

Revista

FONTES DOCUMENTAIS

KITSCH, MUSEALIZAÇÃO E A MUSEALIDADE: APROXIMAÇÕES E DIFERENÇAS ONTOLÓGICAS E EPISTEMOLÓGICAS

*KITSCH, MUSEALIZATION AND MUSEALITY: APPROXIMATIONS AND DIFFERENCES
ONTOLOGICAL AND EPISTEMOLOGICAL AMONG THIS DIMENSIONS*

DOI: 10.9771/rfd.v8i0.64698

Eliane Epifane Martins

Professora do Curso Técnico em Biblioteconomia do Instituto de Educação Estadual do Pará (IEEP) e bibliotecária na Companhia de Desenvolvimento da Área Metropolitana de Belém/PA (CODEM). Mestra em Ciência da Informação pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Graduada em Biblioteconomia pela Universidade Federal do Pará (UFPA). Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-7743-0004> E-mail: jadyeliane@gmail.com

Sérgio Rodrigues de Santana

Doutor e Mestre em Ciência da Informação pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Graduação em Psicologia pela UFPB e Biblioteconomia pelo Centro Universitário Leonardo da Vinci (Uniasselvi). Graduando em Arquivologia e Museologia pela Uniasselvi. Líder do Grupo de Estudos em Interdisciplinaridades e Epistemologias (GintEpis). Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-1286-0775> E-mail: sergiokafe@hotmail.com

Annebelle Pena Lima Magalhães Cruz

Professora da Universidade do Estado do Amapá (UEAP). Doutora em Educação pela Universidade Luterana do Brasil (ULBRA/RS). Mestre em Gestão Social, Educação e Desenvolvimento Local pelo Centro Universitário UNA/MG. Coordenadora do Grupo de Pesquisa em Pedagogias Culturais e Pedagogias do Corpo (GPCCORP/UEAP). Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-2124-8913> E-mail: annebelle.cruz@gmail.com

Lília Mara Menezes

Professora da educação básica e tutora do curso Letras-Língua Portuguesa na Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN/UAB). Mestre em Letras pela UERN. Especialização em Literatura e Ensino pelo Instituto Federal do Rio Grande do Norte (IFRN). Graduada em Letras e Artes pela UERN. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-3544-7369> E-mail: liliamaram@hotmail.com

Daniel Jackson Estevam da Costa

Doutor em Ciências e Mestre em Química Analítica pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Bacharelado e Licenciatura em Química pela UFPB. ela UFPB. Especialização em Ensino de Química pela Faciba (em curso). E-mail: danieljacksonpb@gmail.com

RESUMO

A *museália* é o resultado da musealização e da musealidade, mas em alguma medida pode ser também o resultado do *kitsch*. Diante dos argumentos, quais são as aproximações e diferenças entre o *kitsch*, a musealização e a musealidade? Analisou a relação entre o *kitsch*, musealização e a musealidade. A

justificativa versa no alargamento do referencial teórico-sintético e epistemológico da Museologia. Adotou a abordagem qualitativa e método semiótico. Infere-se que o *kitsch* na Musealização e a Musealidade pode cortinar os artefatos naturais e produzidos, promovendo a representação social do museu como espaço de afetações nostálgicas, estéticas e românticas, depósitos do passado, espaços de simulacros, espaços de objetos exóticos, quando seu papel social versa na memória, história, política e consciência ficam aquém.

Palavras-chave: Epistemologia; *Kitsch*; Musealização, musealidade e *museália*

ABSTRACT

Museum object is the result of musealization and museality, but to some extent it can also be the result of *kitsch*. Given the arguments, what are the similarities and differences between *kitsch*, musealization and museality? The relationship between *kitsch*, musealization and museality was analyzed. The justification is based on the expansion of the theoretical-synthetic and epistemological framework of Museology. The qualitative approach and semiotic method were adopted. It is inferred that *kitsch* in Musealization and Museality can curtain natural and manufactured artifacts, promoting the social representation of the museum as a space of nostalgic, aesthetic and romantic affectations, deposits of the past, spaces of simulacra, spaces of exotic objects, when its social role in memory, history, politics and consciousness falls short.

Keywords: Epistemology; *Kitsch*; Musealization, museality and museum objects

1 INTRODUÇÃO

A construção, acesso e utilização de artefatos é uma condição básica humana, como também para algumas espécies de primatas, mamíferos e aves que criam, acessam e utilizam artefatos (Cosentino, 2006). Porém, há um fator primordial entre o sujeito humano e as espécies mais simples quanto à construção, acesso e utilização de artefatos, a atribuição de *status* aos artefatos e a capacidade de eles promoverem reflexões nos sujeitos. Assim, entre sujeitos humanos e artefatos há uma gênese de teias de relações físicas e metafísicas como demonstra Leakey, Lewin (1982):

[...] humano primitivo pegou um seixo, e com alguns golpes habilidosos transformou-o num emblemento³. O que antes fora um acidente da Natureza, era agora uma peça de deliberada tecnologia a ser usada na modelagem de um galho para desenterrar raízes ou para retalhar a carne de um animal morto (Leakey, Lewin, 1982. p. 8).

Assim, como demonstra Leakey, Lewin (1982, p.8) e Carvalho (2019), também se comprehende a objetivação do mundo material como um fenômeno que ocorre tanto com objetos rudimentares quanto com objetos tecnologicamente avançados. Refletir sobre essas teias de relações construídas socialmente em torno dos objetos, na medida em que transcendem o valor de utilidade prática para o valor de utilidade simbólica dos artefatos alocados nos museus, implica em debruçar-se sobre o fazer no campo epistemológico da museologia, especialmente no que diz respeito à representação do objeto.

Do mesmo modo, é emergente a necessidade de reflexão, pois, para Loureiro (2023), nem tudo pode se tornar um objeto de museu, uma vez que, ao mesmo tempo em que se seleciona para preservar, define-se também o que não será preservado. Nesse fluxo, entende-se que o museu não é neutro nem inocente, e a museologia é atravessada pelo espírito da atuação dos sujeitos e, por isso, se estabelece um jogo de forças, que inclui a ação política e ideológica (Silveira, 2022). Um exemplo disso é o *kitsch*, que se caracteriza pela fusão de estilos, épocas e ritmos. O objeto alocado no âmbito de um museu, seja ele natural e/ou fabricado, estabelece teias de relações que conectam o passado e o presente e possuem potencial para adquirir valor documental (Costa, 2017).

Portanto, quais são as condições de alocação dos objetos museais? O objetivo da pesquisa foi analisar o tripé composto por *kitsch*, musealização e musealidade. O *kitsch* é uma filosofia, uma abordagem artística e criativa e uma ação transgressora sem um campo de domínio definido, mas que, ao mesmo tempo, permeia todos os campos. Enquanto a musealização é uma política epistêmica, a musealidade consiste em um agregado de processos — ambos domínios da museologia — que são utilizados para produzir teias de relações físicas e metafísicas frente a um artefato natural ou produzido pelo sujeito humano.

A justificativa deste trabalho baseou-se no alargamento dos quadros de conhecimentos epistêmicos em museologia no fazer prático, além do atravessamento da multidisciplinaridade da museologia com a Ciência da Informação. Para Costa (2017), a experiência dessas instituições no esforço de integrar currículos e formar profissionais de Museologia dentro da Ciência da Informação é viável, desde que haja empenho e sensibilidade epistêmica multidisciplinar entre os museólogos sociais e os cientistas da informação. Isso se torna essencial para a efetiva integração teórica e epistemológica dessas áreas, permitindo o reconhecimento das especificidades de cada uma, a absorção do conhecimento acumulado por ambas e a valorização dos avanços obtidos por elas.

2 KITSCH E SUAS EXPRESSÕES FILOSÓFICAS E ESTÉTICAS MATERIAIS

A palavra "*kitsch*" aparece por volta de 1860 na Alemanha e se dissemina por países de língua anglo-saxônica, além de alguns países da Europa. O termo é usado como conceito pela primeira vez em 1888 (Cardoso, 2023), porém, ganhou visibilidade em 1930 por meio de

Theodor Adorno, Hermann Broch e Clement Greenberg (Moles, 1975; Santana, Melo e Souza, 2021).

