

Quando a fábrica vira museu: entre o novo uso, a função social e as memórias do trabalho

When the factory becomes a museum: between the new use, the social function, and the labor memories

Cuando la fábrica se convierte en museo: entre el nuevo uso, la función social y la memoria del trabajo

Mariana Queiroz Fornari¹
Amanda Saba Ruggiero²

Recebido em: 31 ago. 2025
Aceito para publicação em: 14 nov. 2025

Resumo: O artigo discute, por meio de um estudo crítico e quantitativo, o reuso do patrimônio industrial nacional em museus de arte. Os novos usos de tais edificações nessa configuração evidenciam questões não apenas técnicas e arquitetônicas, mas também sociais, culturais e simbólicas. Um levantamento na base de dados do Instituto Brasileiro de Museus (Ibram) realizado em 2024 identificou a existência de seis museus de arte instalados em antigos ambientes de fábrica e situados em diferentes cidades do país. Em associação com a questão patrimonial particular desses casos de reuso

¹ Mestranda no Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (IAU USP), São Carlos (SP), Brasil. *E-mail:* mqueirozforanari@usp.br. Orcid: <https://orcid.org/0009-0005-3928-085X>.

² Docente no IAU USP, São Carlos (SP), Brasil. *E-mail:* amandaruggiero@usp.br. Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-8483-0359>.

de ambiente fabril e as prerrogativas da museologia social, o estudo chama atenção para o compromisso dessas instituições em promover discursos sociais abrangentes, igualitários e que integrem as identidades das comunidades e das famílias operárias que ali trabalharam. A pesquisa destaca a relevância do desempenho efetivo das frentes patrimoniais, culturais e comunitárias nesses museus, tanto pelo reuso de sua arquitetura como pelas diferentes propostas de ações institucionais, potencializando discursos de teor coletivo e manifestando o compromisso social do patrimônio industrial readaptado à finalidade cultural e museal.

Palavras-chave: museus de arte; patrimônio industrial; arquitetura industrial; museologia social; memória do trabalho.

Abstract: This article discusses the reuse of Brazil's industrial heritage in art museums based on a quantitative and critical study. The new uses for these heritage sites in this configuration highlight not only technical and architectural issues, but also social, cultural, and symbolic ones. A 2024 survey of the Brazilian Institute of Museums (IBRAM) databases identified six art museums housed in former factory buildings, located in different cities across the country. Associated with the specific heritage issues of these cases of factory reuse and the prerogatives of social museology, the study highlighted the duty of these institutions to engage in comprehensive and egalitarian social discourses that integrate the identities of the communities and working-class families who worked there. The research highlighted the relevance of the effective performance of heritage, cultural and museum fronts in these museums, both through the reuse of their architecture and the different proposals for institutional actions, enhancing collective discourses and demonstrating the social commitment of industrial heritage readapted to cultural and museum purposes.

Keywords: art museums; industrial heritage; industrial architecture; social museology; labor memory.

Resumen: Este artículo analizó la reutilización del patrimonio industrial brasileño en museos de arte mediante un estudio cuantitativo y crítico. Los nuevos usos de esos sitios patrimoniales en esa configuración resaltan no solo cuestiones técnicas y arquitectónicas, sino también sociales, culturales y simbólicas. Una encuesta realizada en 2024 a las bases de datos del Instituto Brasileño de Museos (IBRAM) identificó seis museos de arte ubicados en antiguas fábricas, en diferentes ciudades del país. Asociado a las problemáticas patrimoniales específicas de esos casos de reutilización de fábricas y a las prerrogativas de la museología social, el estudio destacó la responsabilidad de esas instituciones de participar en discursos sociales integrales e igualitarios que integren las identidades de las comunidades y familias que trabajaron allí. La investigación destaca la relevancia del desempeño efectivo de los frentes patrimoniales, culturales y museísticos en esos museos, tanto por medio de la reutilización de su arquitectura como de las diferentes propuestas de acciones institucionales, potenciando los discursos colectivos y demostrando el compromiso social del patrimonio industrial readaptado a fines culturales y museísticos.

Palavras-chave: museos de arte; patrimonio industrial; arquitectura industrial; museología social; memoria del trabajo.

As instituições museais têm a vida que lhes é dada pelos que nela, por ela e dela vivem. Interessa, portanto, saber por que, por quem e para quem os seus textos narrativos são construídos; quem, como, o que e por que interpreta; quem participa e o que está em causa nas pendengas museais (Chagas, 2009, p. 61).

INTRODUÇÃO

Em meio às mudanças econômicas no final do século XX, emergiu a necessidade de repensar o uso de estruturas fabris, indústrias e complexos de produção abandonados diante da obsolescência produtiva e da transferência para outros locais. Os novos usos, em suas diferentes soluções e programas, mostram-se como resposta às emergentes necessidades urbanas e ambientais contemporâneas e, mais ainda, como formas de salvaguardar as naturezas identitárias desse período.

Quando considerada a preservação de determinada tipologia, qualquer que seja, é consenso que o reuso de seus espaços é posto como requisito (Icomos, 1964; TICCIH, 2003; Icomos; TICCIH, 2011; TICCIH-Espanha, 2019). Considerando espaços museais enquanto novo uso, são numerosos os casos de bens industriais reutilizados para essa finalidade, independentemente das qualidades arquitetônicas e tipologias museológicas. São exemplares vistos em todas as partes do mundo e com diferentes configurações, desde o Museu do Homem e da Indústria no Ecomuseu da Comunidade Urbana de Le Creusot-Montceau-les-Mines até museus de arte em antigas estações ferroviárias ou usinas, como o Museu de Orsay em Paris, inaugurado na antiga estação ferroviária Gare du Quai d'Orsay, ou a Tate Modern Gallery em Londres, inaugurada na desativada usina elétrica de Bankside, para citar casos bem conhecidos.

A instalação de museus de arte em antigas plantas fabris difundiu-se nas décadas de 1970 e 1980, consequência não apenas das conjunturas sociais, culturais e econômicas do período, mas também das demandas artísticas da arte contemporânea. A configuração tectônica da construção industrial viabilizou diferentes possibilidades de diálogos com a arte, desenhando assim novas e complexas relações entre arte e arquitetura (Foster, 2015; Krauss, 1984). Tal apropriação dos antigos espaços industriais em museus de arte ocorreu em diversos países, do norte ao sul global, bem como no Brasil. Contudo chama atenção a ausência de uma sistematização nacional desses exemplares, bem como o eventual despreço de sua relevância cultural por parte da população e a carência de políticas públicas voltadas ao incentivo, reconhecimento e difusão destes locais.

Dessa forma, o presente artigo tem como objetivo discutir o reuso cultural do patrimônio industrial por meio de um estudo quantitativo e crítico. Apresenta-se inicialmente o levantamento proveniente da base de dados do Instituto Brasileiro de Museus (Ibram), a fim de aferir os museus de arte situados em antigas instalações e complexos fabris dispostos nas cinco regiões administrativas do Brasil. Posteriormente, sendo o patrimônio industrial campo de debates da arquitetura e do urbanismo contemporâneos e os museus espaços relacionais, ambos em referência à chamada desta edição, este artigo visa também incitar o debate da relevância social, da presença comunitária e do reconhecimento identitário inerente a tais espaços.

Existe um consenso de que o programa museal se adéqua aos edifícios patrimonializados, porém há de se atentar ao seu efetivo desempenho social e representativo. Como posto pelo museólogo Mário Chagas (2009), os domínios museal e patrimonial são envoltos por relações condicionadas a mecanismos de mediação, que disputam interesses, tradições e representações. “O que está em jogo nos museus e

também no domínio do patrimônio cultural é memória, esquecimento, resistência e poder, perigo e valor, múltiplos significados e funções, silêncio e fala, destruição e preservação” (Chagas, 2009, p. 53).

O reconhecimento legítimo e indissociável dos valores físicos e intangíveis do patrimônio industrial são entraves que persistem nos processos de reúso. Mesmo após debates sobre a relevância de sua imaterialidade, as tradições e representações de sua memória operária são depreciadas, subjugadas e constantemente apagadas em intervenções. Especialmente quando instaladas em antigos ambientes de fábrica, tais instituições artísticas devem atentar a essa dimensão, procurando meios propositivos e representativos de inclusão de camadas identitárias por vezes negligenciadas.

Considerando a dupla função social nessas configurações institucionais, o artigo questiona, com base nos museus de arte e no patrimônio industrial, a efetiva existência e as possíveis formas de resistência promovidas por esses espaços. Tendo em vista o diálogo dessas instituições museais com o bem coletivo, pergunta-se: qual o teor do discurso proferido por museus de arte instalados em antigas fábricas? Efetivamente se cumpre a prerrogativa social de maneira plural ou ainda se ancoram em discursos parciais e tendenciosos de pequenos grupos privilegiados da sociedade?

