

## XVIII ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO – ENANCIB 2017

### GT-9 – Museu, Patrimônio e Informação

#### O MUSEU, O FILME, O VIOLÃO E O PATRIMÔNIO ESTILHAÇADO

Luiz C. Borges (Museu de Astronomia e Ciências Afins - MAST)

#### *THE MUSEUM, THE MOVIE, THE GUITAR AND THE SMASHED HERITAGE*

#### Modalidade da Apresentação: Comunicação Oral

**Resumo:** Há muito que museu e cinema mantêm uma relação próxima. Nos filmes, os museus, quase sempre envoltos em curiosidade e mistério, mas também como lugar de aprendizagem, desempenham, em geral, um papel secundário como elemento cenográfico, ou mesmo como pretexto para alguma trama. Uma das honrosas exceções é a sequência “Uma noite no museu”, na qual são as peças do acervo de um museu de história natural que “criam” vida e dominam a cena, transformando-se em personagens principais. Por sua vez, diversos museus passaram a exibir documentários, curtas e mesmo longas, ligados ou não aos temas expostos, ou à temática geral do museu. O tema desta comunicação - que trata da relação museu, patrimônio e cinema - nasceu da leitura de uma nota de jornal, a qual narra que, durante as filmagens de “Os oito odiados”, dirigido por Quentin Tarantino, um violão do século XIX, que pertencia ao acervo do Martin Guitar Museum da Pennsylvania, EUA, fora destruído durante uma cena em que o personagem vivido pelo ator Kurt Russell descarrega sua raiva, batendo violentamente contra uma pilastra o violão que tinha nas mãos, desta forma verdadeiramente destruindo um patrimônio histórico e artístico considerado de valor incalculável. A destruição desse objeto raro e musealizado movimentou parte da imprensa norte-americana. Em uma perspectiva extrafilme, esse incidente suscita algumas reflexões no que concerne à relação museu, cinema, objetos musealizados, responsabilidade patrimonial; em suma, sobre política patrimonial e ética. Assim sendo, proponho, à luz da museologia e do patrimônio, realizar um exercício de análise crítica sobre esse episódio e acerca de algumas das diversas questões que ele implica, dada a sua importância no que tange ao papel que os museus desempenham como responsáveis pela guarda, pesquisa e popularização de uma grande parte da herança cultural da humanidade.

**Palavras-Chave:** Museu; Patrimônio; Cinema; Violão; Responsabilidade patrimonial.

**Abstract:** Museums and the cinema industry have a quite close relation. In the movies, museums very often involved in curiosity and mystery play, in general, a secondary roll as a scenographic element. One of the few exceptions is the franchise “A night in the museum” in which the objects of a museum of natural history collection come to life and dominate the scene, as they turn themselves into leading characters. On their turn, museums show documentaries and short or feature films, related or not to the main exhibit theme or sometimes to the specificity of the museum. This communication theme was brought by the reading of a newspaper note narrating that during the shooting of “The hateful eight” by director Quentin Tarantino, a 19<sup>th</sup> century guitar, that belonged to the Martin Guitar Museum, in Pennsylvania, collection was destroyed when the character played by Kurt Russell unload

his anger violently hitting against a wall the guitar he held, and in so doing truly smashed a historic and artistic priceless heritage. The destruction of the rare and musealized object came to the attention of part of the American press. In an extra-filming perspective, that incident raises some reflections concerning the relation between museum, cinema, musealized objects and heritage responsibility; in short, about heritage and ethic politics. Therefore I propose, on the light of museology and heritage, an exercise of critical analysis about that episode and on some of the questions it implies, considering its importance in relation to the role museums play as responsible for the keeping, investigation and popularization of a great deal of mankind's cultural heritage.

**Key Words:** Museum; Heritage; Cinema; Guitar; Heritage responsibility.

No ano de 2003, Samir, um veterano jornalista do Iraque, estava visitando alguns museus da Europa.

De museu em museu, encontrava maravilhas escritas na Babilônia, heróis e deuses talhados nas colinas de Nínive, leões que tinham voado lá da Assíria...

Alguém se aproximou, ofereceu ajuda:

- *Quer que eu chame um médico?*

Engolindo as lágrimas, Samir balbuciou:

- *Não, não. Estou bem.*

E depois explicou:

- *É só que dói ver quanto roubaram e quanto roubarão.*

Dois meses depois, as tropas norte-americanas lançaram sua invasão. O Museu Nacional de Bagdá foi depredado. Foram perdidas cento e setenta mil obras (GALEANO, 2016, p.137)

## 1 Cena de abertura ou prólogo em travelling

É interessante perceber como a indústria cinematográfica é onívora. Todas as atividades humanas, os eventos naturais e culturais se transformam em tema, roteiro e produto a ser exibido e consumido em salas públicas e/ou privadas. Dentre todas as temáticas abordadas pelo cinema – um dos mais importantes ramos da indústria cultural – destacamos, por motivos óbvios, o museu (seja o prédio, seja a coleção ou apenas um elemento do acervo). A relação entre o cinema e o museu é antiga e duradoura. Os filmes que fazem referência a museus variam tanto em gênero, quanto na abordagem e até mesmo no maior ou menor espaço fílmico dedicado ao museu. Na maioria das vezes, o museu focado não é tematizado ou discutido, serve apenas de cenário ou de pretexto para uma ação. Muitas vezes, o museu não é sequer identificado, é apenas o museu. Outras, é somente a fachada de um museu que, em uma ou outra cena, é mostrada. Em poucas oportunidades, o museu filmado é o centro mesmo do enredo, como acontece, por exemplo, com “Uma noite no museu” e também com o filme “A arca russa”.