O *kitsch* surgiu no contexto de uma disputa de classes, na qual, de um lado, estavam os sujeitos pobres das classes desfavorecidas, que buscavam se assemelhar aos indivíduos das classes abastadas e elitistas. Por isso, em seu conceito inicial, o termo designava ideias associadas ao mau gosto e à qualidade inferior — uma percepção provavelmente imposta pelas próprias classes dominantes (Moles, 1975; Santana, Melo e Souza, 2021).

O que faz com que um sujeito ou um objeto seja considerado *kitsch* são suas dimensões estruturais, pois “o *kitsch* não é uma categoria que se atribui apenas aos objetos, [...] mas também é associável aos sujeitos” (Mecacci, 2018, p. 9). Essas dimensões são: simulação, exacerbação, espacialidade, ressignificação, caoticidade/heterogeneização, sedimentação e romantismo. Cada uma dessas dimensões pode ser ampliada e conectada a outra em certa medida.

Para Moles (1994, p. 32), “O *kitsch* está ao alcance do homem, ao passo que a arte está fora de seu alcance. O *kitsch* dilui a originalidade em medida suficiente para que seja aceita por todos.” Esse conceito se insere na dimensão da simulação, que está essencialmente relacionada à falsificação de uma obra ou objeto. Isso ocorre quando um sujeito deseja adquirir um bem material e simbólico que está além de suas condições econômicas, como, por exemplo, usar uma peça de roupa falsificada. Como demonstra a Figura 1, há falsificações de roupas de marcas como a Lacoste. Dessa forma, o sujeito supre uma demanda visceral e cognitiva por obter um objeto material e imaterial que representa seu desejo, ainda que seja uma versão fake (Sêga, 2008; Wajnman, 2019). O *kitsch* é um jogo estratégico de trapaça e autoengano, no qual se realoca um objeto verdadeiro ou sua réplica em um novo contexto geográfico ou cognitivo.

Para Berton (2020, p. 7), “O *kitsch* é considerado a antítese do *good design*, um conceito ligado à racionalidade na atividade projetual no design, associado ao modernismo.” Essa concepção está relacionada à ideia de qualidade e bom gosto na estética, seja ela visual ou formal. Esse conceito também se aplica à dimensão da exacerbação, que se caracteriza pelo exagero presente na linguagem estética e verbal. Exemplos disso são o uso de cores fortes, como tons neon, estampas chamativas e adjetivos dramáticos, que expressam o fenômeno do brega e do cafona (Sêga, 2008). Como demonstra a Figura 1, esse estilo pode ser observado na estética da cantora Gaby Amarantos, tanto em suas canções quanto em sua aparência. Além disso, pode ser visto na telenovela “Fuzuê”, na qual a atriz Marina Ruy Barbosa interpreta

Preciosa, uma personagem que usa roupas chamativas, batom marcante e adota uma linguagem exagerada, típica de vilãs da *Disney*.

Figura 1 - Dimensões estruturais



Fonte: Pesquisa (2023).

Há também a dimensão espacial (Figura 1), que trata do preenchimento inadequado do espaço, utilizando objetos em contextos ou funções diferentes de sua finalidade original. Um exemplo disso é *Lady Gaga*, que, conforme ilustrado na Figura 1, utilizou 'carne' como matéria-prima para confeccionar um vestido apresentado durante a entrega do MTV *Video Music Awards*. A indústria da moda, entretanto, não emprega essa matéria-prima na confecção de vestuário (Veja, 2023).

Para Marzani e Miranda (2019, p. 140), “O termo *kitsch*, surgido em Munique por volta de 1860, significa fazer móveis novos com velhos, [...].” Esse argumento está relacionado à dimensão da ressignificação, que se refere à transposição de um contexto para outro. Um

exemplo disso são garrafas reutilizadas como castiçais, conforme demonstrado na Figura 1, pois sua função original era armazenar líquidos.

Destaca-se também a dimensão caótica/heterogeneização (Figura 1), na qual Wajnman (2019) aponta a heterogeneização como o acúmulo de fenômenos ou objetos sem critério de classificação ou seleção, resultando frequentemente em combinações diversificadas e aleatórias.

Para Cunha Filho e Dantas (2016) o *kitsch* possui como característica o empilhamento sem utilidade, e para Moles (1994): “O empilhamento, a sinestesia, o meio-termo enfeitado, a angústia possessiva, a desproporção entre os meios e os fins, o romantismo, uma lembrança do rococó, um toque manerismo, são estes os componenotes da mistura *Kitsch*” (Moles, 1994, p. 112)

Assim, o empilhamento (Figura 1) está relacionado à dimensão da sedimentação. Essa dimensão refere-se a um processo de desenvolvimento lento e gradual. Dessa forma, o empilhamento ocorre sem um projeto ou objetivo significativo, seguindo a lógica dos acumuladores (Wajnman, 2019).

Para Eco (1998, p. 73), o *kitsch* não assume funções de conhecimento, pois “[...] *Pero en el Kitsch, el cambio de registro no asume funciones de conocimiento, interviene sólo para reforzar el estímulo sentimental, y en definitiva la inserción episódica se convierte en norma.*” A perspectiva de Eco está ligada à dimensão do romantismo, uma prática tendenciosa que fundamenta atitudes e posturas na tríade emoções, sentimentos e afetividade, o que cria um fluxo oposto à reflexão e à razão (Newton e Harte, 1997; Santana, Melo e Souza, 2021).

O *kitsch* pode ser visualizado a partir de duas perspectivas: uma complexa e outra simples. Do ponto de vista epistemológico, pode ser entendido como uma filosofia que trata da interpretação e reflexão sobre sua amplitude, transcendendo construções estabelecidas e sendo percebido em sua condição prática. Já do ponto de vista ontológico, remete à interpretação do *kitsch* dentro de uma determinada realidade, em uma perspectiva criativa, artística e estética, que pode ser expressa por meio de estilos como *cult*, *retrô/vintage* e *camp*. Embora alguns autores façam distinção entre esses fenômenos e o *kitsch*, compreender essas conexões e diferenças é uma estratégia importante para os museólogos (Link, 2015; Varella, 2019).

O *cult* é um conceito usado para definir um estilo adotado por sujeitos que preferem coisas alternativas em vez de opções mais comuns. Trata-se da recusa ao normativo e se manifesta em campos como a música, o cinema e o modo de vida em geral. O *cult* também pode

ser entendido como um conceito da elite intelectual, que busca separar o popular de sua bolha social. Segundo Martins (2017), muitas vezes, objetos e estéticas *kitsch* são retirados de espaços populares justamente porque a elite passou a se interessar por eles. Para Sêga (2008), o *kitsch*, em alguns momentos, se aproxima do "*midcult*", e em outros, do "*masscult*". Logo, *cult* e *kitsch* podem se entrelaçar e até se confundir.

Para Link (2015), o *kitsch* representa a antítese mais extrema da arte, enquanto o *camp* faz o oposto, promovendo a revalorização do artifício. No entanto, o autor cita Isherwood (1954, p. 106), que discute a dificuldade de definir o *camp*, mas o descreve como "o amor pelo exagero, pelo que é '*off*', pelo que é impróprio nas coisas — uma nova educação sentimental, que não busca a autenticidade dos sentimentos cultivados pelos românticos". Para Varella (2019), o *camp* pode ser entendido como um estilo estético ou uma sensibilidade que torna algo atraente devido ao seu mau gosto e valor irônico. Isso pode ser observado na estética de Amy Winehouse, que adotava um visual *pin-up*. No entanto, todos esses argumentos podem ser enquadrados dentro das bases do *kitsch*.