OS VESTÍGIOS DA INDÚSTRIA E O PATRIMÔNIO DE HOJE

Reconhecer o patrimônio industrial como parte de um “passado recente” mostra-se fundamental para que o fator histórico-temporal não comprometa sua legitimidade. Uma vez que “o fenômeno industrial é um dos principais responsáveis pela produção social do espaço em nossa sociedade”, Meneses (1988, p. 69) alerta para a necessidade de que a História, enquanto disciplina, exerça sua prerrogativa investigativa e reconheça as dinâmicas socioculturais ao deparar com tais espaços, segundo perspectivas do tempo presente, evitando interpretações envoltas somente por passados longínquos.

Em países como o Brasil, cuja industrialização é considerada tardia se comparada ao norte global, assumir abordagens históricas também centradas no tempo presente pressupõe o reconhecimento de patrimônios e estruturas vinculados mais à noção de cotidiano do que de eventos distantes. Além da questão temporal, Berger e Wicke (2017, p. 13, tradução livre) observam que “faz sentido entender o processo de desindustrialização não como linear e holístico, mas sim como desigual e difuso, com diferentes ideologias, identidades e circunstâncias muito particulares [...]”. Nesse sentido, também se mostra relevante reconhecer as implicações locais, seus impactos e questões diante de “tudo aquilo que os processos industriais sucessivamente mais recentes decretam como obsoleto, inútil, imprestável, em suma, trambolho” (Meneses, 1988, p. 71).

Sobre o reconhecimento do patrimônio industrial, o processo caminhou por diferentes debates no decorrer do tempo. No Ocidente, a valorização expressiva dessas estruturas foi impulsionada por repercussões sociais sobretudo a partir do final do século XX (Kühl, 2008). Nesse contexto, Berger e Wicke (2017, p. 15, tradução livre) apontam que, “no âmbito da cultura, isso significou repensar a tradicional priorização da alta cultura em relação à cultura popular e uma valorização da classe trabalhadora que beneficiou a mudança das indústrias ativas para o patrimônio industrial”. Com a criação do Comitê Internacional para Conservação do Patrimônio Industrial (TICCIH) em 1978, mobilizações de vasta abrangência resultaram no maior interesse e na investigação dessas estruturas em diferentes partes do mundo, consolidando a entidade como o órgão referência no debate.

Ao cotejar sua constituição, o patrimônio industrial consubstancia um conjunto de valores que unificam as dimensões estilística, arquitetônica e estrutural de sua materialidade aos aspectos simbólicos, intangíveis e memorialísticos de sua história e de seus processos de produção (TICCIH, 2003; Icomos; TICCIH, 2011; TICCIH-Espanha, 2019). A figura do trabalhador operário protagoniza os meios e saberes operacionais, a rotina laboral e as relações sociais aí desencadeadas, sendo considerado detentor e repositório das chamadas memórias do trabalho (Meneguello, 2011; 2021).

As histórias dessas comunidades remontam a um passado por vezes difícil de ser rememorado, por conta do potencial agonístico³ que carregam. Embora sejam parte dos valores identitários do patrimônio industrial, as memórias da comunidade operária são constantemente subjugadas e silenciadas perante parte da sociedade (Meneguello; Pistorello, 2021). Dessa forma, como enfatizado por Scifoni (2022, p. 50-51), “inverter a perspectiva de enfoque significa realocar no centro do debate a classe trabalhadora, no sentido da busca pela desocultação de sua memória para assim contribuir para a desalienação social”. Realocar o protagonismo de tais histórias “significa olhar para um patrimônio que representa as lutas no interior do universo do trabalho [...]. A memória do trabalho e da luta operária tem uma função política no sentido de promover a formação de uma consciência e identidade de classe” (Scifoni, 2022, p. 50-51).

Diante da necessidade de reintegração ativa dessas estruturas nas dinâmicas urbanas e econômicas, debates recentes discutem a importância de as intervenções considerarem ambas as dimensões do patrimônio industrial, fomentando sua preservação física e simbólica (Kühl, 2021). Conforme as cartas patrimoniais específicas à tipologia, o reuso é frisado como uma potencial forma de conservação e preservação de seus aspectos materiais e intangíveis (TICCIH, 2003; Icomos; TICCIH, 2011; TICCIH-Espanha, 2019). Atribuir novos usos a bens culturais edificados é uma discussão abrangente e presente desde os debates iniciais do campo do patrimônio, como por exemplo os dispostos na Carta de Veneza:

A conservação dos monumentos é sempre favorecida por sua destinação a uma função útil à sociedade; tal destinação é, portanto, desejável, mas não pode nem deve alterar a disposição ou a decoração dos edifícios. É somente dentro destes limites que se deve conceber e se pode autorizar as modificações exigidas pela evolução dos usos e costumes (Icomos, 1964, p. 2).

Mediante o desuso e abandono das edificações, há de se reconhecer a relevância do reuso compatível às demandas locais, mas também às características espaciais do edifício. A tectônica industrial, o entorno urbano e as condicionantes históricas, econômicas, sociais e simbólicas locais “devem sugerir um novo programa espacial, um novo uso, e não o contrário” (Tirello; Sfeir; Barros, 2013, p. 8). Nesse quesito, a atuação profissional baseada em preceitos teóricos e metodológicos tanto do restauro como de outras formas de intervenção é de suma importância para que se efetive o propósito preservacionista (Kühl, 2008; 2021). Logo, as condicionantes da chamada arquitetura industrial associadas às necessidades da comunidade são fatores potencialmente efetivos para que os novos usos, em seus distintos programas e projetos, corroborem a salvaguarda do legado industrial.

³ O conceito de memória agonística trabalhado por Berger e Kansteiner (2021) discute que esse tipo de memórias busca desconstruir a visão hegemônica associada a eventos traumáticos e conflitantes, geralmente legitimados por uma via única e oficial da historiografia. A memória agonística evidencia o pluralismo dessas narrativas por meio dos olhares dos grupos e comunidades reprimidos. Tais eventos e histórias agora devem ser contados à luz dos olhares e lembranças daqueles que, por anos, foram silenciados e oprimidos, legitimando sua devida representatividade.

ANTIGOS ESPAÇOS, NOVOS DESENHOS, OUTRAS RELAÇÕES

As características arquitetônicas do patrimônio industrial permitem amplas possibilidades de reuso, como as laborais, educacionais e inúmeras frentes culturais. No que tange aos museus de arte, o interesse por essa arquitetura, caracterizada por “pé-direito alto, estruturas de coberturas expostas, revestimentos e pavimentos rústicos, entre outros atributos” (Tirello; Sfeir; Barros, 2013, p. 8), pode ser compreendido por meio das mudanças estilísticas vistas nesses museus nas décadas finais do século XX, associadas às então novas necessidades das artes plásticas. A exuberância arquitetônica da estética pós-moderna não só ilustrou verdadeiros projetos icônicos de museus de arte, mas também possibilitou reconhecer o potencial tectônico da arquitetura industrial para a implantação desses novos usos, mediante a noção ampliada entre espaço, arquitetura e obra de arte (Arantes, 2022b; Foster, 2015; Krauss, 1984).

O rompimento com os preceitos funcionais e formais da arquitetura moderna e com o léxico do cubo branco, popularmente utilizados nos museus de arte moderna⁴ (Lourenço, 1999; O’Doherty, 2002), transformou o que até então se entendia por museu de arte. Nos museus inaugurados sobretudo a partir da década de 1980, a nova relação entre os espaços e a arquitetura dessas instituições ilustrou o monumentalismo e o espetáculo cenográfico dos diferentes estilos da corrente pós-moderna. Com a liberdade figurativa do arquiteto em criar ou reconfigurar estruturas por meio de diferentes arranjos estéticos, uma “imensa floração de formas intransitivas” constituiu-se no espaço urbano (Arantes, 2022a, p. 67). Tais museus intensificaram a relação⁵ com o público ao induzi-los por meio do apelo visual de uma arquitetura estetizada, e alguns se tornaram potenciais marcas identitárias de suas respectivas cidades (Arantes, 2022a).

Caracterizando-se, antes de tudo, pelo arrojo dos seus projetos arquitetônicos, o museu pós-moderno tem um relevante valor, em si mesmo, enquanto edifício, tornando-se um marco na cidade onde está, um impacto para a sensibilidade do visitante e ponto de referência na vida cultural (Gonçalves, 2021, p. 69-70).