A lista de filmes que se passam em museus, ou que tragam museus como elemento cenográfico é enorme e inclui filmes dos mais variados gêneros. À guisa de ilustração, cito muito sumariamente alguns filmes que apresentam relação com museus: Os crimes no museu (1933), dirigido por Michael Curtiz; Levada da Breca (1938), de Howard Hawks; Museu de cera (1953), de Andre de Toth; Topkapi (1964), de Jules Dassin; A relíquia (1997), de Peter Hyams; A múmia (1999), de Stephen Sommers; O fantasma do Louvre (2001), de Paul Salome; A arca russa (2002), de Aleksandr Sokurov; Uma noite no museu (2006), dirigido por Shawn Levy. Também é enorme a lista de museus que exibem filmes. Para ficarmos em apenas quatro exemplos brasileiros, o Museu Imperial já exibiu, em 2013, uma mostra de filmes sobre patrimônio. O Museu de Astronomia e Ciências Afins (MAST) tinha uma programação aos sábados em que exibia filmes com temática científica. Dessa programação resultou, em 2008, a publicação “Ciência em foco. O olhar pelo cinema”. Já o Museu da República dispõe de uma sala para exibição de filmes do circuito comercial, o Cine Museu da República. Entretanto, uma das maiores influências culturais foram as famosas sessões na Cinemateca do Museu de Arte Moderna (MAM), do Rio de Janeiro, especialmente entre o final dos anos 1950 e os anos 1970. E, finalmente, como parte das comemorações do quarto aniversário de sua fundação, o Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM) apresentou uma mostra cinematográfica, sob a responsabilidade do Cineclubes Musas. Assim, seja do cinema para o museu, ou deste para aquele, a relação já longa que entre essas duas instâncias socioculturais se estabeleceu não parece esgotar-se, felizmente, como o demonstra o Museu do Cinema ([www.museudocinema.com.br](http://www.museudocinema.com.br)).

Obviamente, não é propósito desta comunicação traçar uma história da relação museu e cinema; nem tampouco apresentar listas comentadas (virtualmente quase inesgotáveis) de filmes que se passam em museus, ou de museus que exibem filmes. O mote deste trabalho é um incidente ocorrido durante as filmagens de “Os oito odiados” do diretor norte-americano Quentin Tarantino, e cuja vítima foi um patrimônio musealizado. É sobre esse evento que me proponho tratar à luz da teoria da museologia e do patrimônio, uma vez que se trata de um acontecimento que implica pensar sobre o papel do museu como responsável pela preservação de (ao menos) uma grande parte da herança cultural da humanidade.

Para levar a cabo esse intento, repassarei, ainda que sumariamente, de que trata o filme (que mesmo não tendo como tema museu, com ele se relaciona por se utilizar de um objeto de acervo, portanto, musealizado e protegido), o que ocorreu durante a filmagem da

cena em que o patrimônio em apreço foi vitimado e de algumas repercussões desse evento na imprensa norte-americana e brasileira. Também apresentarei, em linhas gerais, a vítima e o Museu ao qual pertencia. O foco da reflexão, como não poderia deixar de ser, é a responsabilidade patrimonial, com suas implicações sobre a natureza do museu e do patrimônio e sua importância na sociedade.

O que, definitivamente, chamou minha atenção foi a pouca ou quase nula repercussão desse acidente na imprensa brasileira. Encontrei apenas uma pequena nota sobre o episódio. Mais do que isso, embora nos Estados Unidos isso tenha causado um certo rebuliço entre membros da imprensa, da indústria cinematográfica e profissionais de museus, nada disso ocorreu em terras brasileiras. Desconheço ter havido por parte dos profissionais brasileiros de museus algum debate sobre o ocorrido, em que se discutisse a segurança, ou falta dela, de bens patrimonializados e musealizados. E se tratava de um tema bastante apropriado para tratar sobre ética de museus, sobre a responsabilidade patrimonial, sobre segurança de acervo, dentre outros.

E apesar da relativa distância temporal entre o acontecimento, sua repercussão e a escrita dessa comunicação, estou convencido de que se trata de uma oportunidade para, remetendo ao que ocorreu durante a rodagem do filme em apreço, discutir tais assuntos, dado principalmente que há sempre a possibilidade de um acidente fatal ocorrer com bens patrimoniais.

## **2 Oito odiados e um violão estilhaçado**

Começamos pelo filme. Resumidamente, eis alguns dados sobre ele, bem como a sua sinopse. O filme se intitula *The hatefuleight* (em português, “Os oito odiados”), trata-se do oitavo longa dirigido por Quentin Tarantino, produzido em 2015 ao custo divulgado de 44 milhões de dólares. A trilha sonora foi escrita pelo compositor italiano EnnioMorricone que ficou famoso por criar trilhas sonoras para os assim chamados *FaroesteSpaghetti*, por serem produzidos, dirigidos e estrelados por cineastas e atores italianos (ao menos em sua maioria). O filme traz como atores principais Kurt Russell, Samuel L. Jackson (um dos atores prediletos de Tarantino), Jennifer JasonLeigh, Channing Tatum e Tim Roth.

A história se passa após a Guerra Civil americana, no Wyoming, durante o inverno. Em uma estação de troca, o Armazém da Minnie, oito personagens ficam, por conta das extremas condições de temperatura, confinados em um espaço exíguo. Dentre eles, destacam-se dois caçadores de recompensa (John Ruth, vivido por Kurt Russell, e Marquis Warren, encarnado

por Samuel L. Jackson), uma prisioneira (Daisy Domergue, procurada pela justiça, interpretada por Jennifer Jason Leigh), esta última sendo transportada por Ruth e pela qual ele receberá a recompensa estipulada (que a história não diz de quanto é). Os demais personagens se dividem entre um suposto xerife e outros cuja ocupação não é, inicialmente, estabelecida. O mote do filme é a tensão constante e em ritmo crescente entre os que querem manter cativa a prisioneira e aqueles que, cúmplices desta, desejam libertá-la. O clímax é atingido quando irrompe um tiroteio do qual ninguém escapa ileso.

Mas para o meu enredo, no entanto, o personagem principal é um autêntico violão do século XIX – que, no roteiro, deveria manter-se meramente como elemento cenográfico – e o clímax ocorre com a sua literal destruição, levada a cabo por John Ruth em um de seus muitos ataques de fúria. A perda desse objeto musealizado, e que não constava do roteiro original (que previa a destruição de um violão, mas não a de um objeto autêntico e de valor inestimável), transporta o enredo para fora dos sets de filmagens e para além da obra tarantiniana – ainda que celeumas pontifiquem na filmografia de Tarantino.

Este incidente ganha as páginas de jornal, representantes da indústria cinematográfica – em especial porta-vozes da produção do "Os oito odiados" - e de museus são instados a se manifestar acerca do acontecido. Temas como patrimônio e responsabilidade são debatidos. Entretanto, passada a euforia, as repercussões vão perdendo a força. Na imprensa brasileira, por exemplo, o incidente mereceu uma nota em O Globo de 06.02.2016 (VIOLÃO..., 2016). E não parece ter chegado a mobilizar os profissionais de museus a organizarem debates sobre ética de museus, responsabilidade patrimonial e a relação museu, patrimônio e cinema.

