIONAL DA ANPUR, 9., 2001a, Rio de Janeiro. **Anais...** Rio de Janeiro: IPPUR/UFRJ, , 2001a, p. 246-57.

SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. Os museus brasileiros e a constituição do imaginário nacional. **Revista Sociedade e Estado**, Brasília, v. 15, n. 2, p. 271-302, jun./dez. 2000.

SUANO, Marlene. **O que é museu**. São Paulo: Brasiliense, 1986.

TEIXEIRA COELHO. **Dicionário crítico de política cultural**. São Paulo: Iluminuras, 1997.

VEIGA, Ana Cecília Rocha. **Gestão de projetos de museus e exposições**. Belo Horizonte: C/Arte, 2013.

VELOSO, Clarissa dos Santos. **Cultura, políticas culturais e museus público-privados: o caso do MM Gerdau - Museu das Minas e do Metal e do Memorial Minas Gerais Vale**. 2016. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) — Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais PUC Minas, Belo Horizonte.

VIEIRA, Marco Estevão de Mesquita. **Distinção, cultura de consumo e gentrificação: o Centro Cultural Banco do Brasil e o mercado de bens simbólicos**. 2006, 292 fls. Tese (Doutorado). — Departamento de Sociologia da Universidade de Brasília/UnB. Brasília.