Ao revisitar o passado, alguns autores consideram a construção do Centro de Arte George Pompidou em Paris, no ano de 1977, como fato que inaugurou uma nova fase dos museus de arte e representou um marco com repercussão mundial, não apenas por seu estilo arquitetônico e escala ousados à época, mas também pela reformulação urbana no espaço parisiense (Baudrillard, 1991; Arantes, 2022a, 2022b). Com isso, o

⁴ O espaço denominado *cubo branco*, capaz de se neutralizar para que as obras sejam as maiores protagonistas, tem como objetivo que uma obra seja isolada de tudo que possa prejudicar a apreciação de si mesma. Assim, o mundo exterior não pode entrar, paredes brancas e o teto são fontes de luz, limpeza, sem sombras e com iluminação controlada, princípios difundidos pelo Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA). O conceito de “cubo branco” é discutido no livro *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*, originalmente publicado pelo crítico de arte Brian O’Doherty em 1986. No Brasil, a tradução foi feita por Carlos S. Mendes Rosa, intitulada *No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte* e foi publicada pela Editora Martins Fontes em 2002. A obra literária desvelou a condição espacial da arte moderna e sua suposta neutralidade.

⁵ A relação exposta por Arantes (2022b; 2022a) é sobretudo observada pela ótica da crítica capitalista, na qual a autora discute que as possibilidades de monetização da cultura romperam com o didatismo institucional anterior e transformaram os museus inaugurados a partir da década de 1980 em ambientes de veneração ao consumo.

chamado efeito *Beaubourg*⁶ (Baudrillard, 1991) disseminou-se, e uma série de projetos de magnitude semelhante foi inaugurada pelo mundo. Tal léxico projetual pôde ser visto em museus como Louvre, em Paris, com a inserção de reforma contemplando as pirâmides erguidas entre 1982 e 1989, projeto de I. M. Pei; “o High Museum of Art de Atlanta, EUA, projeto de Richard Meier, aberto em 1983; a National Gallery de Ottawa, Canadá, inaugurada em 1988, projeto de Moshe Safdie [...]”, bem como “no Brasil, cabe lembrar o Museu de Arte Contemporânea de Niterói, Rio de Janeiro, projeto de Oscar Niemeyer, aberto em 1996”, e posteriormente “[...] a nova Tate Gallery of Modern Art, de Londres, projeto de Herzog & de Meuron, [que] abre-se em 2000” (Gonçalves, 2021, p. 67).

No contexto norte-americano, a arquitetura dos antigos conjuntos industriais abandonados estabeleceu diálogo com a corrente minimalista da arte, desenhando complexas relações entre arte e arquitetura. Essa relação é nomeada como “campo ampliado” por Rosalind Krauss (1984), no qual arquitetura, escultura e paisagem se integram, se fundem e exploram campos comuns. A presença da escultura no espaço incorporou elementos tanto da arquitetura como do próprio entorno, criando assim possibilidades artísticas (Krauss, 1984).

Para Foster (2015), a complexidade dessa relação está na tensão envolvente entre as partes, na qual a transparência literal do edifício tensiona a transparência fenomênica da obra artística em uma dinâmica de percepções. Compreendidas como conjunto, a arquitetura compõe a obra exposta e, em certa forma, a obra faz parte da arquitetura, admitindo visões que respeitam a individualidade de ambas, mas que, em grande medida, não se dissociam uma da outra. “Sem essa tensão, o minimalismo torna-se banal, do ponto de vista estético e filosófico – vira ‘bom design’ ou decoração de bom gosto [...]” (Foster, 2015, p. 132). Foster (2015, p. 135) discute essa relação tensional entre arte e arquitetura nos chamados museus minimalistas e destaca, também, a relação que se constituiu com antigos espaços industriais:

A arte minimalista, que com frequência se vale de materiais e técnicas industriais, também era frequentemente dimensionada para espaços industriais. Feita geralmente em antigos lofts convertidos em estúdios baratos, parecia apropriado exibir essa arte também em cenários desse tipo – ou seja, em fábricas e armazéns antigos transformados em galerias espaçosas. Desse modo, junto com as mudanças nas leis de zoneamento, o surgimento do minimalismo incentivou a transformação parcial do Soho de um bairro de pequenas indústrias para uma região de galerias de arte, e áreas similares em algumas outras cidades também se modernizaram neste sentido. Assim, o surgimento do minimalismo também provocou a expansão parcial dos formatos de exposições para além dos modelos existentes do tradicional *salon* e *cubo branco* modernista.

Na medida em que as diferentes manifestações artísticas extravasaram os limites das paredes e adquiriram grandes dimensões volumétricas, antigos galpões de fábricas e estações ferroviárias mostraram-se ideais para receber tais obras. Essa configuração espacial permitiu a adequação de muitos projetos de museus, como por exemplo o Museu de Orsay na cidade de Paris, inaugurado em 1986 após as obras na antiga estação ferroviária Gare du Quai d’Orsay, construída em 1900. Pode-se citar também o projeto destacado por Foster (2015, p. 140), o Dia Beacon em Nova York, aberto em 2003 na

⁶ O efeito *Beaubourg*, expresso pelo importante filósofo e sociólogo Jean Baudrillard, nascido e falecido na França respectivamente em 1929 e 2007, diz respeito à criação de espaços pautados na hiper-realidade e linguagem de símbolos, enfocados pelo consumo cultural de massa de maneira rasa e superficial, aos moldes da crítica do autor. O efeito *Beaubourg* enfatiza o contexto capitalista cultural de consumo efêmero e imagético, facilmente digerível e manipulável pela massa, aculturalizada. A dissuasão, termo presente no título de sua obra, pode ser interpretada como a criação da hiper-realidade. A implosão, outro termo presente, direciona-se ao alto grau de consumo e visitação desses espaços, prestes a não aguentar tal demanda.

antiga fábrica de impressões das caixas Nabisco, considerado o “apogeu da estética da Dia [Art Foundation]”, cujas instalações foram construídas em 1929.

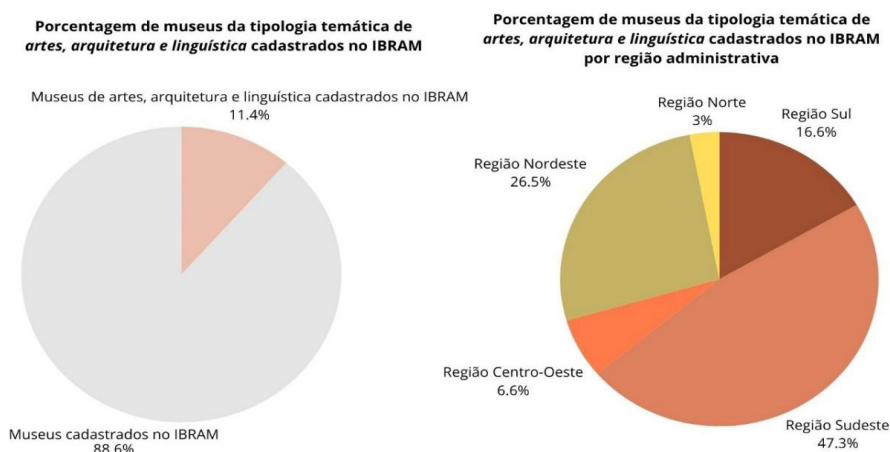
Em diversos países, instituições artísticas também se instalaram em antigos espaços industriais, consolidando importantes museus de arte pelo mundo. Entre os muitos exemplos, destacam-se o ZKM Center of Art and Media, fundado em 1989 e que desde 1997 ocupa a antiga fábrica de armamentos Hallenbau A, em Karlsruhe, na Alemanha; o MASS MoCA, no estado de Massachussets, inaugurado em 1999, tendo funcionado como fábrica para impressão de tecidos até 1942 e depois como fabricação de eletrônicos até 1985; a já citada Tate Modern Gallery, em Londres, inaugurada em 2000 na antiga Bankside Power Station, construída entre 1947 e 1963, e o Faena Art Center, inaugurado em 2011 na antiga sala de máquinas da usina Silos Molinos Río de la Plata, em Buenos Aires.

PERSPECTIVA DAS NOVAS CONFIGURAÇÕES NO CENÁRIO NACIONAL

No Brasil, o uso de plantas industriais para implantação de museus de arte também se mostrou presente. Diferentemente do contexto trazido por Krauss (1984) e Foster (2015), o reuso desses espaços na perspectiva nacional não necessariamente se associou às demandas artísticas de um estilo específico, mas pode ser interpretado pela maior disponibilidade de tais ambientes perante as implicações econômicas do final do século XX (Harvey, 2020).