### **2.1 A celeuma: diálogos e contra-diálogos**

De saída, devo ressaltar que, ao falar sobre a participação de parte da mídia norte-americana na divulgação e debate acerca do incidente ocorrido no *set* de filmagens de "Os oito odiados", quero enfatizar que, ao menos até onde sei, o impacto sobre a grande imprensa dos Estados Unidos foi, e se houve, mínimo. As notícias que obtive sobre o fato foram todas provenientes de mídia digital: dailymail.com (fev. 2016), ssninsider.com (dez. 2015), e reverb.com/news (fev. 2016). A seguir, mostro, ainda que sucintamente, o que cada um desses canais midiáticos disseram sobre o acidente que "vitimou" um genuíno violão do século XIX.

A reportagem do Dailymail, publicada em 06 de fevereiro de 2016, conquanto se detivesse no fato grave e inesperado, do ponto de vista museológico e patrimonial,

acontecido, replicava, em grande parte, o teor das entrevistas que membros da equipe técnica da filmagem deram ao SSN INSIDER, screening series. O texto da reportagem pergunta se se tratou de um acidente ou de um profundo comprometimento com a arte de atuar. Em parte porque nas entrevistas para SSN INSIDER, realçam-se filmicamente o compromisso do diretor com performances o mais realistas possível (como exemplo desse realismo é citado que parte das filmagens foi feita abaixo de zero e que, mesmo no estúdio, houve resfriamento da temperatura para produzir o hálito "em fumaça" - derivado do contado do ar quente com a baixa temperatura, provocando a condensação do ar expelido pelos pulmões). Ressalta que o violão estilhaçado pelo ator Kurt Russell não era uma cópia mas um autêntico instrumento de 145 anos que havia sido emprestado à produção pelo Martin Guitar Museum, com sede em Nazareth, Pennsylvania. A reportagem traz ainda o desconforto manifestado pelo Museu em relação ao episódio, especialmente por que, segundo Dick Boak, diretor do Museu, a produção do filme não fora honesta ao lhes reportar o ocorrido, tendo-lhes comunicado apenas que havia acontecido um acidente durante as filmagens.

Ao que tudo indica, a fonte mais importante sobre a filmagem de "Os oito odiados", incluindo, obviamente, o acidente com o violão musealizado, é a entrevista concedida ao SSN INSIDER. Esta mídia, cujo lema é "For insiders. By insiders" (algo como, para "os de dentro", pelos "de dentro", uma vez que, em inglês, o termo *insider* significa alguém que, dentro de um grupo ou organização, tem ou obtém informações privilegiadas), entrevistou diversas pessoas que participaram da equipe técnica do filme. Dessas, a que interessa ao tema, é Mark Ulano, ganhador do Oscar de efeitos sonoros, uma vez que é ele quem fala sobre o acidente e da reação tanto da atriz Jennifer Jason Leigh, quanto do diretor Quentin Tarantino.

No que tange à reportagem, devo ressaltar o teor com o incidente é tratado, sendo descrito como "one particularly amusing story" (uma história particularmente divertida) - ou seja, para quem escreveu a reportagem sobre o programa de entrevistas (que não vem assinada), tudo não passou de uma história divertida, dessas muitas que ocorrem em *sets* de filmagem. Daí podermos, por extensão, pensar que a destruição, mesmo por acidente, de um bem patrimonial insubstituível e de valor histórico e artístico inestimável não tem grande importância, afinal, tratava-se apenas de um violão<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Não deixa de ser interessante comparar o baixo impacto desse incidente ou, ainda, da invasão e destruição de bens patrimoniais do Museu Nacional de Bagdá, em 2003, pelas tropas norte-americanas, com o lamento generalizado aquando da destruição, pelo Talibã, dos Budas gigantes, em

Aquela dúvida destacada pelo Dailymail se se tratou mesmo de um acidente ou de um ato voluntário de autenticidade fica bastante evidente em algumas passagens da entrevista de Ulano: quando fala sobre a preocupação do diretor com o realismo; quando diz que a produção havia feito seis cópias do violão para serem usadas durante a filmagem; quando aponta que a) o ator Kurt Russell não fora avisado que o violão que estava em cena era o original; e b) quando diz que, pelo roteiro técnico haveria um corte entre a cena em que ele toma o violão das mãos da atriz e a cena em que ele o esmaga contra uma pilastra. Um corte que não houve porque o diretor deixou a cena prosseguir sem interrupção. O diretor esqueceu do corte?; o assistente esqueceu de avisar ao diretor que deveria haver um corte?; todo o *staff* que assiste o ator esqueceu de avisar que ele deveria trocar um autêntico violão produzido em 1870 por uma das cópias disponíveis? São muitas perguntas sem resposta. Acrescente-se a esse conjunto, o depoimento de Ulano relativamente a um ganho em termos de realismo fílmico: a reação da atriz é genuína e o diretor lhe pareceu bastante satisfeito com o resultado da cena (figura 1).

Figura 1: Sequência em que Ruth toma o violão das mãos de Domergue e o estilhaça



Fonte: <http://www.dailymail.com.uk/tvshowbiz/article3434397>

Entretanto, por mais realística que tenha sido a cena e por mais autêntico que tenha sido o resultado, e por mais anedótico que tenha parecido a destruição de um instrumento centenário e musealizado, seja por parte dos entrevistadores ou da equipe de filmagem, a reação do Martin Guitar Museum não foi nada agradável.

Ainda nesse linha da “particularly amusing story” e mais grave ainda foi a declaração de Ulano segundo a qual a reação dos representantes do Martin Guitar Museum, ao tomarem conhecimento do ocorrido, foi também “amusing” (divertida). Segundo Ulano, os responsáveis pelo Museu fizeram apenas duas perguntas (e citamos textualmente o que Ulano declarou): “Do you need another one and can we please have all the pieces to display in our

---

2001 no Afeganistão. O que demonstra claramente que o fator político-ideológico supera em muito o valor patrimonial em si.

museum?” (Ulano, 2015)<sup>2</sup>. É de estranhar que um Museu tenha reagido dessa forma tão divertida ao saber que um de seus patrimônios de valor inestimável havido sido irreparavelmente danificado, estando inclusive disposto a sacrificar outro item de seu acervo. Obviamente que, do ponto de vista do espetáculo e do *marketing*, expor os pedaços de um violão centenário destruído pelo ator Kurt Russell em uma das cenas de um filme de Quentin Tarantino chamaria muito a atenção do público. Mas um museu de uma fábrica igualmente centenária de instrumentos de corda teria a necessidade de recorrer a esse tipo de *marketing* para atrair público?