O *vintage* representa um resgate do clássico e/ou do antigo, agregando valor a objetos como vestuário, calçados, mobiliário e peças decorativas. Nesse aspecto, diferencia-se do *kitsch*. Entretanto, segundo Cassidy e Bennett (2016), "o *vintage* é como olhar para frente através da janela do passado". Sua construção no presente baseia-se na nostalgia, pois o sujeito sente que certas memórias são preciosas demais para serem descartadas. Dessa forma, as memórias são romantizadas no *vintage*, o que o aproxima do *kitsch*.

Considerar o *kitsch* tanto de forma ontológica quanto epistemológica é uma estratégia essencial para compreender o ambiente social e cultural. Nesta pesquisa, ele é abordado não apenas como uma estética, mas também como uma filosofia. O *kitsch* é uma lei, uma essência e uma existência do mundo pós-moderno, operando de forma inconsciente. Assim, todos os sujeitos, independentemente de sua condição social, são influenciados por ele em alguma medida: ricos ou pobres, cultos ou não, pertencentes à elite ou ao povo. Esse fenômeno se manifesta em qualquer corpo e mentalidade, inclusive no campo museológico (Santana, Melo e Souza, 2021; Moles, 1975; Sêga, 2008).

Portanto, ao se refletir sobre qualquer corpo e mentalidade, percebe-se que o *kitsch* pode se aplicar a qualquer objeto ou fenômeno produzido pela intersubjetividade humana. Ele desafia as perspectivas teóricas sobre os objetos e expande as percepções, sentidos e significados da cultura material e imaterial (Silveira, 2022). Isso ocorre porque o *kitsch* é, simultaneamente,

um fenômeno tangível e intangível — ele representa desejo, dor, prazer e alívio em relação aos objetos.

3 MUSEALIDADE, MUSEALIZAÇÃO E MUSEÁLIA

Como qualquer ciência, Museologia surgiu e tem evoluído por fatores específicos no tempo e no espaço, essa que é uma premissa básica de Bachelard (1996). Assim, no Brasil, segundo Costa (2017, p. 267):

[...] os primeiros anos do século XXI são representativos da significativa ampliação e dinamização da Museologia no país como campo de estudos no ensino superior, tanto pelo alargamento da oferta de cursos de graduação em todo o território nacional, como pela institucionalização da pós-graduação *stricto sensu* na área, iniciada com a criação, em 2006, do então único curso de mestrado em Museologia no Brasil, seguida da criação, em 2011, do primeiro e único curso de doutorado até o momento. (Costa, 2017, p. 267).

Essa evolução por ser vista a partir de quatro fases que intencionam as questões práticas, teóricas, históricas e que cada uma agrega o seu valor epistemológico (Maroevic, 1998).

A primeira, a intitula a de fase primórdio, o pensamento e fazer da museologia foram estruturados entre o século XVI a 1900. Esse período foi definido pela profissão de convededor de coleções, seja elas de natureza históricas, etnográficas e artísticas dos reinos e/ou impérios. Estas coleções se localizavam em espaços como castelos, palácios, e, em maior número, nos chamados de gabinetes de curiosidades. Para Araújo (2012), a musealidade é um fenômeno que vem antecede o conceito de museu, assim mistura-se à ação e realidade humana natural e humana no colecionismo que remota a Antiguidade Clássica.

[...] reconhecendo nela objetos e elementos a serem guardados, colecionados, exibidos, atribuindo significados a estes objetos. [...] O legado da Antiguidade Clássica e da época romana se expressa tanto pela ação do colecionismo (a ação humana de selecionar, entre os diversos “objetos” da realidade - tanto os produzidos pelo ser humano como aqueles existentes na natureza - alguns para serem guardados, preservados e/ou exibidos, a partir de seu valor estético, histórico, político ou mesmo exótico, de raridade) como pela instituição museu (Araújo, 2012, p. 33).

Assim, primeiramente, o colecionismo antecede tudo, emergindo como uma percepção do objeto que fundamenta a museologia e, consequentemente, a instituição museu.

A segunda fase, denominada “protocientífica”, que ocorreu entre 1900 e 1934, é marcada pelas principais correntes do pensamento museológico da primeira metade do século XX, pela perspectiva francófona e norte-americana, pelos debates relativos à função social e

educativa dos museus e pelas primeiras diretrizes teóricas, metodológicas e práticas.

A fase “empírico-descritiva”, instaurada entre 1934 e 1976, teve como marco a Conferência de Madrid, que fundamentou, disseminou e consolidou a museologia como disciplina científica. Nesse período, deram-se as experimentações da subjetividade do museu por meio do desenvolvimento de práticas e metodologias apropriadas às suas atividades, baseadas em fundamentações técnico-científicas, isto é, no fazer que abrange tanto aspectos materiais quanto mentais, os quais são fundamentos na perspectiva de Bachelard (1996), pois são condições básicas do fazer. Essas experimentações se estenderam até a criação do International Committee for Museology (ICOFOM) em 1976 (Echternach, 2021).

A fase “teórico-sintética” foi inaugurada em 1976 e opera até os dias atuais, concentrando-se nas principais ideias e na essência da museologia. Embora, nos anos cinquenta, tenham sido estabelecidas as bases científicas e filosóficas da museologia, essa área passou a reivindicar o status de ciência aplicada e mais delimitada (Echternach, 2021).

Porém, para Britto (2019), é oportuno compreender o modo como a museologia se organizou no âmbito da epistemologia, especialmente por meio de suas práticas e conhecimentos milenares, o que inclui, entre outros pilares, as abordagens. Nesse sentido, para Peter Van Mensch (1994), há quatro abordagens museológicas que podem orientar os estudos teóricos, técnicos e históricos-epistemológicos. Assim, destaca-se a museologia como um campo voltado para a organização de museus, onde as práticas e estudos se concentram na instrumentalização dos museus. Há também a abordagem museológica que se dedica à implementação e integração de um conjunto de atividades, visando à preservação e ao uso da herança cultural e natural.

Considera-se a abordagem museológica que se concentra nas práticas e estudos relativos aos objetos museológicos, em sua interpretação e na sistematização dos processos de emissão de informação. Este estudo foca na referida abordagem na primeira vertente, pois a interpretação ocorre por meio do objeto destacado como signo no âmbito teórico e conceitual da musealização e musealidade. Assim, tanto a teoria quanto a prática epistêmica nos museus são aspectos importantes para fundamentar o campo teórico-sintético da museologia, pois permitem visualizar a musealização, a musealidade e a museália, reveladas em seu valor, suas existencialidades e nas leis do *kitsch*.

Para Silveira (2022), uma peça de museu é composta pela tríade da teoria museológica: musealização, musealidade e museália. Para Stránský (1986), os conceitos de musealização e

musealidade foram cunhados na década de 1960, os quais conferem científicidade à museologia (Cury, 2020).

[...] o termo “musealização” serve para nomear coisas essencialmente distintas, embora intimamente relacionadas: [...]. De outro, o termo designa também um processo ou conjunto de processos integrado por uma série de práticas (coleta, identificação, pesquisa, documentação, conservação etc.) voltadas a uma estratégia de preservação que, em sua feição clássica, tem no museu seu caso exemplar. [...] entende como uma das formas de preservação e associa à noção de patrimônio. Musealizar, nesse sentido, é inseparável da ação humana de agregação de valor. Neste texto, utilizo o termo “musealização” nesta segunda acepção, mais restrita, ainda que reconheça o potencial analítico da abordagem de Huyssen, particularmente no que se refere à extensão do universo da musealização, que podemos sintetizar com a pergunta sobre o que é (ou não) objeto da Museologia, o que é (ou não) museu, ou o que é (ou não) musealizável. (Loureiro, 2023, p. 92).

A musealização consiste em um conjunto de processos seletivos de caráter infocomunicacional baseados na agregação de valores a objetos naturais e produzidos. Assim, a musealização é um processo de seleção, suspensão e retirada de um objeto do uso e/ou da funcionalidade do meio naturais e produzidos e seus espectros cultural, simbólico, econômico e outros, como também da operação de extração física e conceitual desse objeto.