O levantamento realizado em janeiro de 2024 no painel analítico do Cadastro Nacional de Museus do Ibram revelou exemplares de museus de arte nacionais atualmente instalados em conjuntos e edifícios fabris desativados pelo país⁷. No período de pesquisa, havia 3.903 museus cadastrados na plataforma, de modo que 501 corresponderam à tipologia temática definida como museus de *artes, arquitetura e linguística*. Destes, conforme os dados, 83 exemplares estão alocados na região Sul, 237 na região Sudeste, 33 na região Centro-Oeste, 133 na região Nordeste e 15 na região Norte. Os valores encontrados foram relacionados e apresentados nos gráficos a seguir.

Gráficos 1 e 2 – Porcentagem de museus de artes, arquitetura e linguística cadastrados no Ibram à esquerda e a porcentagem desses mesmos museus apresentada por região administrativa à direita



Elaboração: Mariana Fornari (2025) com base no painel analítico do Ibram (2024)

⁷ Tal plataforma do Ibram atua de maneira colaborativa e com participação da sociedade civil para o cadastro das instituições museológicas. Dessa forma, o número de cadastros é correntemente atualizado. O levantamento foi realizado entre os dias 12 e 24 de janeiro de 2024 como etapa de trabalho da pesquisa de mestrado em curso. A plataforma Museusbr foi instituída pela Portaria Ibram n.º 215, de 4 de março de 2021, e pode ser acessada via [link](https://cadastro.museus.gov.br/): <https://cadastro.museus.gov.br/>. Acesso em: 18 ago 2025.

Com base na coleta inicial, os dados analíticos foram exportados para planilhas de Excel e analisados individualmente por região⁸. No total, foram encontrados 6 exemplares cadastrados que corresponderam ao recorte proposto, sendo esses bens industriais reconvertidos em museus de arte. Regionalmente, os exemplares contabilizaram 4 na região Sudeste, 1 na região Sul e 1 na região Nordeste. Durante o período pesquisado, não foram encontrados museus cadastrados no Ibram, nem na região Norte, nem na Centro-Oeste que se enquadrem nos critérios estabelecidos pela presente pesquisa. O mapeamento ilustrativo a seguir indica a região administrativa e estadual, bem como o nome e a cidade das instituições encontradas nas análises.

Figura 1 – Mapeamento por estado e região administrativa, indicando os museus de arte em patrimônios industriais cadastrados no Ibram



Fonte: Elaborado por Mariana Fornari (2025) com base no painel analítico do Ibram (2024)

Considerando o número total de 501 museus de arte, arquitetura e linguística cadastrados na plataforma durante o período analisado, o gráfico a seguir evidencia que apenas 1,2% dessas instituições equivale a museus de arte instalados em antigos espaços industriais no contexto nacional. A pequena quantidade de instituições levantadas e representativas desse perfil de reuso lança luz a debates pertinentes aos campos da museologia e do patrimônio industrial, relativos tanto ao potencial preservacionista dessa forma de novo uso como também ao político e institucional, considerando as potencialidades de articulação entre os campos.

⁸ É necessário pontuar que, durante o período de pesquisa, a plataforma do Ibram foi atualizada e alterou sua forma de compartilhamento de dados com o público. Antes da atualização, foi possível exportar 5 tabelas distintas na extensão xlsx – planilhas de Excel –, cada qual correspondendo à sua região nacional. As 5 tabelas foram abertas no Excel e apresentaram organização padrão do instituto, contendo o nome, estado, município, bairro e, quando existente, *site* da instituição museal ou cultural indicada. Após a atualização realizada no dia 19 de janeiro de 2024, as informações ainda podem ser exportadas, porém apenas na íntegra – em uma única tabela –, sem nenhuma aplicação dos filtros.

Gráfico 3 – Porcentagem de museus de arte em patrimônios industriais cadastrados no Ibram


Fonte: Elaborado por Mariana Fornari (2025) com base no painel analítico do Ibram (2024)

O Cadastro Nacional de Museus do Ibram é uma plataforma colaborativa cujo cadastro institucional é voluntário, com o objetivo de fornecer subsídios ao referido instituto e órgãos pertinentes para monitoramento e proposição de melhorias ao setor museológico brasileiro. O reduzido número de exemplares encontrados que se enquadram na tipologia de recorte pesquisado sugere que potencialmente existem poucas instituições de museus de arte atualmente instaladas em patrimônios industriais no Brasil, mas também pressupõe que essas instituições não estão todas cadastradas no sistema do Ibram. De toda forma, as duas leituras apresentam-se problemáticas perante a importância de representação desse legado nacional e da articulação entre diferentes áreas do conhecimento para viabilizarem ações conjuntas de preservação e difusão.

A reduzida quantidade de exemplares encontrados chama atenção para a importância de instituições desse porte se cadastrarem no Ibram para que façam parte do quadro catalogado de museus nacionais. A carência de tais cadastros institucionais, de museus de arte nas tipologias do patrimônio industrial, implica potenciais dificuldades ao desenvolvimento de uma museologia nacional plural, democrática e representativa, já que não evidencia a total diversidade de instituições no cenário brasileiro. Sendo uma fonte pública, gratuita e de acesso aberto, o Cadastro Nacional de Museus do Ibram é também fonte de pesquisa para a população civil, pesquisadores e órgãos públicos. As informações ali apresentadas, como as relativas à gestão institucional, ao acervo museológico e às atividades desenvolvidas pela instituição, subsidiam análises críticas de diferentes ordens, que viabilizam não somente a produção de conhecimento, como também a difusão dessas instituições e formulação de políticas públicas.

Ao cotejar aspectos pertinentes à museologia e ao patrimônio industrial nessas análises por meio do cruzamento informacional entre bancos de dados e os órgãos estaduais e nacional de patrimônio cultural, por exemplo, os dados obtidos podem subsidiar formulações de políticas públicas aplicáveis a ambos os campos. O fortalecimento do setor museal aliado às potencialidades e aos desafios particulares dos casos de reúsos industriais poderia auxiliar não só o desenvolvimento de práticas preservacionistas voltadas à tipologia, mas também a elaboração de planos museológicos, ações e atividades institucionais que articulem o projeto programático da instituição à preservação dos valores edificados, simbólicos, memorialistas e sociais do patrimônio industrial. Uma vez que esses locais também são equipamentos culturais e turísticos, a construção conjunta de ações e políticas voltadas a ambos os campos pode reverberar impactos positivos no desenvolvimento turístico de suas respectivas instâncias e, conseqüentemente, maior desempenho econômico local.

MARCAS DA MEMÓRIA PERANTE AS VOZES INSTITUCIONAIS

Ao analisar as seis instituições encontradas na pesquisa, a tabela a seguir sistematiza dados geográficos como região administrativa, cidade e estado; informações relativas aos novos usos, como nome da instituição, ano de implementação, tipo de gestão e código de identificação conforme cadastro do Ibram; e dados sobre seus usos originais, como função, ano da construção e patrimonialização cultural mediante o instrumento do tombamento nas três instâncias possíveis. Esses dados foram obtidos por meio do cruzamento de informações presentes no cadastro do Ibram com outras bases de dados e fontes públicas de informação.

Tabela 1 – Museus de arte encontrados na pesquisa

Museus de arte em antigas estruturas industriais no Brasil						
Região Administrativa	Cidade/Estado	Uso atual x Uso original	Ano de reuso x Ano de construção	Tombamento	Gestão Institucional	Código identificador do IBRAM
Sudeste	Sorocaba, São Paulo	Museu de Arte Contemporânea de Sorocaba – MACS	2008	Estadual e Municipal	Privada	8.24.95.3319
		Galpões de armazenamento da antiga Estação Ferroviária de Sorocaba (Armazéns da Sorocabana)	1875			
	Itu, São Paulo	FAMA MUSEU - Fábrica de Arte Marcos Amaro	2018	Estadual	Privada	8.03.25.8224
		Companhia Fiação e Tecelagem São Pedro	1912			
	Uberlândia, Minas Gerais	Museu Universitário de Arte da Universidade Federal de Uberlândia (MUNA/UFU)	1998	Em processo municipal	Pública Federal	8.46.41.7090
		Fábrica que produzia vasos de cerâmica	não encontrado			
Sul	Caxias do Sul, Rio Grande do Sul	Centro Cultural Bernardo Mascarenhas	1987	Municipal	Pública Municipal	1.39.83.1959
		Companhia Têxtil Bernardo Mascarenhas	1888			
		AMARP - Acervo Municipal de Artes Plásticas de Caxias do Sul - Centro Municipal de Cultura Dr. Henrique Ordovás Filho	2001/2004			
Nordeste	Fortaleza, Ceará	Caixa Cultural Fortaleza	2012	Estadual e Nacional	Pública Federal	2.95.15.4268
		Edifício da alfândega que compõe o conjunto portuário	1891			

Fonte: Elaborado por Mariana Fornari (2025) com base no painel analítico do Ibram e em sites institucionais (2024)

Com base nos dados aferidos, cinco entre os seis exemplos são considerados patrimônios industriais de suas respectivas instâncias e protegidos conforme diretrizes estabelecidas em seus processos de tombamento. A versatilidade arquitetônica e tipológica do patrimônio industrial, apresentada e definida em suas cartas patrimoniais, é aqui brevemente compreendida diante do reuso de antigas estruturas ferroviárias, como os galpões da antiga Estação Ferroviária da cidade de Sorocaba; o reuso de antigas fábricas e complexos de produção como a Cia. Fiação e Tecelagem São Pedro, em Itu; a fábrica de vasos de cerâmica em Uberlândia; a Cia. Têxtil Bernardo Mascarenhas, em Juiz de Fora; e o uso alfandegário do antigo edifício que compõe o conjunto portuário da cidade de Fortaleza. Ao que foi possível encontrar durante o período de pesquisa, a antiga Companhia Vinícola Luiz Antunes, em Caxias do Sul, é um espaço de interesse histórico, com reconhecimento e relevância para a população do município, mas não possui processo de tombamento aberto⁹.