De acordo com a reportagem do Reverb, parece que não. Em entrevista a essa mídia, Dick Boak declara enfaticamente que o Museu não reagiu divertidamente à destruição de um bem de seu acervo e – declaração das mais importantes, mostrando que não houve, conforme alegado por Ulano, uma reação beirando a irresponsabilidade por parte do Museu - que o Museu não ofereceu um violão original em substituição ao que fora quebrado, esclareceu, ainda, que o pedido de restituição dos todos os pedaços do violão dizia respeito à necessidade de examinar os estragos e verificar se haveria, ou não, possibilidade de restauração. E que, após o exame, os técnicos do Museu verificaram que o violão não poderia ser restaurado e que, portanto, estava definitivamente perdido. Abaixo, apresentamos um resumo do que Boak declarou:

We were informed that it was an accident on set. We understand that things happen, but at the same time we can't take this lightly. We didn't know anything about the script or Kurt Russell not being told that it was a priceless, irreplaceable artifact from the Martin Museum.

As a result of the incident, the company will no longer loan guitars to movies under any circumstances.

We want to make sure that people know that the incident was very distressing to us. We can't believe that it happened. I don't think anything can really remedy this. We've been remunerated for the insurance value, but it's not about the money. It's about the preservation of American musical history and heritage (BOAK, 2016)<sup>3</sup>.

---

<sup>2</sup>“Vocês precisam de outra e podemos, por favor, reaver todos os pedaços para expô-los em nosso museu?”.

<sup>3</sup> Fomos informados de um acidente no set. Entendemos que coisas acontecem, mas ao mesmo tempo, não podemos reagir a isso senão seriamente. Nós não sabíamos nada acerca do roteiro ou sobre o fato do ator Kurt Russell não ter sido avisado que se tratava de um artefato de valor incalculável e insubstituível do Martin Museum./ Como resultado desse incidente, a companhia decidiu nunca mais emprestar seus violões a filmes, sob nenhuma circunstância./Queremos assegurar que as pessoas saibam que o incidente foi danoso para nós. É-nos difícil acreditar que aconteceu. Acho que nada possa remediar isso. Fomos remunerados pelo valor do seguro, mas não se trata de dinheiro. Trata-se da preservação da história musical da América e de seu patrimônio.

Em contraste com o tom algo divertido que extraímos da entrevista de Ulano, as declarações do diretor do Martin Museum demonstram o seu comprometimento com a preservação de bens culturais relevantes para a sociedade e a história norte-americanas. Demonstram, outrossim, o tremendo impacto negativo que foi para o Martin Museum a perda total de um objeto do seu acervo. Em especial, por se tratar de um instrumento de 145 anos, considerando que, com ele, também se perde, um importante portador material (KONDER, 2010) não apenas da história cultural norte-americana, mas da história da própria companhia fabricante de violões. É, como realça Boak para além da retórica, uma perda irre recuperável (figura 2).

Figura 2: Violão Martin de 1870



Fonte: [https://reverb.com/news/the-hateful-eight-hates-on-strings?\\_aid=tank](https://reverb.com/news/the-hateful-eight-hates-on-strings?_aid=tank)

O Martin Guitar Museum é um museu privado que integra a C.F. Martin & Co. uma companhia que fabrica, segundo anuncia, os melhores instrumentos do mundo há mais de 175 anos. Com sede em Nazareth, Pennsylvania, trata-se de uma companhia familiar, fundada em 1833 pelo imigrante alemão Christian Frederick Martin Sr., e que atualmente é dirigida por Christian Frederick Martin IV. De acordo com o que anuncia em sua página ([www.martinguitar.com](http://www.martinguitar.com)), o Martin Guitar Museum se apresenta como um centro de reflexão que congrega música, história, cultura e perícia profissional [na arte de criar instrumentos musicais]. Como parte de sua missão, o Museu se dedica à preservação e desenvolvimento de sua singular herança cultural e da história da música. Seu acervo inclui coleção de instrumentos, memorabilia, fotos e inúmeros objetos que contam a história da Martin. Além de inúmeros itens, chama a atenção o fato de manter em exposição mais de 200 raros instrumentos, alguns deles ligados a artistas de diversas épocas da música norte-americana.

A entrada é gratuita. O Museu dispõe, ainda, de *tours* especiais que são pagos e necessitam ser previamente agendados (figura 3).

Figura 3: Fábrica dos Violão Martin, Museu e Centro de Visitantes em Nazareth



Fonte: <http://visitpa.com/articles/visit-martin-guitar-factory-museum-and-visitor-center-nazareth>

### **3 Museu, patrimônio e responsabilidade patrimonial**

Como visto acima, não foi com uma atitude *blasé* que o Martin Guitar Museum recebeu a notícia que o violão centenário que havia emprestado à produção do filme “Os oito odiados” fora arrebatado pelo ator Kurt Russell enquanto filmava uma das cenas do referido filme. Se, como mostra a entrevista de Mark Ulano, para a equipe de filmagem não passou de um episódio algo anedótico, para o Museu se tratou da perda total de um instrumento do século XIX, de valor incalculável e insubstituível. A perda não foi apenas para o acervo do Museu, representou também a perda de um importante portador material da história musical norte-americana, como também da história da Companhia fabricante de violões e à qual o Museu pertence. Como todo museu, o Martin Guitar Museum também está comprometido com a responsabilidade patrimonial, pois, como afirmou seu diretor, não se trata de discutir o valor de mercado do instrumento destruído, mas da destruição de um bem patrimonial, testemunha da história da C.F. Martin & Co. e, por extensão, da herança música dos Estados Unidos.

Este incidente, por outro lado, permite voltar a reflexão sobre o ser e o papel social tanto dos museus quanto dos bens culturais. Relembro que, na ótica stranskyana (ŠTRANŠKY, 1981), a especificidade da museologia, no cômputo geral das diversas relações que o ser humano mantém com a sua realidade, concerne àquilo a ser determinado a cada contexto ou conjuntura histórico-ideológica local, em cada condição concreta do existir e do fazer museal. Sendo assim, ele não a poderia ter a priori definido, visto que, em termos históricos e fora do campo metafísico, essa especificidade é indeterminável. Trata-se, então, do *quid*, do núcleo

duro, da tarefa incontornável e imprescindível daqueles que pensam teórica, crítica, histórico-social e politicamente a museologia. Por sua vez, isso permite determinar, no ambiente museal, a partir de um local de fala, pode e deve ser dito e, simultaneamente, aquilo que pode ou deve ser silenciado ou esquecido. Obviamente, o “pode e deve ser dito”, se pensado museograficamente, deve ser entendido como pode e deve ser mostrado, exibido, narrado, enfim, tornado público.