Enquanto a musealidade versa nas qualidades e valores que transformam esse objeto realocado na instituição museal. (Desvallées; Mairesse, 2014; Cury, 2020; Echternach, 2021; Silveira, 2022). Assim, a musealidade pode ser ora excludente pois “[...] retira/omite atributos, ora cumulativa, por reter muitas e diferentes atribuições de diferentes orientações de múltiplos contextos e fragmentações sociais, indo além dos ‘experts’” (Xavier, 2020, p. 136).

A Musealidade é a modelagem criada pela ação musealizadora ao modo de uma ideia substituta, uma imagem recontextualizada para referenciar aquela referida ao original em sua procedência.[...] A Musealidade se caracteriza por uma nova ‘realidade’ que empresta ao que interpreta um toque diferenciador, exclusivo, marcado pela distinção, perspectiva reforçada pelo pensamento exposto na citação.,(Lima , 2015, 389).

A musealidade não se trata, essencialmente, do resultado oriundo das ações de musealização, mas de um processo infinito de valorações e ressignificações que o procedimento demanda, assim é atividade translinguística, pelo qual submete ao objeto a fim de que ele se sustente como signo da narrativa do museu.

A musealização, portanto, depende da musealidade, enquanto valor que fundamenta a atuação sobre dada realidade, como a *museália* depende da musealização e da musealidade, isso implica por que há em interpretação (Horta, 1992; Echternach, 2021; Silveira, 2022). Para Cury (2020) na:

[...] interpretação museológica, a prática de coleta e formação de coleções de remanescentes humanos para serem integrados como, objetos museológicos - musealia -, desde a intenção à ação, já carrega a musealidade - valores atribuídos - de um dilema ético humano profundo, o que pode ser continuado pela musealização - processos que se dão no transcurso do tempo, ora agregando outros valores, ora evidenciando ou ocultando-os, ora reproduzindo visões do passado que devem ser tratadas crítica, moral e eticamente no presente (Cury, 2020, p. 22).

Assim, a *museália* é a peça de museu atravessado pela musealização e a musealidade que são formas ontológicas/epistemológicas, é o resultado dos processos de significados.

4 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

Essa pesquisa teve abordagem qualitativa, adotou o método semiótico, e no plano teórico a pesquisa foi auxiliada pelos aspectos dos estudos teóricos abordagem museológica que foca os fazeres e estudos sobre a tríade musealização, musealidade e a *museália*.

A abordagem qualitativa partiu da premissa das construções mentais, sempre tem um sentido e um significado que precisa ser desvelado (Minayo, 2009), assim se investigou as representações estabelecidas sobre a *museália* e o rompimento delas para construção de novas representações a partir de um novo olhar com base no *kitsch*. Assim, a natureza qualitativa se debruçou sobre os hábitos e a cultura e as relações complexas dessas, como o foco quanto aos hábitos culturais científicos nos contextos sociais dos cientistas, especialmente, dos museólogos.

Adotou a semiótica, como método, em que para Charles S. Peirce (1977) versa nas capacidades interpretativas do signo, seja ele linguístico ou não, para entender os modos de significação, denotação e informação sobre ele de forma unitária, como sistemas de signos. Nesse viés, e para se promover a semiótica como método, é preciso compreender as tricotomias, essas que desenham a natureza do signo, para a posterior focar o objeto de uma pesquisa que adoção do método.

Figura 2 – Tricotomia de Santaella

signo	signo em relação a si mesmo	o signo em relação ao objeto	signo em relação ao interpretante
	1 ^a tricotomia	2 ^a tricotomia	3 ^a tricotomia
primeiridade	quali-signo	ícone	rema
secundidade	sin-signo	índice	diciente
terceiridade	legi-signo	símbolo	argumento

Fonte: Adaptado de Santaella (2015).

Na concepção de Peirce (1977), há três dimensões tricotômicas: a 1^a tricotomia (Figura 2 - amarelo); classificações que visualizam o signo em relação a si mesmo; a 2^a tricotomia (Figura 2 - vermelho) figura o signo em relação ao objeto; e a 3^a tricotomia (Figura 2 - azul) é o signo situado na relação com o interpretante (Reis; Almeida; Ferneda, 2020; Santaella, 1993; Santaella, 2012).

Na 1^a tricotomia, o signo, em relação a si mesmo, pode ser uma qualidade, um existente ou uma lei. Na qualidade, há sensação e consciência da existência dos signos, mas não há nenhuma referência deles a outras coisas, assim, ele se encerra em si mesmo, por exemplo, a cor amarela que se figura determinante em um fenômeno. O signo pode emergir como existente, isso ocorre quando o signo apresenta uma forma particular e individual em sua essência, de tal modo que os processos de sensação e percepção operam, revelando um fato externo ou outra coisa, por exemplo, um carro amarelo. O signo pode emergir como uma lei, e, nessa dimensão, o signo é constituído de regras, padrões e abstração, logo, de pensamento e aprendizado. Ocorre a sensação, a percepção e a representação, por exemplo, uma placa de trânsito amarela que indica uma ‘Passagem de nível com barreira’, diz algo mais, um segundo fenômeno que produz um terceiro elemento. (Santaella, 1993; 2012).

Quanto à 2^a tricotomia, o signo pode ser um ícone, índice ou um símbolo. Como ícone, ele passa a representar alguma coisa de alguma maneira, por exemplo, um ícone do computador; como índice, ele faz uma ligação ao objeto, por exemplo, ‘nuvens escuras’ indicam chuva, e como símbolo, se relaciona com o objeto por uma convenção, como a pomba, um pássaro que simboliza a paz. (Barthes, 1964; Machado; Lahm, 2012).

Na 3^a tricotomia (figura 2 - azul), o signo pode ser o rema, o discente ou o argumento. O rema é o signo que, para seu interpretante, funciona como signo de possibilidades, que pode ou não se provar, por exemplo, “este, isso, aquilo”. O discente, por sua vez, representa o objeto

com respeito à sua existência real, por exemplo, "nenhuma bola é quadrada". O argumento versa sobre as leis no processamento dos signos, sendo um sistema de signos em que cada um opera através de suas regras, promovendo o todo, por exemplo, uma faixa musical; a música é um conjunto de signos operando no tempo e no espaço.

Com base nas tricotomias, efetua-se a primeira fase de análise, ‘Análise do Fundamento do signo (Significante)’, na qual o pesquisador visualiza a senciência das dimensões tricotômicas de primeiridade, secundidade e terceiridade. Na primeiridade, o pesquisador deve contemplar o objeto como ele é, por meio de sua experiência; na secundade, a capacidade distintiva do pensador deve operar, ou seja, a habilidade dele de discriminar e compreender as diferenças do objeto que está sendo contemplado e atentar-se a determinados aspectos dele; e na terceiridade, emerge a capacidade de generalização, ou seja, a apreensão das observações feitas do objeto como signo e sua generalização em categorias globais. (Reis; Almeida; Ferneda, 2020; Santaella, 1993; 2012).

Na segunda etapa, ‘Análise da Referencialidade do Signo’, versa-se sobre a segunda dimensão tricotômica: qualisigno, sinsigno e legissigno, ou seja, nas qualidades, existencialidades e leis do objeto de análise. No Qualitativo-Icônico (relação qualidade e ícone), analisa-se as qualidades concretas do objeto, incluindo cores, textura, tamanho, entre outras características, assim como suas qualidades abstratas, tais como sofisticação, modernidade, força, robustez e elegância, entre outros aspectos. No Singular-Indicativo (relação existencialidade e índice), o signo passa a ser analisado em função do seu contexto. Nesse sentido, algumas informações importantes precisam ser identificadas, incluindo as origens, o ambiente de uso, as funções que desempenha e suas finalidades. No Convencional-Simbólico (relação lei e símbolo), deve-se observar a coerência entre as expressividades do signo e as expectativas envolvendo o valor cultural e grupal (Reis; Almeida; Ferneda, 2020, p. 20-21).