⁹ Durante o período de pesquisa, não foram encontrados dados sobre a patrimonialização municipal e estadual da antiga Companhia Vinícola Luiz Antunes, em Caxias do Sul. Achou-se somente o indeferimento de processo de tombamento federal aberto em 1985, como conjunto arquitetônico (n.º do processo administrativo: 01458.001035/2013-83). A informação pode ser acessada na Lista dos Bens Tombados e Processos em Andamento (atualizado em agosto/2025), disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/126>. Acesso em: 24 nov. 2025.

Ao discutir aspectos preservacionistas, em termos de escala, é favorável que o conjunto original edificado das antigas instalações industriais seja mantido na implantação dos novos usos (TICCIH, 2003; Icomos; TICCIH, 2011). Quando tais edifícios se encontram em grandes complexos industriais, não é raro serem separados e fragmentados em espaços diferentes e eventualmente com usos divergentes entre si, fragilizando a percepção do conjunto original e, conseqüentemente, sua preservação. Projetos de reuso que conseguem manter a espacialidade da implantação original favorecem o reconhecimento espacial e a compreensão da sociedade quanto ao espaço preservado, permitindo maior fruição dos ambientes e possíveis interações entre seus novos usos.

Nesse contexto, alguns exemplares encontrados na pesquisa integram ambientes que buscaram ocupar grande parte da extensão de seus complexos originais, bem como estabelecer diálogos entre o novo uso museológico e demais usos. O Centro Cultural Bernardo Mascarenhas ocupa uma parte do atual Complexo Mascarenhas, que agrega conjunto de usos como o Mercado Municipal e a Biblioteca Municipal, também implantados em edificações da antiga Companhia Têxtil Bernardo Mascarenhas. Já o FAMA Museu – Fábrica de Arte Marcos Amaro é parte do Centro Cultural Fábrica São Pedro, integrando outros usos culturais, gastronômicos e de serviços ao espaço original fabril. Essa noção escalar ampliada é também vista no Museu de Arte Contemporânea de Sorocaba, que integra o conjunto da antiga Estação Ferroviária da cidade, parcialmente ocupada com usos culturais e artísticos¹⁰. Já os museus de arte encontrados em Caxias do Sul, Fortaleza e Uberlândia aparentam ter sua implantação dissociada de um possível conjunto industrial, já que em seus respectivos entornos predominam diferentes usos com estilos arquitetônicos diversificados.

Figura 2 – Museu de Arte Contemporânea de Sorocaba



Fonte: Pré-parada (2022)

¹⁰ O prédio da antiga Estação Ferroviária de Sorocaba encontra-se desativado e em precárias condições internas de preservação. O Museu de Arte Contemporânea ocupa os antigos armazéns do conjunto e no antigo setor de bagagens atualmente funciona o Barracão Cultural, com usos de oficinas, exposições e atividades culturais.

Figura 3 – Centro Cultural Ordovás

Fonte: Ordovás [...] (s. d). Autoria: André Tajés

Figura 4 – Caixa Cultural Fortaleza

Fonte: Cultura [...] (2023)

Figura 5 – Museu Universitário de Arte da Universidade Federal de Uberlândia (MUnA/UFU)



Fonte: Museu [...] (2022)

Quanto à questão cronológica, o reuso de espaços industriais na finalidade aqui discutida ocorre, pelo menos, desde o final do século XX e permanece como solução contemporânea. Diante das instituições levantadas, o Centro Cultural Bernardo Mascarenhas, na cidade de Juiz de Fora (MG), evidencia pioneirismo dentre as demais, sendo inaugurado em 1987. Já o FAMA Museu – Fábrica de Arte Marcos Amaro, localizado na cidade de Itu, no estado de São Paulo, teve processo de reuso e restauro iniciado em 2018, ano de abertura da instituição, e continuado em 2025 com o restauro de alguns antigos galpões, ainda inativos, para ampliar os espaços do museu.

Figura 6 – Centro Cultural Bernardo Mascarenhas

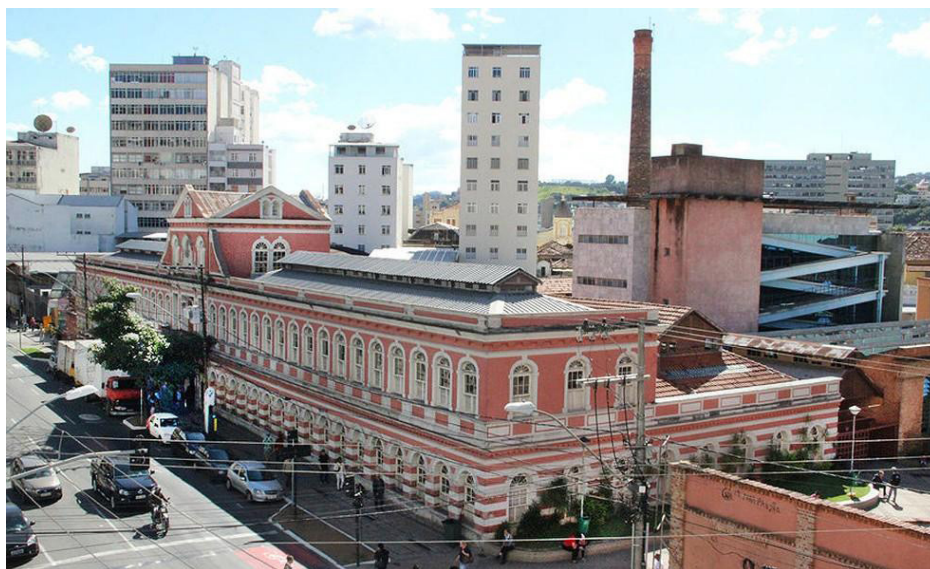


Foto: Acordo [...] (2018)

Figura 7 – Vista superior parcial das instalações do FAMA Museu, posteriores ao ano de 2018



Fonte: Preservação [...] (s. d.)

Os novos usos aqui discutidos são modos usualmente contemporâneos de salvaguardar “a herança industrial [que] está em franco processo de desaparecimento, principalmente nas antigas e tradicionais regiões industriais do país” (Scifoni, 2022, p. 51). Conforme definição contemporânea, os museus devem zelar pelo patrimônio cultural material e imaterial e promovê-lo, bem como o envolvimento ativo da comunidade (Icom, 2022), sendo importantes equipamentos culturais, sejam eles públicos, como os exemplos encontrados em Minas Gerais, Rio Grande do Sul e Ceará, ou privados, como as instituições levantadas no estado de São Paulo. Dessa maneira, o reuso cultural do patrimônio industrial implica não apenas questões técnicas, econômicas e urbanas, mas sobretudo o questionamento e a problematização do papel social e representativo dos espaços a serem trabalhados pelas instituições.

Ao enfatizar a importância das prerrogativas sociais e representativas, a compreensão aqui construída sobre museus de arte alocados em patrimônios industriais evoca, em grande medida, preceitos dialogados pela chamada museologia social. Essa corrente surgiu de numerosos debates nacionais e internacionais no contexto final do século XX¹¹ e reivindicou o rompimento com as práticas elitistas e formalistas praticadas pelas instituições. Embora tenha sido debatida em seus primórdios, entre as décadas de 1970 e 1980, à luz dos museus de base comunitária – como os ecomuseus e os museus comunitários –, e usualmente aplicada a essas tipologias, o museólogo Mário Moutinho (2024) defende a ideia de que as prerrogativas sociais e culturais devem ser dirigidas a todos os museus, alertando para que os debates sociais, históricos e contemporâneos

¹¹ Os debates reuniram profissionais de diferentes áreas a fim de discutir o exercício da chamada Nova Museologia em detrimento da Museologia Tradicional. Tanto a Declaração de Santiago do Chile, publicada em 1972, como a Declaração de Quebec, publicada em 1984, são documentos que contextualizam o debate. Produções mais recentes incluem, por exemplo, a Conferência do Movimento Internacional para uma Nova Museologia – Minom –, que ocorreu no Rio de Janeiro em 2013, e a Recomendação da Unesco referente à Proteção, Promoção dos Museus e Coleções, sua Diversidade e seu Papel na Sociedade, publicada em 2015.

sejam contemplados pela museologia em uma proposição plural. “Plurais na forma, tanto quanto nos conceitos em que assentam, tanto quanto nos objetivos que procuram” (Moutinho, 2024, p. 16).