### **3.1 Algumas considerações em torno do museu como ente social**

Assim sendo, o museu, a instituição museu, tal qual o conhecemos e lidamos, assim como as demais instituições histórico-sociais (sejam as produtivas, sejam as políticas ou as culturais) da contemporaneidade só podem ter efetivamente compreendida a sua significação se as remetermos ao capitalismo (como modo de produção/civilização) e à burguesia (como classe dominante), dos quais são onto e sociogeneticamente derivados. Isto é, só há museu no mundo contemporâneo porque há capitalismo e burguesia e porque há um processo histórico e civilizacional deles/neles gerado e justificado. Como adverte Cornelius Castoriadis (1992), todos os fenômenos trazem indelevelmente inscritos em si as marcas de seu próprio processo sócio-histórico. Logo, Ao contrário do modelo platônico, em uma perspectiva histórico-social, o que nos é dado a contemplar são museus-sujeitos ocupando posições específicas e tendo situações sócio-políticas igualmente específicas nos quadros das sociedades (situações e complexidades sociais igualmente específicas) nas quais encontram-se inseridos.

Desta maneira, se o museu tem uma ontologia, esta só pode ser uma ontologia social, isto é, aquela que relaciona o museu (seu ser, sua ecceidade, sua função primária etc.) ao metabolismo de uma dada sociedade, qual seja, às concepções e à praxis sociohistóricas nas quais, pelas quais e para as quais o museu é.

O museu, como todo ser/ente tem um estatuto (onto)lógico sócio-histórico e simbólico) definido, e, como tal, faz a mediação necessária, mas não suficiente, entre o sujeito e sua realidade. Um dos resultados dessa mediação é o que Štranšky denominou de metarrealidade (ver BARAÇAL, 2008 e BORGES, 2017). No campo da museologia, verificamos que o museu pode ser pensado, ao menos esquematicamente falando, a partir de pelo menos duas perspectivas teórico-metodológicas (o que implica dizer também, não apenas epistemicamente, mas política e ideologicamente). Uma delas é pensá-lo como forma supra-histórica, na medida em que ele é pensado como tal como um *eidós*, no sentido que a tradição

metafísica dá a esse termo. Contudo, essa forma de conceber o museu é, para usar as palavras de Mészáros, “uma *abstração formal desistoricizada*, produzida pela *generalização estipulada* de determinadas características que têm de ser assumidas, de acordo com as limitações necessárias do horizonte social [...], *como absolutas e incompreensíveis a priori*” (MÉSZÁROS, 2009, p. 41 – grifos do autor). E, com isso, desvincular tais fenômenos seja do político, seja do ideológico, isto é, torná-los “neutros”, operação mediante a qual, a forma-museu conserva-se não afetadas pelos conflitos e interesses sociais. A outra, é pensá-lo como forma histórico-social (a forma-museu) ou, ainda, como um ser ou ente social, parte integrante da estrutura das formas ideológicas da sociedade e, mais especificamente, como um aparelho ideológico de sociedade, um intelectual coletivo (BORGES, 2014), cuja função primordial é a formação/educação de viventes para uma dada sociedade. Qual seja, o museu participa, em consonância com os demais aparelhos ideológicos da sociedade (AIS), da produção/reprodução de uma determinada estrutura ou forma social. Nesta acepção, não teremos mais o *eidos* platônico ou fenomenológico, mas entes sociais devidamente inscritos em sua temporalidade e historicidade.

No que concerne ao ser do museu, concordo com Castoriadis (1999, p. 17) quando afirma que “não se pode excluir o social-histórico daquilo que é”, qual seja, daquilo que constitui o magma das significações sociais, portanto, do próprio sentido da existência do mundo humano (do mundo para nós) e, por conseguinte, do mundo em si; o que leva, como consequência, ao fato de que “nem no meio social-histórico, nem, na verdade, em qualquer lugar, a criação significa que qualquer coisa pode acontecer em qualquer lugar, não importando quando, nem como” (CASTORIADIS, 1999, p. 26).

Ainda sob essa perspectiva, e levando em conta a teoria discursiva, o museu, a exposição, a instalação, a peça exposta, o educativo, isto é, algo que, em sua relação com a memória, o arquivo e produzido por x materialidades é considerado um acontecimento discursivo. No que tange a esses condicionamentos da ordem histórica, chamo a atenção para o fato de que o discurso é duplamente condicionado, de um lado pela rede de memória – que é, obviamente, subjetiva mas igualmente sócio-histórica – e, de outro, pelo conjunto das contingências propriamente históricas, sociais e culturais, logo, ideológicas, vigentes em um dado tempo e espaço e, mais do que isso, singular a esse tempo e espaço. De outra parte, também deve-se considerar que é o ato discursivo que possibilita, por sua irrupção, a

estabilização e a desestabilização tanto da rede de memória quanto dos condicionantes históricos.

Assim sendo, o acontecimento dá-se quando *x* irrompe, surge, recorta *y* (a memória-arquivo ou a estrutura) e aí produz uma interpretação, uma atualização. É por isso que se diz que, enquanto acontecimento discursivo (ou, no caso específico dos museus, podemos chamar de acontecimento museal), *x* não representa *y*, mas produz com ele e nele efeitos desse *y*, inserindo sua interpretação no conjunto da atualidade. Qual seja, o acontecimento discursivo significa principalmente essa nova irrupção, esse recorte, isto é, a emergência interpretativa. Isso pode ser bem ilustrado pelo que, segundo Ulano, fora a reação dos dirigentes do Martin Guitar Museum. Ao dizer que o acidente fora bem recebido e que o Museu havia, inclusive, oferecido outro instrumento do acervo, Ulano produzia um acontecimento discursivo que explicitava a pouca importância dada pelo Museu à perda de um artefato centenário que fazia parte de seu acervo e de sua história.

Ao ligar acontecimento à memória, aquilo que é tornado público pelo museu é simultaneamente a ligação e o que faz ligar um acontecimento (o que está exposto) à memória (interdiscurso não só expositivo, mas igualmente relacionado ao arquivo de uma dada área do a-saber e do a-expor), produzindo, assim, (novos) efeitos de memória (especialmente se, neste nível, levarmos em consideração os visitantes). Assim, tomando em consideração que todo acontecimento discursivo é, em si mesmo, um gesto de interpretação que trabalha, na tensão/retenção entre o recuperado e o esquecido da memória, ao analisar o papel social do museu, devemos ter como objeto o que assoma e se cristaliza e o que fica submerso, fluido naquilo que o museu tornou público: a interpretação enquanto efeito metafórico do real que, em sua deriva, consigna versões. Logo, qualquer narrativa museal, como paráfrase, é uma versão dizível, mostrável, de *x*. Perguntas que devem ser feitas: que efeitos de memória e de silenciamento (silenciar, obliterar, apagar, silenciar sobre, mas também, fazer assomar, intensificar, atualizar) produz qualquer gesto interpretativo do museu? Recordemos discursivamente que todo acontecimento discursivo (mas também histórico) é aquilo mediante o qual algo se faz acontecimento, ou seja, que o ato discursivo produz o acontecimento do qual fala, presentificando-o no jogo da memória.