Na terceira etapa, denominada ‘Processo Interpretativo em Todos os seus Níveis (Interpretante)’, aborda-se a compreensão da relação com o interpretante, pois é por meio dela que o signo completa sua ação como signo, com a senciência operando de forma mais efetiva. Assim, a análise dos interpretantes deve ser conduzida com base nos fundamentos acerca do construto signo, abarcando os três níveis do interpretante: o imediato, o dinâmico e o final. O interpretante imediato versa sobre o nível das possibilidades, o dinâmico refere-se ao efeito que o signo produz no intérprete e subdivide-se em três níveis: emocional, funcional e lógico. Por último, o interpretante final é aquele que estará sempre no futuro, servindo como uma meta a

ser alcançada. (Reis; Almeida; Ferneda, 2020; Santaella, 1993; Santaella, 2012).

5 ANÁLISE E DISCUSSÃO

Nesta pesquisa, o *kitsch* foi analisado por duas perspectivas, a ontológica e a epistemológica, em que a primeira o configura como um fenômeno amplo, e a segunda como fenômeno restrito. A estratégia escolhida serviu para contextualizar os alcances esse fenômeno no campo científico, especialmente, quanto aos pontos que podem ser contraproducentes no campo da museologia.

Na forma ontológica, se remete a interpretação da natureza geral das coisas, assim o configurando como uma cultura, e como ele reflete sobretudo no mundo da vida, enquanto a forma epistemológica versa em compreender os pontos contraproducentes do *kitsch* sobre a musealidade e musealização.

Isso significa afirmar que, na medida que se problematiza o *kitsch*, ele tem seu valor filosófico, valor de abordagem artística e criativa e ação transgressora, porém, enquanto embasamento epistêmico ele se distancia da dimensão científica. Sendo que, isso ocorre porque ele não contribuiu com a lógica científica, uma vez que o fazer científico é protocolar, metodológico, epistêmico, vigiado e aprovado por pares, que são condições que distâncias a ciência do senso comum.

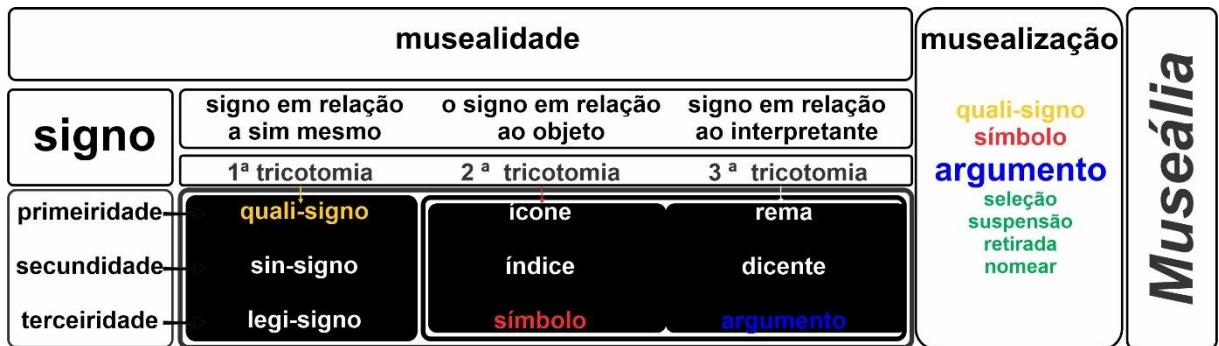
Para Stránský (1986), Cury (2020) e Silveira (2022), a musealização serve para nomear artefatos naturais e produzidos através do processo de seleção, suspensão e retirada dele do uso e/ou funcionalidade do meio natural e tecnológico (técnico e ornamental). As bases da seleção, suspensão e da retirada têm espectro cultural, simbólico e econômico, ou seja, as ‘qualidades e valores’ que são constituídos por condições epistêmico-político entalecidos pelo campo.

Enquanto a Musealidade versa, especialmente, sobre as ‘qualidades e valores’ que transformam esse objeto realocado na instituição museal, ou seja, das propriedades que versam na cor, texturas, tamanho, do que é feito; e as propriedades que versam na ideia de que ele pode ser único e antigo. Assim, o que é único tem um valor especial, com a possibilidade de se tornar insubstituível, enquanto o antigo, por sua vez narra o tempo, assim sendo uma peça que completa sentidos de um todo, e ambos se aplicam às *museálias*.

As dimensões de único e antigo denotam uma *museália* rara, uma preciosidade, uma obra que resistiu ao tempo, que se refere às obras produzidas e naturais elevados a algum *status*

em outros séculos; especialmente, quanto ao conteúdo dele, que são fontes informações históricas e memorialísticas únicas e primárias.

Figura 3 - Derivação da Tricotomia de Santaella

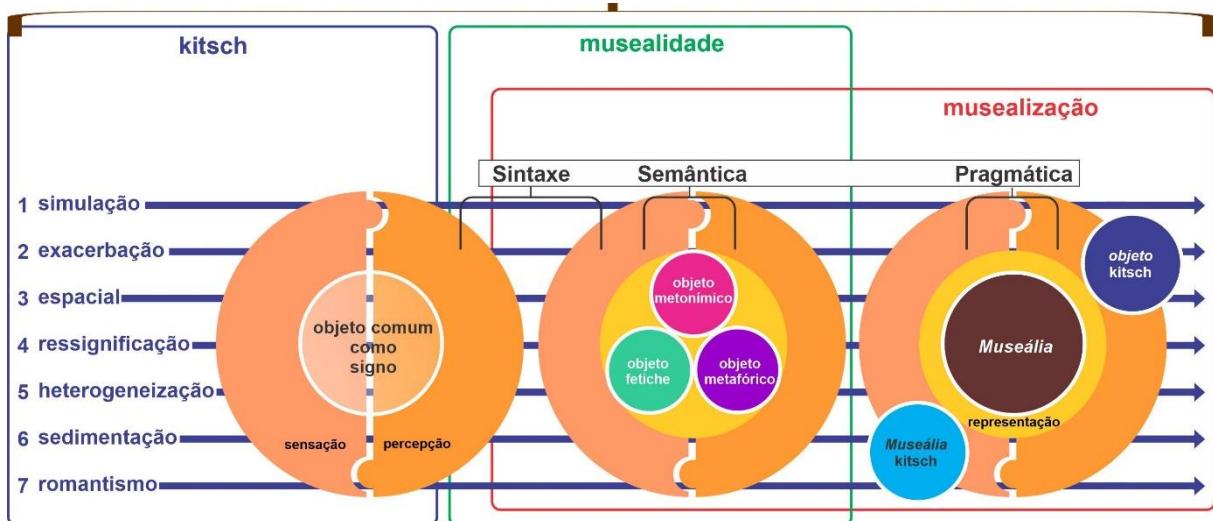


Fonte: Pesquisa (2023).

Visualizado o quadro, a musealidade converge em alguns dos pontos da semiótica, assim, por consequência a musealização e a *museália* se relacionam à qualidade, à simbologia e aos argumentos.

Neste sentido, infere-se que o objeto de museu é delimitado pelas qualidades, é simbólico e com teor político/e um museu específico, em que as delimitações de existencialidade e leis estratégias ficam aquém, como também distâncias das interfaces de ícone e índice, e deslocado do campo do rema e o diciente. Por consequência, infere-se também, que nem a musealização e nem musealidade aplicam a perspectiva total da semiótica, ou seja, a *museália* não é figura como signo total, e a crítica não desvalida a musealidade e nem a musealização, mas o fato chama atenção para a tomada e senciência epistemológica.

Figura 4 - Senciência epistemológica



Fonte: Pesquisa (2023).

A senciência (Figura 4), compreender o fluxo que intersecciona a sensação, percepção e a representação para alcance do *status* de *museália*. Ou seja, a senciência é a competência ter clareza sobre as teias de relações físicas e metafísicas (Ataíde Júnior; Silva, 2020), assim do sentir e perceber o que ocorre na dimensão tanto íntima individual quanto contextual, aprendem dessas sensações e percepções nas representações, e que na museologia versa nas representações dos artefatos naturais e produzidos para o *status* de *museálias*.