Nesse contexto, os museus de arte elencados na pesquisa apresentam-se na construção de uma conjuntura conjunta em que se evocam a responsabilidade representativa e social por meio da museologia social e a preservação material e intangível de seus usos originais. Dessa forma, considerando as exposições como instrumentos potenciais de comunicação com o público visitante, capazes de ilustrar e transmitir a intenção dos discursos institucionais (Cury, 2005), dois dos museus pesquisados no levantamento possuem exposições que buscaram se aproximar de questões associadas à história dos edifícios em que estão alocados¹².

A exposição permanente Corredor Cronológico Fábrica São Pedro, inaugurada no dia 29 de junho de 2024 no FAMA Museu, buscou construir a trajetória da antiga Cia. Fiação e Tecelagem São Pedro, desde sua inauguração até o reuso museológico do local em seu contexto mais atual. Durante visita presencial, foi possível compreender a construção expográfica organizada, que fez uso de fotografias antigas, textos explicativos, desenhos de moldes e peças de roupas produzidas pela antiga Cia., como também fotografias do local durante o processo de reuso e restauro e imagens das produções autorais do artista-dono. A exposição foi instalada em um antigo corredor da Cia. São Pedro que atravessa transversalmente o principal bloco edificado do FAMA Museu, local onde atualmente compartilha espaço com o Museu Asas de um Sonho.

Figura 8 – Montagem com fotos da exposição Corredor Cronológico Fábrica São Pedro



Fonte: Mariana Fornari (2025)

Já no Centro Cultural Bernardo Mascarenhas, em Juiz de Fora (MG), duas exposições promovidas no ano de 2020 se mostram exemplares de ações com potencial identitário e representativo promissor. A exposição Memória Mascarenhas foi organizada por

¹² Fez-se busca *online* a fim de aferir potenciais exposições e trabalhos realizados pelas outras quatro instituições levantadas na pesquisa, contudo esse conteúdo não foi encontrado em tal formato nas ditas plataformas. Ressalta-se que pode haver trabalhos dessas instituições que se encaixem no escopo aqui discutido.

Fernanda Cruzick e ilustra a história da trajetória da Companhia Têxtil Bernardo Mascarenhas desde sua fundação em 1888 até a inauguração do então Centro Cultural Bernardo Mascarenhas em 1987 (Funalfa [...], 2020). Já a exposição Mulheres de Fibra é um trabalho da artista Gabriela Rodrigues em homenagem às tecelãs que trabalharam na antiga fábrica Mascarenhas. De acordo com a programação, além da exposição também foram realizadas feira de arte com produções artesanais, oficina de estamparia e roda de conversa sobre a história têxtil de Juiz de Fora (Mês da mulher [...], 2020).

Figura 9 – Chamada virtual da exposição Memória Mascarenhas, ocorrida em janeiro de 2020 no Centro Cultural Bernardo Mascarenhas



Fonte: Funalfa [...] (2020)

Figura 10 – Chamada virtual da exposição Mulheres de Fibra, ocorrida em março de 2020 no Centro Cultural Bernardo Mascarenhas



Fonte: Mês da mulher [...] (2020)

O patrimônio industrial musealizado – no sentido de adaptação do espaço original industrial ao novo uso museal – envolve, na visão de Coelho (2022), um conjunto de fatores condicionantes para sua dimensão memorial, como o reconhecimento social e legal, o processo de patrimonialização, o tipo de novo uso, a relação com o entorno, a

preservação dos aspectos materiais e imateriais, a integridade e a forma da intervenção arquitetônica. Embora a sinergia entre tais elementos configure o cenário ideal, a autora destaca que o reconhecimento social aliado à nova utilização se mostra particularmente promissor para potencializar as memórias de seu uso original, evidenciando assim a musealização como um modo potencial de valorizar e preservar esses remanescentes. Logo, cabe às instituições museais salvaguardar essas condições memoriais, assumindo discursos sociais inclusivos que integrem as identidades das comunidades e das famílias operárias, reconhecendo que as memórias evocadas remetem tanto ao desenvolvimento e auge da produção industrial quanto às dificuldades cotidianas enfrentadas pelo corpo operário.

Nessa condição, a exposição realizada pelo FAMA Museu buscou reconhecer a história fabril e industrial da antiga Cia. Fiação e Tecelagem São Pedro, predominantemente com base em aspectos voltados ao desenvolvimento da municipalidade e à visão institucional e produtiva da fábrica. Como enfatizado por Meneguello (2025) em sua palestra no recente evento regional promovido pelo Comitê Brasileiro para Conservação do Patrimônio Industrial (TICCIH Brasil)¹³, é importante reparar qual a ênfase dada ao patrimônio industrial quando observadas as fotos desses locais, uma vez que raramente tais fotografias antigas protagonizam o corpo operário em si, seja na sua função de trabalho, em um momento de lazer ou em qualquer outra situação. Nessa perspectiva, apesar de a exposição trazer aspectos da antiga companhia e salvaguardar memórias desse espaço, estas se voltam majoritariamente ao desenvolvimento e auge da produção industrial do que, de fato, às questões enfrentadas pelos operários que ali trabalhavam, já que as imagens expostas retratam principalmente os maquinários do local e encontros com figuras institucionais.

As exposições promovidas pelo Centro Cultural Bernardo Mascarenhas ocorreram em 2020, momento anterior à pesquisa iniciada pelas autoras, e não foram visitadas presencialmente, sendo a pesquisa realizada em fontes secundárias, como os registros nos *sites* institucionais. Ainda assim, cabe pontuar o potencial memorialístico dessas mostras artísticas ao adotarem como tema a antiga Cia. Bernardo Mascarenhas. Mediante discussão sobre a importância da memória operária pelo protagonismo do corpo operário, ressalta-se o trabalho desenvolvido pela artista Gabriela Rodrigues em sua exposição autoral, ao de fato protagonizar em suas fotografias as mulheres tecelãs que trabalharam na antiga Cia. Bernardo Mascarenhas. O trabalho da artista buscou registrar a identidade de tais mulheres enquanto tecelãs, representando não só a classe operária, mas também a presença do trabalho feminino. Ao procurar enfatizar marcas presentes nos rostos dessas mulheres tecelãs, a artista também, de certa maneira, retrata de forma implícita as dificuldades enfrentadas por essas operárias.

“Mulheres de Fibra” é parte do projeto “Pano de Fundo”, que promove a ocupação feminina do CCBM e da Biblioteca Municipal “Murilo Mendes” no Mês da Mulher. Na série de imagens, a fotógrafa apresenta oito mulheres com idade de 50 a 94 anos. “As fotos foram produzidas em cores, com luz natural e enquadramento padrão (primeiro plano e primeiríssimo plano). A ideia foi

¹³ O evento III Jornada Regional de Patrimônio Industrial (Sudeste e Centro-Oeste): Patrimônio Industrial e seus Usos Contemporâneos foi promovido pelas regionais Sudeste e Centro-Oeste do Comitê Brasileiro para Conservação do Patrimônio Industrial – TICCIH Brasil, realizado de forma remota entre os dias 23 e 25 de outubro de 2025. A palestra da professora Cristina Meneguello, intitulada *Esquecer o industrial? Por uma defesa do patrimônio como campo de luta*, ocorreu às 19h30 no dia 22 de outubro como conferência de abertura do evento. Está disponível no *link*: <https://www.youtube.com/watch?v=8cbe7bf9UV4&t=5s>. Acesso em: 25 nov 2025.

mostrar detalhes no olhar, na pele, nas expressões faciais, além de destacar a marca que o tempo e a história foram capazes de deixar nessas mulheres”, explica Gabriela (Mês da mulher [...], 2020, s. p.).