Para o olhar discursivo-analista, é preciso ver não o que é designado (tal como exposto, por exemplo, e suas relações morfológicas e sintáticas, tanto entre si, como com o conjunto do espaço em que se encontra a exposição), mas os modos/gestos de designação, isto é, não

às significações como algo já-dado, mas aos procedimentos de montagem (morfologia e sintaxe), o seja, às materialidades significantes. Em termos discursivos, esse gesto de surgimento e de interpretação, faz com que a exposição (re)produza um passado – visto que interdiscurso e memória-arquivo implicam em que algo, em algum lugar fala. Assim, a imagem atua como parte do funcionamento da memória discursiva.

Diante de uma exposição (peça exposta, instalação) entendida como um acontecimento discursivo (ou museal), o que devemos, em termos de análise discursiva, nos perguntar é: em que filiações se inscreve o autor (ou curador, museu etc.) diante das coisas-a-saber (ou coisas-a-expor, como subconjunto das coisas-a-saber)? Ora, as evidências de que dispomos consistem nos elementos significantes de que se utilizou (utilizaram): sons, cores, formas, movimento, técnicas, teorias etc. e mediante os quais é feita uma retomada de um passado (redes de memória-arquivos) para atualizá-lo, rompê-lo, esgarçá-lo, ressignificá-lo. Quanto à memória, ela pode inscrever-se como interdiscurso (estruturada pelo esquecimento) e como institucional (a que não (se) esquece). Claro que, no processo discursivo essas duas formas de memória jogam papéis importantes, especialmente no que tange ao jogo (tanto mnêmico, quanto ideológico e inconsciente, mas também com raízes no campo tecnocientífico) entre o que se esquece (ou deve ser esquecido) e o que não se quer, pode ou deve esquecer (permanência da memória, memória subversiva, memória como resistência).

O processo de significação específico dos museus, ou musealização, diz respeito às condições históricas e formas de existência da musealidade e dos processos museais, a partir dos quais e com os quais se constroem as coisas-a-exibir. A musealização pode ser resumida no seguinte esquema: produção/funcionamento do arquivo + lugar de significância. A musealização como produção e, ao mesmo tempo, como um pôr em funcionamento (mise-en-scène), opera como um lugar de significância ou de produção de efeitos de sentido. Isso implica dizer que todo pôr-em-cena é também e simultaneamente um pôr-em-sentido. Assim, em toda musealização e em toda exposição inscrevem-se efeitos do arquivo e da memória discursiva. Daí podermos dizer que a musealização opera como paráfrase e não como polissemia. Assim sendo, o que distingue os objetos em estado musealizado, daqueles que (ainda) não o foram, é justamente a criação de um novo espaço discursivo no qual esse objeto é reterritorializado, refuncionalizado, redefinido e, em muitos casos, ressignificado. Na e pela

musealização, os objetos são categorizados ou refuncionalizados, como suportes, isto é, são investidos de um novo valor de uso.

Assim sendo, o que distingue os objetos em estado musealizado, daqueles que não o são ou que (ainda) não o foram, é justamente o fato que, para os objetos musealizados, é constituído de um novo espaço discursivo no qual tais objetos são reterritorializados, refuncionalizados, redefinidos e, em muitos (mas não todos, por exemplo, um objeto religioso num museu/exposição de arte sacra) casos, ressignificados. Isto é, o fato de, sendo parte de um acervo, é-lhe tolhido, interdito, operar com sua função ordinária, seja por obsolescência ou porque deixaram de funcionar, seja porque os visitantes não podem ou não devem utilizá-los, mesmo que para fins didáticos. E porque são categorizados, ou refuncionalizados, eles são igualmente investidos de um novo valor de uso ou troca.

Ainda em perspectiva discursiva, considero o objeto museal ou musealizado como um vestígio deslocado. A expressão vestígio deslocado contém semanticamente dois campos de significação ou *semas*. O primeiro, vestígio, remete metonimicamente àqueles objetos ou artefatos que, em se estado pré ou não musealizado, eram ou faziam parte de um todo. Note-se que, semiologicamente, o vestígio se relaciona ao índice, isto é, funciona como um dêitico a apontar para algo em algum lugar e tempo. O segundo, deslocado, aponta para o fato que, simbólica e discursivamente, o objeto musealizado encontra-se distanciado do seu contexto de origem, como analisado por Campos e Borges (2012). O objeto museal, como vestígio deslocado, por ser musealizado, é investido de novos valores sendo, por isso, ressignificado. Assim, o arquivo museal é o espaço de vestígios deslocados e reterritorializados a partir de um *nomos*.

### **3.2 Em cena o patrimônio no papel de portador material**

O termo patrimônio refere-se a uma categoria epistemológica (e também jurídico-administrativa) logicamente definida, sendo parte constitutiva do metabolismo de uma dada sociedade, logo, uma categoria sociohistórica, e não uma coisa, embora seja possível, por metáfora ou metonímia, estender, por deslocamento ou contiguidade, o significado para referir a uma coisa, um objeto ou artefato. Neste sentido, a categoria patrimônio consiste em dar corpo à relação de valor (*áxios*) entre sujeitos e coisas - produzidas ou não pelo ser humano - em suas estruturas socioculturais específicas. Trata-se, pois, de uma categoria representacional e relacional, logo, identitária, por extensão.

Se, como defendo, patrimônio é valor, isso implica estar-se diante de uma dimensão sublimadora (tal qual considerado por Castoriadis, 1999), enquanto representação, isto é, em termos patrimonial, o que x (uma festa, uma tradição, um modo de fazer, um objeto etc.) representa, logo, como e por que faz sentido para um indivíduo ou uma coletividade. Em sentido castoriadiano, a sublimação, condição base para o conhecimento e a criação, é o processo pelo qual o sujeito investe, de desejo e de significação, objetos socialmente instituídos – oferta sociocultural de substitutos para a satisfação, ainda que parcial, incompleta, de um prazer/desejo, uma vez que a ordem humana é a do simbólico, ou seja, da capacidade para relacionar-se com aquilo que se encontra ausente. Desse modo, considero que

somos humanos porque o trabalho nega a imediatez da coisa natural, porque a consciência da temporalidade nos abre para o que não é mais (o passado) e para o que ainda não é (o futuro), e porque a linguagem, potência para presentificar o ausente, ergue-se contra nossa violência animal e o uso da força, inaugurando a relação com o outro como intersubjetividade (Chauí, 2014, p. 201).