O olhar semiótico em consonância com a senciência (Figura 4) tem o potencial descontar com mais ênfase a *museália* ainda no *status* de objeto comum (Figura 4, esfera branca), especialmente, do fenômeno *kitsch*. Nesta lógica, se toma consciência de que o *kitsch* é uma realidade cultural e pode delimitar o objeto comum em um objeto fetiche (Figura 4, esfera verde), em um objeto metafórico (Figura 4, esfera rosa), e/ou em um objeto metonímico (Figura 4, esfera roxa). Essa delimitação pode ocorrer a partir de uma dimensão, da interseção das dimensões do *kitsch* que são a simulação, exacerbação, espacial, ressignificação, caótica/heterogeneização, sedimentação e romantismo. (Figura 4, linha 1, 2,3, 4, 5, 6e 7).

Depois da tomada consciência do *kitsch*, se faz fundamental entender a missão do museu para pôr em prática a senciência na visualização e apreensão do objeto comum no processo de *status* dele em um objeto *kitsch*, uma *museália kitsch* e a *museália*. O objeto comum (Figura 4, esfera branca), é aquele que versa na experiência imediata em que um sujeito sente, percebe, imagina e pensa num determinado fenômeno, ou seja, do objeto sem intermediário. Por sua vez, o objeto *kitsch*, a *museália kitsch* e a *museália*, assim como objeto fetiche (Figura 4, esfera verde), o objeto metafórico (Figura 4, esfera rosa), e o objeto metonímico estão no fluxo da

experiência mediata, pois eles têm base as interpretações e inferências, neste caso dos museólogos.

O objeto fetiche (Figura 4, esfera verde) na experiência mediata é delimitado por atributos a partir de sentidos e valores vindos do imaginário da interpretação do autor que pode ser constituído por sistemas classificatórios flexíveis, assim o sujeito mitifica a *museália* quando a considera uma relíquia. Parindo dessa constatação, a forma sutil de fetichizar objeto é de estetizar quando a sua forma, logo infere-se nesta pesquisa que objeto fetiche influenciado pelo *kitsch* ocorre pelo gozo da mitificação em maior pelo romantismo, e em menor grau pela exacerbação, ressignificação, simulação, caótica/heterogeneização, espacialidade e sedimentação. No objeto fetiche o romantismo é o primeiro valor que emerge, pois, os museológicos podem romaniza o objeto pelo desejo, que envolve os anseios, as aspirações e vontades.

Por sua vez, o objeto metonímico (Figura 4, esfera rosa), o valor documental dele é nulificado, essa é a experiência mediata dos museólogos. Assim, a *museália* acaba sendo apenas um ícone cultural e emblemático, é utilizado para expressar significado de um determinado grupo, e como tal tem o potencial de ser excludente e de se tornar estereotipado (Meneses, 1994), logo a estética estereotipada é tomada pelo *kitsch* pela exacerbação, como também pelo romantismo, ressignificação, simulação, sedimentação e a espacial. No objeto metonímico, a exacerbação é o primeiro valor que surge, pois, os museológicos possam ‘iconizar’ objeto apenas pelo seu lugar de fala, e na exacerbação corre o risco de atribuições não pertinentes a ele.

No objeto metafórico (Figura 4, esfera roxa), a experiência mediata dos museólogos substitui um sentido, um conceito, uma ideia que não foi original agregada a *museália*, ilustra uma condição, uma dificuldade, um conceito ou uma ideia, sem explorar a real situação problematizadora dele. Um objeto metafórico é o exemplo mais apresentado nas exposições museológicas cuja pesquisa e a documentação foram insatisfatórias, escassas e rasas. (Meneses, 1994). Logo, no objeto metafórico o *kitsch* emerge pela ressignificação, romantismo, simulação, exacerbação, espacial, caótica/heterogeneização e sedimentação. No objeto metafórico, a ressignificação é o primeiro valor que aparece, isso pode te relação com a musealidade frágil e descuidada feita por museológicos, assim erros vistos e revistos.

O *kitsch* nos museus, pode aparecer de duas formas, de forma inconsciente quando o *kitsch* coabita a musealidade e a musealização em que os museológicos não percebem o

atravessamento, assim resultando em uma *museália kitsch* que não é o resultado esperado. E, ocorre de forma consciente, quando o resultado da visualização e apreensão produz uma *museália kitsch*, quando a intenção é visualizar o *kitsch* como perspectiva artístico e estética. Assim, dependendo da missão do museu e exposição, a semiótica emerge como estratégia, como demonstra a figura 4), objeto comum na delimitação como objeto *kitsch*, *museália kitsch* e apenas uma *museália*.

Entende-se por objeto *kitsch* (Figura 4, esfera azul), nesta pesquisa aquele que é totalmente envolvido em sua base pelo fenômeno *kitsch* localizado em todos os espaços, inclusive, no museu, que pode ser visto através de uma exposição pós-moderna e/ou *avangard*, em que a estética, a nostalgia a crítica ao estrelecido são os focos. Há também, a *museália kitsch* (Figura 4, esfera azul claro), localizado no museu, aquele que passa pela musealização, musealidade, mas no fluxo de visualizar e apreensão o *kitsch* influência também nos processos de valores do *status*. E por fim, a *museália* (Figura 4, esfera marrom), aquele que passa pela musealização e musealidade, sem a influenciam do *kitsch*, como por exemplo, os museus de história natural não há espaço para o atravessamento da cultura *kitsch*.

Conforme a Figura 4, o objeto comum tem o potencial de ser dimensionado pelo *kitsch*, por isso é estratégico a tomada de senciência. Assim, visualizando o objeto comum como um signo através da sintaxe, que versa nas relações entre os signos; a semântica, que designam ou representa um determinado signo, principalmente, da pragmática.

Nesta pesquisa, conforme a Figura 4, a pragmática que se figure o estudo da linguagem visualizando o uso do contexto e os princípios comunicativos, essa definição clássica, porém ela pode se alargada epistemologicamente, acrescentando aos estudos novos elementos físico e metafísico dos objetos e museus. A pragmática, no campo da senciência suspende o *kitsch* promovendo a capacidade de museólogo fazer diferenças entre o *kitsch*, a musealização e a musealidade no fluxo nos valores, leis e existencialidades de cada, e em cada fase um no processo interpretativo em todos os seus níveis.

A pragmática emerge como estratégia final, pois ele considera a noção de contexto, surgimento e o sentidos, e explica, em especial, as condições de efeitos práticos de visualização e apreensão do artefato produzidos ou naturais, ou seja, é incongruente promover o objeto *kitsch* no museu de história natural, pois a missão consiste em promover a compreensão e enriquecimento sobre a natureza, ciência e tecnologia.

Em tese, o museu é um campo fértil para *kitsch* se alocar de forma ontológica, pois suas

dimensões estruturais têm intima relação com as ontológicas museológicas, porém, as diferenças são marcadas pelas epistemologias museológicas, o olhar senciente do seu fazer protocolar, a aplicação das regras e padrões científicos que faz o movimento inverso ao caráter fluido, transgressor, acrítico do *kitsch*. E, através da lógica ontológica nos museus, que as dimensões do *kitsch* (Figura 4) tendem a se intricarem de forma simbiótica, pois uma dimensão tem forte influência uma sobre a outra.

A simulação *kitsch* (Figura 4, linha 1), teoricamente foca a falsificação de uma obra/objeto, e no âmbito dos museus diz acerca de criar um cenário como peças de épocas diferentes e discrepantes, esse diz mais acerca do desejo do museológico de montar um cenário memorialismo e histórico com forte apelo nostálgico e sentimental. Assim, o *fake* no museu é imaterial, os objetos tangíveis são verdadeiros, mas a ideia pode ser simulada e equivocada.

A exacerbação *kitsch* (Figura 4, linha 2), pode ser promovida na representação, em especial, pela representação imagética, através da supervalorização dos objetos. Sendo que, essa exacerbação ocorre de forma ontológica e não epistemológica, pois a segunda pode abreviar, como também ser capaz de não dar conta das possibilidades de interpretação qualitativa do fenômeno dentro de um determinado contexto (Job, 2008). Assim, descartando as teias de relações físicos e metafísicos que importa, de tal modo podendo também fazendo o inverso, em que as teias de relações de significados apenas como quantitativo estético, dessa maneira esvaziando os significados, em que o enfoque não está no conteúdo, mas puramente no estético.