Ao trabalhar com as memórias do patrimônio industrial, é necessário reconhecer o potencial caráter traumático que elas carregam em suas relações sociais e trabalhistas, sobretudo quando relacionadas à memória operária e laboral. Na visão de Meneses (2018), museus que lidam com a chamada memória traumática¹⁴ devem enfatizar os fatos e trazê-los à discussão e repercussão social, sem deliberar sobre os eventos ou vitimizar seus atores. No contexto dos museus de arte instalados em antigos bens industriais, incorporar essas memórias às práticas e discursos institucionais revela-se uma ação promissora de enfrentamento contra a descrença e negligência social que pairam sobre elas (Meneguello; Pistorello, 2021). Esse trabalho pode se concretizar por meio de exposições que efetivamente protagonizam tal propósito, por atividades de mediação que contêm a história fabril também sob a perspectiva laboral, pelo envolvimento ativo da comunidade operária e pela valorização de objetos, fotografias e instrumentos de trabalho que representam o cotidiano ali vivenciado.

Reconhecer a condição memorial dos ambientes fabris e envolvê-la nos discursos institucionais quando esses locais são readaptados como museus de arte é efetivamente dar voz aos corpos que moveram as engrenagens de seus maquinários, que fizeram daquele espaço seu local de trabalho e ali reconheceram parte de sua identidade. Assumir todas as camadas das memórias do patrimônio industrial nesses novos usos culturais é tanto preservar sua constituição patrimonial como afirmar o compromisso com a museologia social, exercido de maneira democrática, plural, inclusiva e representativa, em oposição a práticas taxonômicas, formalistas e elitistas porventura ainda vistas. Desempenhar as faculdades patrimoniais, culturais e museais que lhes envolvem de modo efetivo potencializa discursos institucionais de teor coletivo e manifesta o compromisso social do patrimônio industrial readaptado à finalidade cultural e museal.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nos âmbitos do patrimônio cultural e da museologia social, reconhecer a pluralidade de discursos e de representações da sociedade mostra-se como um entrave resistente. Os domínios patrimonial e museal são campos que enfrentam constantes disputas identitárias, memorialísticas e simbólicas, reivindicadas por grupos sociais moralmente distintos (Chagas, 2009). Quando ambos se manifestam no chamado patrimônio industrial, somam-se a esse cenário de disputas representativas a urgência do devido reconhecimento da memória operária e laboral, em detrimento da recorrente narrativa individual e heroica das elites patronais, e a necessária preservação das diversas camadas materiais e intangíveis desses bens culturais (Kühl, 2021; Meneguello; Pistorello, 2021).

Quando discutidas suas formas de reuso, as características construtivas e espaciais da chamada arquitetura industrial evidenciam-se como condicionantes, somadas ao entorno e aos aspectos históricos e socioculturais de sua comunidade (Tirello; Sfeir; Barros, 2013). Os novos usos como museus de arte são configurações usualmente vistas

¹⁴ “A memória traumática é a face de maior força em nossos tempos, herança de conflitos e violências que assolaram o século passado e não desapareceram neste, sem contar os desastres naturais. O trauma cultural é aqui tomado, um pouco na linha de Neil Alexander, como a memória aceita por uma comunidade e evocando evento ou situação carregada de afeto negativo, tida como indelével ou ameaçando seus valores e trazendo perturbações pela dificuldade de assimilação e horizonte final” (Meneses, 2018, p. 4).

e aplicadas em diferentes contextos territoriais. Logo, em um primeiro momento, o presente artigo procurou quantificar esses exemplares nacionais, encontrando seis instituições culturais contemporâneas instaladas em antigos ambientes de fábrica.

O número revelou o esboço de um cenário cujas formas de reuso são aplicáveis, pelo menos, desde o final do século XX até a presente década do século XXI, desde o projeto do Centro Cultural Bernardo Mascarenhas no estado de Minas Gerais até o recente FAMA Museu, na região interiorana do estado de São Paulo. Da mesma maneira, reiterou a flexibilidade projetual dessa tipologia arquitetônica e discutiu aspectos preservacionistas. Entretanto, apesar de usual, tal configuração também se mostrou passível de reflexão de suas funções sociais, pelas funções culturais, museológicas e patrimoniais que exercem.

Os diálogos da chamada museologia contemporânea ligam-se aos da museologia social na medida em que ambos enfatizam a função social institucional. O reuso museológico em edificações reconhecidas como patrimônio cultural potencializa a responsabilidade social envolvida, uma vez que se agrega aos valores simbólicos e sociais. Logo, o presente artigo também incita a relevância representativa e identitária que as instituições museológicas e culturais, instaladas em antigos ambientes de fábrica, possuem.

Ainda que os exemplos destacados demandem apreciações individuais mais detalhadas, este estudo debate a necessidade da memória operária e laboral nos ambientes de reuso museológico e cultural contextualizados. Como discutido por Coelho (2022), a condição memorial do patrimônio industrial é potencialmente determinante para o êxito de seu reuso museal. Assim, mostra-se necessário evidenciar e trabalhar suas memórias em sua integridade, mesmo quando revelam debates traumáticos e socialmente hostilizados (Meneses, 2018; Meneguello; Pistorello, 2021). No que concerne à arquitetura, ela não é somente um instrumento capaz de potencializar a necessidade social da museologia contemporânea em projetos de reuso (Moutinho, 2019), mas também uma dimensão que consolida e ilumina as memórias, visto que “patrimônio arquitetônico tem que ser cidade viva, objeto de apropriação e memória de todos” (Tirello; Sfeir; Barros, 2013, p. 5). Quanto aos discursos institucionais, a memória operária e laboral é passível de ser trabalhada e incorporada a esses museus, com a condição de que efetivamente se protagonize a figura do trabalhador operário. Desse modo, ambos os aspectos são capazes de representar e materializar as memórias do patrimônio industrial.

Para Mário Chagas (2009, p. 57), “um lugar, coisas que ancoram poder e memória e um ente (individual ou coletivo) possuído e possuidor de imaginação criadora são os elementos indispensáveis para a constituição do museu”. No presente contexto, o patrimônio industrial é o *lugar* do museu. O *poder* e a *memória* precisam representar a verdadeira história identitária de suas fábricas. A *imaginação criadora* é resultado de um diálogo permanente entre instituição e comunidade. O *ente* representa a real comunidade que construiu aquele espaço. Seja ele *individual* ou *coletivo*, precisa fazer jus ao passado fabril e laboral que ali se consolidou e reverberou na sociedade. Acionar as funções sociais nessas instituições museológicas é urgente. Do contrário, permanecerão inertes perante as mudanças que as envolvem.

AGRADECIMENTO

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (Capes) – Código de Financiamento 001.

REFERÊNCIAS

ACORDO libera uso do andar térreo do Centro Cultural Bernardo Mascarenhas em Juiz de Fora. **G1 Zona da Mata**, 4 out. 2018. Disponível em: <https://g1.globo.com/mg/zona-da-mata/noticia/2018/10/04/acordo-libera-uso-do-andar-terreo-do-centro-cultural-bernardo-mascarenhas-em-juiz-de-fora.ghtml> Acesso em: 25 nov. 2025.

ARANTES, Otília Beatriz Fiori. O papel dos museus na “Era da Cultura”. In: ARANTES, Otília Beatriz Fiori. **A moda dos museus: cinco ensaios**. São Paulo: [s. n], 2022a. p. 33-62.

ARANTES, Otília Beatriz Fiori. Os novos museus. In: ARANTES, Otília Beatriz Fiori. **A moda dos museus: cinco ensaios**. São Paulo: [s. n], 2022b. p. 15-32.

BAUDRILLARD, Jean. O efeito Beaubourg, implosão e dissuasão. In: BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e simulações**. Tradução: Maria João da Costa Ferreira. Lisboa: Relógio d’Água, 1991. p. 81-96.

BERGER, Stefan; KANSTEINER, Wulf. Agonism and memory. In: BERGER, Stefan; KANSTEINER, Wulf (org.). **Agonistic memory and the legacy of 20th century wars in Europe**. Cham, Suíça: Palgrave Macmillan Memory Studies, 2021.

BERGER, Stefan; WICKE, Christian. Introduction: deindustrialization, heritage, and representations of identity. **The Public Historian**, v. 39, n. 4, p. 10-20, 2017.

CHAGAS, Mário de Souza. Museu & patrimônio: narrativas e práticas socialmente adjetivadas. In: CHAGAS, Mário de Souza. **A imaginação museal: museu, memória e poder em Gustavo Barroso, Gilberto Freyre e Darcy Ribeiro**. Rio de Janeiro: MinC/Ibram, 2009. p. 31-62.

COELHO, Jossana Peil. A condição memorial dos patrimônios industriais como determinante para a musealização: um estudo de caso de três bens fabris no estado do Rio Grande do Sul. **Revista Memória em Rede**, Pelotas, v. 14, n. 27, p. 169-196, jul./dez. 2022. ISSN 2177-4129. Disponível em: <https://periodicos.ufpel.edu.br/index.php/Memoria/article/view/22999>. Acesso em: 19 fev. 2025.