Portanto, todo elemento sociocultural (ou, especificamente, toda instituição ou diacrítico) que, ainda que tenha valor em si mesmo, atua como representante de um outro valor mais amplo (que, de certo modo, o absorve e no qual este específico está contido) é um portador material (ver KONDER, 2010) ou semióforo desse valor. E se os valores, que formam cadeias ou redes multidimensionais, têm como corolário o conjunto da sociedade tal qual instituída, então cada semióforo será uma parte total desse macro-valor, ou seja, da formação histórico-ideológica de uma dada sociedade. É isso que pode ser deduzido, por exemplo, do trecho a seguir de Castoriadis: “[...] os bens consumidos não são bens-em-si, não são absolutos, mas encarnam valores desta cultura” (CASTORIADIS, 1983, p. 174).

Sendo o semióforo – no sentido atribuído por Chauí, 2000) - um portador material ou ente social que carrega das significações histórico-sociais ou da estrutura sócio-cultural-ideológica de uma dada comunidade ou sociedade, pode-se defini-lo da seguinte maneira: um semióforo, em termos dialéticos e discursivos, é um ente social (signo, objeto ou instituição) que porta materialmente ou constitutivamente as significações histórico-sociais de uma sociedade, isto é, a sua formação histórico-ideológica; é, por conseguinte, um dêitico que aponta para o modo como a sociedade se organiza e se representa, tanto para si mesma, como para a exterioridade.

Não possível, especialmente pensando-se em museus, separar a patrimonialização do colecionismo. O ato de colecionar relaciona-se, em geral, a dois eixos fundacionais. De um lado, responde a um impulso psíquico de representação e sublimação, uma vez que esta última encontra-se ligada à capacidade de fantasiar e de reinvestir ou redirecionar o impulso desejante com vistas à realização de um prazer socioculturalmente adequado. Neste sentido, a sublimação é também condição básica da socialização e, em última instância, da manutenção da saúde psíquica e das estratégias (nem sempre conscientes) de superar a inexorabilidade da mortalidade. De outro, à necessidade de segmentação, classificação e apreensão/controlar racional e/ou instrumental da realidade. Trata-se, em suma, de uma atividade que visa tornar homogêneos segmentos da realidade e, deste modo, controlável e predizível. Enfim, o colecionismo é também um dispositivo representativo adequado a um propósito (armazenar, resguardar, apreciar, investigar, exibir etc.) de um sujeito ou de uma instituição sociopolítica.

Desse modo, o estudo dos semióforos, como entes socialmente constituído e investidos de valor, nos permite compreender a exceção ou o ethos sociohistórico e ideológico de uma dada sociedade. Não resta dúvida de que o colecionismo responde, em larga medida, pela criação, preservação e difusão de patrimônio. E aqui reúnem-se museus e patrimônios no sentido de que uma parte significativa da herança cultura humana encontra-se preservada e exposta em museus, mas também no sentido de que os museus são incuráveis colecionadores.

#### **4 The end, cai o pano**

Como enfatiza Dick Boak, além de ser um centro de reflexão, o Marin GuitarMusuem está comprometido com a preservação da herança musical norte-americana. O que é o mesmo que dizer que o Museu tem, como parte de sua missão, um compromisso com a responsabilidade patrimonial. Razão pela qual sua reação à notícia da destruição de um de seus bens patrimoniais foi de grande pesar e, como consequência, a decisão de não mais emprestar peças do acervo à produção de filmes. Esta atitude contrasta, como já dito, mas vale a pena repetir, com a declaração de Mark Ulano de acordo com a qual o pessoal do Museu havia recebido a notícia de modo quase displicente, tendo até mesmo sugerido enviar um outro instrumento original em substituição ao que fora destruído.

Todo bem patrimonial se define por seu valor, seja basicamente como trabalho humano, seja por seu componente histórico ou artístico, religioso ou familiar. E o violão

Martin de 1870, além de ser um artefato musealizado, era representativo da história da companhia que o fabricara, assim como da história da música norte-americana. Neste sentido, o violão portava vários significados de uma época, de uma técnica de fabricação e do material com o qual fora fabricado. Isto é, tratava-se de um portador material de todo esse complexo de traços sócio-históricos e simbólicos. Razão pela qual a sua perda foi material e historicamente total.

Em sua condição de portador material, um bem cultural define-se como um semióforo, seja no sentido reducionista que lhe dá Pomian (1984), seja na acepção mais abrangente de Chauí (2000). O conceito de portador material dialoga mais diretamente com o semióforo de Chauí do que com o semióforo de Pomian por duas razões. A primeira é que o semióforo tal qual definido por Chauí não perde seu valor social e histórico, ao passo que o de Pomian fica restrito a uma acepção que em larga medida anula-o como ente social. A segunda concerne à relação entre semióforo e valor de uso, valor de troca.

Leandro Konder (2009) reforça a convicção de que o valor de uso, ou valor em si mesmo, resulta do trabalho social, além de ter um caráter subjetivo, em contraste com o valor de troca, cuja realização depende de fatores conjunturais socialmente estabelecidos, além de depender, igualmente, de um terceiro, isto é, não há troca a não ser entre, ao menos, dois seres. Mas, para haver troca é imprescindível haver valor de uso. Ou seja, o valor de uso é condição fundamental para o valor de troca realizar-se. Nesta acepção, o valor de uso é intrínseco a qualquer objeto, jamais se anulando. Assim sendo, e possivelmente com raras exceções, tanto teórica quanto na prática um objeto, mesmo que integrante de uma coleção, não perde seu valor de uso e em alguns casos nem mesmo sua funcionalidade – vale a pena reforçar que valor de uso e função/funcionalidade não são sinônimos.

O caso do violão Martin de 1870 destruído durante a filmagem de “Os oito odiados” é emblemático. Retirado da coleção (onde, como item de coleção já expressava um valor de uso), foi emprestado à produção do filme, supostamente para figurar apenas como elemento cenográfico (outra manifestação de valor de uso), a personagem Daisy Domergue decide cantar e tange o violão (aqui se conjugam valor de uso e função), em seguida, o personagem John Ruth, toma-lhe o violão das mãos e o estilhaça contra uma pilastra (outra manifestação de valor de uso). E se fosse verdade que o Martin Guitar Museum desejava reaver os fragmentos do violão para exibi-lo, isso seria, ainda, outra forma de valor de uso do mesmo violão.