Na dimensão espacial (Figura 4, linha 3), versa museu como espaço físico, na alocação de um objeto que não é *museália*, ou até mesmo, em uma *museália* alocada em um espaço errado, como por exemplo, um *museália* de épocas temporais, geográficas e culturais diferentes agregados para compor um cenário.

Baseado em Moles (1981), Stránský (1985), Loureiro e Loureiro (2013), problematiza a dimensão espacial de forma macro. Segundo Stránský (1985, 97), a condição básica de uma *museália* é a relação objeto e sujeito como parte de uma realidade natural e social em processo constante de mudança. Porém, ao entender a *museália* nestes termos implica na conclusão errada de que o mundo inteiro é um museu, logo qualquer artefato pode ser uma *museália*.

Porém, Abraham Moles (1981), ressalta que o museu deve operar por um recorte para afirmar sua existência, pois tudo é nada, ou seja, se tudo é museu e *museália*, o que é um museu e *museália*? Se faz necessário delinear ação de limites, portanto, entre museu e mundo, entre os

objetos não musealizados e a *museália*. Sendo imprescindível, compreender a espacialidade e o objetos em locação neles.

No destaque a ressignificação do *kitsch* (Figura 4, linha 4), quanto a transposição de um contexto para outro, está intimamente ligada a natureza do objeto metafórico, substitui um sentido, um conceito, uma ideia que não foi original na *museália*, (Meneses, 1994), pois a medida que se muda o sentido, conceito e funcionalidade muda-se a *museália*, como, por exemplo, a ideia de garrafas para castiçal.

Destaca-se também, a dimensão caótica/heterogeneização (Figura 4, linha 5), ao qual Wajnman (2019), aponta a dimensão heterogeneização, que refere ao empilhamento de *museália* e mesmo com classificação ou seleção em estruturada e conscientes sobre os valores, a aquisição pela aquisição acende uma alerta em torno do museu apenas um espaço de empilhamento, esse que versa em uma angústia possessiva.

Assim, o empilhamento aponta para a sedimentação (Figura 4, linha 6), essa dimensão refere-se empilhamento vagaroso pela aquisição dos objetos em si, a prática acumuladora, operando nos museus ainda de forma sutil.

Existem duas formas de um museu se tornar um depósito: quando ele é abandonado e quando a função dele se perde pelas mentalidades no fazer cotidiano. No primeiro caso, quando há abandono do poder público ou falta de recursos de outras fontes provedoras, os museus acabam enfrentando problemas como: a deterioração do prédio, com rachaduras, defeitos no telhado, infiltrações e mofo nas paredes. Além disso, alguns objetos do acervo são roubados, perdidos, quebrados ou amontoados, de modo que a preservação e organização deixam de ocorrer. No segundo caso, quando as mentalidades e o fazer cotidiano se perdem por falta de conhecimento museológico ou até por ignorar esses conhecimentos, isso resulta tanto na sedimentação caótica/heterogeneização quanto na acumulação.

Ambas as perspectivas são problemáticas, mas a segunda é delicada porque ela é, de fato, impulsionada pela força *kitsch*, que se apropria das mentalidades dos museólogos. Isso ocorre, pois, para Bachelard (1996), a experiência técnica ocorre sempre previamente de forma psicológica; assim, o fazer é resultado mental.

O romantismo (Figura 4, linha 7), como dimensão do *kitsch*, fundamenta as atitudes e posturas baseadas na tríade emoções, sentimentos e afetividades, que se apresentam como um fluxo em oposição à reflexão e à razão. Entre outras funções, uma das funções dos museus é preservar a memória, e não promover gozos nostálgicos de uma época vivida ou fantasiada

como tendo sido vivida, embora isso esteja intrínseco na dimensão da memória. Assim, através do romantismo, o museu pode perder um dos pilares básicos. Se a nostalgia, que é definida como um sentimentalismo pelo passado, se torna um valor atribuído aos objetos, o romantismo impera no museu. Isso não significa dizer que as emoções, sentimentos e afetividades devam ser excluídos, mas definitivamente não são pilares epistêmicos que caracterizam a *museália*.

Compreender o *kitsch* a partir do objeto fetiche, do metonímico e do objeto metafórico possibilita visualizar a coabitação do *kitsch* na Musealidade e na Musealização, o que resulta em uma *museália* envolvida mais pelo senso comum do que por aspectos científicos.

6 CONSIDERAÇÕES

É fundamental esclarecer que esse trabalho não desqualifica a estética *kitsch*. Ela pode ser uma abordagem artística e pode ser vista nos museus como exposições pós-modernas. Porém, como perspectiva, ela deve ser descartada em alguma medida no âmbito epistêmico, especialmente entre a musealização e a musealidade, com vista ao descortinamento de valores, leis e existencialidades equivocadas da *museália*.

Isso ajuda a descortinar a imagem do museu como sendo apenas um espaço que promove afetações nostálgicas, estéticas e românticas, transformando-os em depósitos do passado, espaços de simulacros e espaços de objetos exóticos, que são algumas das representações sociais associadas à instituição museu.

Afinal, a missão e os objetivos dos museus versam sobre a natureza, ciência e tecnologia, e suas assimilações devem ocorrer pela memória, história, política e consciência.

O *kitsch* fragiliza a percepção e representação social porque ele é fluido e transgressor e, por consequência, se mostra discrepante dos protocolos, regras e padrões científicos. Isso ocorre porque a musealização e a musealidade são perspectivas epistêmicas sobre os objetos naturais e produzidos.

REFERÊNCIAS

- ARAÚJO, Carlos Alberto Ávila. Museologia: correntes teóricas e consolidação científica. **Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio – PPG-PMUS Unirio | MAST** - v. 5 n. 2. 2012. Disponível em: <http://revistamuseologiaepatrimonio.mast.br/index.php/ppgpmus/article/viewFile/159/199> Acesso em: 24 ago. 2023.

BACHELARD, Gaston. **A formação do espírito científico:** contribuição para uma psicanálise do conhecimento. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.

BERTON, Aline Nizzola. O kitsch no acervo do museu: análise e reflexões sobre o kitsch presente no acervo do Museu Municipal Albino Busato de Casca/RS. **Semina - Revista Dos Pós-Graduandos Em História da UPF**, Passo Fundo, 2020, v. 19, n. 3, p. 181-200, set/dez., 2020. Disponível em: <https://seer.upf.br/index.php/ph/article/view/11713>. Acesso em: 24 set. 2023.

BRITTO, Clovis Carvalho. Teoria do efeito de teoria: reflexões sobre a organização do conhecimento no campo das Museologias contemporâneas. **Em Questão**, Porto Alegre, v. 27, n. 4, 2021. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/EmQuestao/article/view/110057>. Acesso em: 24 set. 2023.

CAMPREGHER, Jeice. **Semântica e pragmática das línguas**. Indaial: UNIASSELVI, 2019.

CARDOSO, Darlete. A Transgressão da arte: uma análise semiótica do kitsch. **Hugo Ribeiro**. Disponível em: https://www.hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Cardoso-Transgresa_arte_analise_semiotica_Kitsch.pdf. Acesso em: 24 ago. 2023.

CARVALHO, Ediane Toscano Galdino. Objetos de cultura popular: reflexões sobre a curadoria digital. **Archeion Online**, João Pessoa, v.6, n.2, p.62-61, jan. / jun. 2019. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/archeion/article/view/47107> Acesso em: 25 out. 2023.

COSENTINO, Leonardo A. M. Aspectos Evolutivos da Mediação Homem Máquina: tecnologia, computador e evolução humana, 2006. In: Psicologia & informática: produções do III Psicoinfo e II Jornada do NPPI. São Paulo: **Anais** [...]São Paulo: CRP/SP, 2006. Disponível em: https://www.crpsp.org/uploads/impresso/100/Rw-2D5CQHpu-4UvBLrkGZ_lRfRpMg6EI.pdf. Acesso em: 24 ago. 2023.