CULTURA para todos: confira 6 curiosidades sobre a Caixa Cultural Fortaleza. **Caixa Notícias**, 26 jun. 2023. Disponível em: <https://caixanoticias.caixa.gov.br/Paginas/Not%C3%ADcias/2023/06-Junho/cultura-para-todos-confira-6-curiosidades-sobre-a-caixa-cultural-fortaleza.aspx>. Acesso em: 27 nov. 2025.

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

FOSTER, Hall. **O complexo arte-arquitetura**. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

FUNALFA lança versão virtual da mostra “Memória Mascarenhas”. **Juiz de Fora – Prefeitura**, 2020. Disponível em: <https://www.pjf.mg.gov.br/noticias/view.php?modo=link2&idnoticia2=68814>. Acesso em: 7 jan. 2025.

GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. **Entre cenografias**: o museu e a exposição de arte no século XX. São Paulo: Edusp, 2021.

HARVEY, David. O processo urbano no capitalismo: um arcabouço para análise. **Os sentidos do mundo**: textos essenciais. São Paulo: Boitempo, 2020. p. 73-86.

ICOM – INTERNATIONAL COUNCIL OF MUSEUMS. **Nova definição de museu**. Aprovada durante a Conferência Geral do ICOM em Praga em 24 de agosto de 2022. Disponível em: <https://www.icom.org.br/nova-definicao-de-museu-2/>. Acesso em: 22 ago. 2025.

ICOMOS – INTERNATIONAL COUNCIL OF MONUMENTS AND SITES. **Carta de Veneza**. Aprovada no II Congresso Internacional de Arquitetos e Técnicos dos Monumentos Históricos ICOMOS – Conselho Internacional de Monumentos e Sítios, 1964.

ICOMOS – INTERNATIONAL COUNCIL OF MONUMENTS AND SITES; TICCIH – THE INTERNATIONAL COMMITTEE FOR THE CONSERVATION OF THE INDUSTRIAL HERITAGE. **Princípios conjuntos do ICOMOS-TICCIH para a conservação de sítios, estruturas, áreas e paisagens de património industrial**: os princípios de Dublin. Aprovados na 17.ª Assembleia Geral do ICOMOS em 28 de novembro de 2011. Tradução: Associação Portuguesa para o Património Industrial.

KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. **Revista Gávea**, Rio de Janeiro, p. 87-93, 1984.

KÜHL, Beatriz Mugayar. Patrimônio industrial na atualidade: algumas questões. *In*: MENEGUELLO, Cristina; ROMERO, Eduardo; OKSMAN, Silvio (org.). **Patrimônio industrial na atualidade**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2021. p. 13-37.

KÜHL, Beatriz Mugayar. **Preservação do patrimônio arquitetônico da industrialização**: problemas teóricos do restauro. Cotia: Ateliê Editorial, 2008.

LOURENÇO, Maria Cecília França. **Museus acolhem o moderno**. São Paulo: Edusp, 1999.

MENEGUELLO, Cristina. Espaços do trabalho, lugares do trabalhador. *In*: MENEGUELLO, Cristina; ROMERO, Eduardo; OKSMAN, Silvio (org.). **Patrimônio industrial na atualidade**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2021. p. 91-93.

MENEGUELLO, Cristina. Esquecer o industrial? Por uma defesa do patrimônio como campo de luta. *In: JORNADA REGIONAL DE PATRIMÔNIO INDUSTRIAL (SUDESTE E CENTRO OESTE): PATRIMÔNIO INDUSTRIAL E SEUS USOS CONTEMPORÂNEOS*, 3., 2025. Comitê Brasileiro para Conservação do Patrimônio Industrial (TICCIH-Brasil), 2025. Conferência de abertura. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8cbe7bf9UV4&t=11s>. Acesso em: 25 nov. 2025.

MENEGUELLO, Cristina. Patrimônio industrial como tema de pesquisa. *In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL HISTÓRIA DO TEMPO PRESENTE*, 1., 2011. **Anais [...]**. Florianópolis: Udesc; Anpuh; PPGH, 2011. p. 1.819-1.834.

MENEGUELLO, Cristina; PISTORELLO, Daniela. Patrimônios difíceis e ensino de História: uma complexa interação. **Revista História Hoje**, v. 10, n. 19, p. 4-11, 2021.

MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. Os museus e as ambiguidades da memória: a memória traumática. *In: ENCONTRO PAULISTA DE MUSEUS – MEMORIAL DA AMÉRICA, LATINA*, 10., São Paulo, 2018. Conferência.

MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. Patrimônio industrial e política cultural. *In: SEMINÁRIO NACIONAL DE HISTÓRIA E ENERGIA*, 1., 1988. **Anais [...]**. São Paulo: Departamento de Patrimônio Histórico, 1988. Disponível em: https://biblio.fflch.usp.br/Meneses_UTB_34_1471242_PatrimoniolIndustrialEPoliticaCultural.pdf. Acesso em: 23 jan. 2025.

MÊS DA MULHER: CCBM abre mostra em homenagem a antigas tecelãs da Cia. Têxtil “Bernardo Mascarenhas”. **Juiz de Fora – Prefeitura**, 2020. Disponível em: <https://pjf.mg.gov.br/noticias/view.php?modo=link2&idnoticia2=67776>. Acesso em: 7 jan. 2025.

MOUTINHO, Mário. Introdução. *In: MOUTINHO, Mário. Sociomuseologia: ensino e investigação*. 2019-2023, Repositório documental anotado. Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias. Lisboa: Edições Universitárias Lusófonas, 2024. p. 11-64.

MOUTINHO, Mário. Por uma arquitetura ao serviço da museologia contemporânea. **Cadernos de Sociomuseologia**, v. 57, n. 13, p. 61-67, 2019. DOI: <https://doi.org/10.36572/csm.2019.vol.57.05>.

MUSEU de Arte da UFU, o MUnA, passa a funcionar aos fins de semana em Uberlândia. **G1 Zona da Mata**, Uberlândia, 16 jul. 2022. Disponível em: <https://g1.globo.com/mg/triangulo-mineiro/noticia/2022/07/16/museu-de-arte-da-ufu-o-muna-passa-a-funcionar-aos-fins-de-semana-em-uberlandia.ghtml>. Acesso em: 27 nov. 2025.

O'DOHERTY, Brian. **No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

ORDOVÁS, em Caxias do Sul, oferece oficinas durante as férias escolares. **Serra em Pauta**, [s. d.]. Disponível em: <https://www.serraempauta.com.br/noticia/ordovas-em-caxias-do-sul;-oferece-oficinas-durante-as-ferias-escolares>. Acesso em: 27 nov. 2025.

PRÉ-PARADA. **Agenda Sorocaba**, 25 ago. 2022. Disponível em: <https://agendasorocaba.com.br/mac-s-museu-de-arte-contemporanea-de-sorocaba/pre-parada/>. Acesso em: 27 nov. 2025.

PRESERVAÇÃO do patrimônio histórico: um compromisso com a identidade e a memória coletiva. **FAMA Museu**, [s. d.]. Disponível em: <https://famamuseu.org.br/preservacao-do-patrimonio-historico/>. Acesso em: 25 nov. 2025.

SCIFONI, Simone. **O patrimônio desigual: cidade, memória e a classe trabalhadora**. 2022. Tese (Livre Docência) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/livredocencia/8/tde-31012023-133018/>. Acesso em: 3 maio 2025.

TICCIH – THE INTERNATIONAL COMMITTEE FOR THE CONSERVATION OF THE INDUSTRIAL HERITAGE. **Carta de Nizhny Tagil sobre o patrimônio industrial**. Aprovada em 17 de julho de 2003. Disponível em: https://ticcihbrasil.org.br/?page_id=675. Acesso em: 30 abr. 2025.

TICCIH-ESPANHA. Carta de Sevilha para o Patrimônio Industrial 2018: os desafios do século XXI. Julián Sobrino Simal e Marina Sanz Carlos (ed.). Tradução: José Manoel Lopes Cordeiro. **Arqueologia Industrial**, Quinta Série, v. 1, n. 1-2, p. 91-107, 2019. Disponível em: <https://wp.ufpel.edu.br/sempias2023/files/2023/08/4.-Carta-de-Sevilha.pdf>. Acesso em: 30 abr. 2025.

TIRELLO, Regina A.; SFEIR, Maira; BARROS, Maira C. Projetos de reabilitação de conjuntos industriais históricos em centros urbanos paulistas: usos possíveis na contracorrente dos centros culturais. In: ARQUIMEMÓRIA: ENCONTRO INTERNACIONAL SOBRE PRESERVAÇÃO DO PATRIMÔNIO EDIFICADO, 4., 2013, Salvador. **Anais** [...]. Salvador: IAB; UFBA, 2013. v. 1. p. 1-24.