E se valor de uso não é nem se define pelo valor funcional do objeto, vemos que não há sentido em afirmar que, ao se integrar a uma coleção, um objeto perde seu valor de uso. Mesmo que nessa afirmação valor de uso e valor funcional se fundissem, ainda assim ela não seria de todo verdadeira, como o demonstra o uso e função do Martin 1870. O mesmo vale, arriscamo-nos a dizer, para a maioria dos objetos de coleção. Um bom exemplo para ilustrar o que asseveramos é a luneta projetada por Emmanuel Liais (então diretor do Real Observatório, atual Observatório Nacional) e que integra a coleção de instrumentos científicos do Museu de Astronomia e Ciências Afins. Esta luneta, dedicada ao Imperador D. Pedro II, jamais foi montada, o que é o mesmo que dizer que jamais funcionou. Permanece sendo um objeto de coleção e um objeto de exposição. Lembrando que valor de uso apresenta um caráter subjetivo e que se relaciona à utilidade, podemos dizer que, a luneta do Imperador se não tem valor funcional – como instrumento científico e astronômico – apresenta, no entanto, valor de uso, seja como item de coleção, seja como objeto exposto. E, em todo caso, e como componente do seu valor de uso, constitui-se em portador material, ou semióforo, desse período da história da ciência e da museologia brasileiras.

## **REFERÊNCIAS**

BARAÇAL, Anaildo Bernardo. **O objeto da museologia**: a via conceitual aberta por ZbynekZbylavStránsky. Dissertação (Mestrado em Museologia e Patrimônio)-Centro de Ciências Humanas, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

BOAK, Dick. **[Entrevista]**. Entrevista concedida a Chris McMahon em 2016. Disponível em <https://reverb.com/news/cf-martin-responds-to-the-destruction-of-145-year-old-guitar-on-hateful-eight-set>. Acesso em: 26 jul. 2016.

BORGES, Luiz C. Museu, metarrealidade e representação: o discurso da inclusão social. In: **ACTAS DEL XXIII ICOFOM LAM**. Diversidades y confluências en el pensamiento museológico latino-americano. Panamá 2015. Avellaneda: Undav, 2017. p. 127-150. (Compilado por Olga Nator).

BORGES, Luiz C. O intelectual museu às voltas com seus oximoros. **Tendências da Pesquisa Brasileira em Ciência da Informação**, v. 7, n. 1, p. 1-22, jan./jun. 2014.

CAMPO, Marcio D’Oliveira; BORGES, Luiz C. Percursos simbólicos de objetos culturais: coleta, exposição e a metáfora do balcão. **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi – Ciências Humanas**, v. 7, n. 1, p. 113-130, jan./abr. 2012.

CASTORIADIS, Cornelius. **As encruzilhadas do labirinto**. Vol. V - feito e a ser feito. Rio de Janeiro: DP&A, 1999.

CASTORIADIS, Cornelius. **As encruzilhadas do labirinto**. Vol. III – o mundo fragmentado. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

CASTORIADIS, Cornelius. **Socialismo ou barbárie**. O conteúdo do socialismo. São Paulo: Brasiliense, 1983.

CHAUÍ, Marilena. **A ideologia da competência**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo/Autêntica, 2014. (Escritos de Marilena Chauí. Vol. 3, organização de André Rocha).

CHAUÍ, Marilena. **Brasil**. Mito fundador e sociedade autoritária. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2000. (História do povo brasileiro).

GALEANO, Eduardo. O direito ao saqueio. In: \_\_\_\_\_. **O caçador de histórias**. Porto Alegre: L&PM, 2016.

KONDER, Leandro. **Em torno de Marx**. São Paulo: Boitempo, 2010.

KONDER, Leandro. **Marxismo e alienação**. Contribuição para um estudo do conceito marxista de alienação. São Paulo: Expressão Popular, 2009.

MÉSZÁROS, Istvan. **Estrutura social e formas de consciência**. A determinação social do método. São Paulo: Boitempo, 2009.

POMIAN, Krzysztof. Coleção. In: **ENCICLOPÉDIA EINAUDI**. Vol1 - memória – história. Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 1984. p. 51-86.

STRÁNSKÝ, Zbyněk. [Questions are gates leading to the truth]. *MuWoP: Museological Working Papers*, n. 2, p. 19-21, 1981. (Originalmente apresentado em *MuWoP: Museological Working Papers*, n. 1, p. 42-44, 1980).

ULANO, Mark. **[Entrevista]**. Entrevista concedida a SSN INSIDER, 2015. Disponível em: <http://www.ssninsider.com/ssn-screening-series-the-team-talks-about-the-qt-factor-smashing-guitars-and-shooting-in-minus-10-degrees-on-the-set-of-tarantinos-the-hateful-eight/>. Acesso em: 26 jul. 2016.

VIOLÃO QUEBRADO EM FILME É RELÍQUIA. **O Globo**, ano XI, n. 30.133, Segundo Caderno, p. 3, 06 fev. 2016. Disponível em: <https://reverb.com/news/cf-martin-responds-to-the-destruction-of-145-year-old-guitar-on-hateful-eight-set>. Acesso em: 26 jul. 2016.

### Sites acessados

[Dailymail.com Reporter](http://www.dailymail.com/Reporter). Publicado em 6 fev. 2016. Disponível em: <http://www.dailymail.co.uk/tvshowbiz/article-3434397/Who-Kurt-Russell-Star-Hateful-Eight-channel-Pete-Townshend-s-revealed-destroyed-priceless-150-year-old-guitar-set.html>. Acesso em: 26 jul. 2016.

<https://www.martinguitar.com>

[www.museudocinema.com.br](http://www.museudocinema.com.br)

<https://reverb.com/news/cf-martin-responds-to-the-destruction-of-145-year-old-guitar-on-hateful-eight-set>. Acesso em: 26 jul. 2016.

<http://www.ssninsider.com/ssn-screening-series-the-team-talks-about-the-qt-factor-smashing-guitars-and-shooting-in-minus-10-degrees-on-the-set-of-tarantinos-the-hateful-eight/>. Acesso em: 26 jul. 2016.

<http://www.visitpa.com/articles/visit-martin-guitar-factory-museum-and-visitors-center-nazareth>. Acesso em: 26 jul. 2016.

**XVIII ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO – ENANCIB 2017**  
**23 a 27 de outubro de 2017 – Marília – SP**