COSTA, Luciana Ferreira da. **Museologia no Brasil, século XXI:** atores, instituições, produção científica e estratégias,2017. 405f. Tese (Doutorado em História e Filosofia da Ciência) – Universidade de Évora, Évora, 2017.

CASSIDY, Tracy Diane; BENNETT, Hannah Rose. The Rise of Vintage Fashion and the Vintage Consumer. **Fashion Practice: The Journal of Design, Creative Process & the Fashion Industry**, v. 4, n.2, fev, 2016. Disponível em: <https://sci-hub.ru/10.2752/175693812X13403765252424>. Acesso em: 24 ago. 2023.

CUNHA FILHO, Antonio Hélio da; DANTAS, Daiany Ferreira. Uma Análise Dos Elementos Kitsch Criando Hierarquias e Tensões Entre Classes Sociais no Filme Que Horas Ela Volta? 2016. In: Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste, 18, Caruaru: **Anais** [...] Caruaru: Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação,

2016. Disponível em: <https://www.portalintercom.org.br/anais/nordeste2016/resumos/R52-0982-1.pdf>. Acesso em: 24 ago. 2023.

CURY, Marilia Xavier. Repatriamento e remanescentes humanos - musealia, musealidade e musealização de objetos indígenas. **Em Questão**, Porto Alegre, v. 26, p. 14-42, Edição Especial Dossiê Patrimônio e Culturas Tradicionais, 2020. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/EmQuestao/article/view/106438>. Acesso em: 06 set. 2023.

ECO, Umberto. **Apocalípticos e integrados**. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1998.

ECHTERNACH, A. L. I. **Teoria museológica** - referenciais teóricos do campo. Indaial: Uniasselvi, 2021.

HORTA, Maria de Lourdes Parreiras. **Museum Semiotics**: a new approach to Museum Communication. 1992, 444f. Tese (Doutorado em Museum Studies) – Universidade de Leicester, Leicester, 1992.

ISHERWOOD, Christopher. **The World in the Evening**. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1954.

JOB, Ivone. Estudos cognitivos e a representação do conhecimento na ciencia da informação. **Revista ACB**: Biblioteconomia em Santa Catarina, Florianópolis, v.13, n.2, p.365-378, jul./dez., 2008. Disponível em: <https://revistaacb.emnuvens.com.br/racb/article/viewFile/568/690>. Acesso em: 19 jun. 2023.

LINK, Daniel. Kitsch, camp, boom: puig e o ser moderno. **Revista Eco Pós**, Rio de janeiro, v. 18, n. 3, 2015. Disponível em: https://ecopos.emnuvens.com.br/eco_pos/article/view/2761. Acesso em: 19 jun. 2023.

LOUREIRO, Maria Lúcia de Niemeyer Matheus. **Reflexões sobre Musealização**: processo informacional e estratégia de preservação. Disponível em: <http://biblioteca.pinacoteca.org.br:9090/bases/biblioteca/322800.pdf>. Acesso em: 19 jun. 2023.

LADY GAGA explica por que veste roupas de carne – mas ativistas vegetarianos continuam irados. **Veja**, São Paulo, 13 set. 2010. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/cultura/lady-gaga-explica-por-que-veste-roupas-de-carne-mas-ativistas-vegetarianos-continuam-irados/>. Acesso em: 24 ago. 2023.

MARTINS, Raul. O Que É Cult? **Quarta Parede**, 05 de jun. 2017. Disponível em: <https://quartaparede.com.br/artigos/o-que-e-cult-em-si/> Acesso em: 24 ago. 2023.

MARZANI, Caroline; MIRANDA, Elderson Melo de. A trans (gressão), o grotesco e o kitsch no teatro de Escravagina. **Revell - Revista De Estudos Literários Da Uems**, [S. l.], v.2, n.22, ago. de 2019. Disponível em: <https://periodicosonline.uems.br/index.php/REV/article/view/3785> Acesso em: 23 set. 2023.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Do teatro da memória ao laboratório da história: a exposição museológica e o conhecimento histórico. **História e Cultura Material**, v. 2, n. 2, p. 9-42, 1994. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/anaismp/a/cjxGJjRFfbKxLBfGyFFMwVC/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 23 set. 2023.

MECACCI, Andrea. Kitsch y Neokitsch, **Boletín de Estética**, n. 44, p. 7-32. 2018.

MINAYO, Maria Cecília de Souza. **Pesquisa social: teoria, método e criatividade**. 27. ed. Petrópolis: Vozes, 2009.

MOLES, Abraham. **O kitsch**. São Paulo: Perspectiva, 1975.

NEWTON, Tim; HARTE, George. Green business: technicist kitsch? **Journal of Management Studies**, Cambridge, n. 34, v. 1 jan. 1997. Disponível em: <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/epdf/10.1111/1467-6486.00043>. Acesso em: 19 jun. 2023.

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 1977.

REIS, Marcia Cristina dos; ALMEIDA, Carlos Cândido de; FERNEDA, Edberto. A questão dos métodos de análise semiótica: contribuições à Ciência da Informação. **Revista Brasileira de Biblioteconomia e Documentação**, São Paulo, v. 16, p. 1-30, 2020. Disponível em: <https://rbbd.febab.org.br/rbbd/article/view/1379>. Acesso em: 29 jul. 2023.

SANTAELLA, Lúcia. **Semiótica aplicada**. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2002.

SANTAELLA, Lúcia. **A percepção: uma teoria semiótica**. 2.ed. São Paulo: Experimento, 1998.

SANTAELLA, Lúcia. **Percepção: fenomenologia, ecologia, semiótica**. São Paulo: Cengage Learning, 2012.

SANTANA, Sérgio Rodrigues de; MELO, Maytê Luanna Dias de; SOUZA, Edivanio Duarte. A sombra kitsch na ciência da informação: concepções sobre a interdisciplinaridade identitária e epistêmica, 2021. In: Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação, 21, 2021, Rio de Janeiro. **Anais** [...] Rio de Janeiro: UFRJ, 2021. Disponível em: <https://enancib.ancib.org/index.php/enancib/xxienancib/paper/view/503/155>. Acesso em: 07 jul. 2023.

SÊGA, Christina Maria Pedrazza. O Kitsch Está Cult. In: Encontro De Estudos Multidisciplinares em Cultura, 4, 2008, Salvador. **Anais** [...] Salvador: UFBA, 2008. Disponível em: <http://www.cult.ufba.br/enecult2008/14159.pdf>. Acesso em: 19 jun. 2023.

SILVEIRA, A. R. **Princípios da educação museal**. Indaial: UNIASSELVI, 2022.

SILVEIRA, A. R. **Teoria do objeto**. Indaial: Uniasselvi, 2022.

SILVEIRA, A. R. **Gestão em museus**. Indaial: Uniasselvi, 2021.

SISSON, Nathalia; WINOGRAD, Monah. Bachelard e Freud: fenomenotécnica e psicanálise. **Arquivos Brasileiros de Psicologia**, Rio de Janeiro, v. 64 n. 3, dez., 2012. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1809-52672012000300010. Acesso em: 13 dez. 2023.

STRÁNSKÝ, Zbyněk Zbyslav. Originals versus substitutes. **ICOFOM Study Series**, v. 9, 1985.

VAN MENSCH, Peter. Towards a methodology of museology. **PhD Thesis**, University of Zagreb, Croatia, 1992.

VARELLA, Paulo. **Kitsch e Camp**: Saiba as diferenças entre os termos. Agosto 26, 2019.

WAJNMAN, Solange. “Forma” Kitsch e teoria pós-moderna. In: XIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 14, 1996, Londrina. **Anais** [...], Londrina , 1996. Disponível em: <http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/14ebf240799aaebd92e6c316903e56b6.pdf>. Acesso em: 19 jun. 2023.

Recebido/ Received: 29/11/2024

Aceito/ Accepted: 20/01/2025

Publicado/ Published: 03/03/2025