

Volume 9

MUSEOLOGIA PATRIMÓNIO

Fernando Magalhães · Luciana Ferreira da Costa
Francisca Hernández Hernández · Alan Curcino

COORDENADORES

ESECS · Politécnico de Leiria

Fernando Magalhães
Luciana Ferreira da Costa
Francisca Hernández Hernández
Alan Curcino
(Coordenadores)

MUSEOLOGIA E PATRIMÓNIO

Volume 9

MUSEOLOGIA E PATRIMÓNIO

Volume 9

POLITÉCNICO DE LEIRIA

Presidente

Carlos Manuel da Silva Rabadão

ESCOLA SUPERIOR DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS SOCIAIS *POLITÉCNICO DE LEIRIA*

Diretor

Pedro Gil Frade Morouço

EDIÇÕES

<https://www.ipleiria.pt/esecs/investigacao/edicoes/>

Conselho Editorial

Alan Curcino

(Universidade Federal de Alagoas, Brasil)

Dina Alves

(Instituto Politécnico de Leiria, Portugal)

Emeide Nóbrega Duarte

(Universidade Federal da Paraíba, Brasil)

Fernando Paulo Oliveira Magalhães

(Instituto Politécnico de Leiria, Portugal)

José António Duque Vicente

(Instituto Politécnico de Leiria, Portugal)

Leonel Brites

(Instituto Politécnico de Leiria, Portugal)

Luciana Ferreira da Costa

(Universidade Federal da Paraíba, Brasil)

Marco José Marques Gomes Alves Gomes

(Instituto Politécnico de Leiria, Portugal)

Silvana Pirillo Ramos

(Universidade Federal de Alagoas, Brasil)

FICHA TÉCNICA

Título: Museologia e Património - Volume 9

Coordenadores: Fernando Magalhães, Luciana Ferreira da Costa,
Francisca Hernández Hernández, Alan Curcino

Projeto gráfico: Alan Curcino, Luciana Ferreira da Costa, Leonel Brites

Capa: Leonel Brites

Imagem da capa: “Coração de Florim: Jaboticabeira (2023) por Renan Florindo

Edição: Escola Superior de Educação e Ciências Sociais – Politécnico de Leiria

ISBN 978-989-8797-93-3

Maio de 2023

©2023, Instituto Politécnico de Leiria

APOIOS



**POLITÉCNICO
DE LEIRIA**

ESCOLA SUPERIOR
DE EDUCAÇÃO
E CIÊNCIAS SOCIAIS

CRIA
CENTRO EM REDE
DE INVESTIGAÇÃO
EM ANTROPOLOGIA



cieqv

Centro de
Investigação em
Qualidade de Vida



**UNIVERSIDADE
FEDERAL DA PARAÍBA**



REDMUS
Rede de Pesquisa e (In)Formação em
Museologia, Memória e Patrimônio



**UNIVERSIDAD
COMPLUTENSE
MADRID**

Facultad de Geografía e Historia:
Grupo de Investigación Gestión del Patrimonio Cultural

À contínua cooperação
entre os amigos brasileiros,
espanhois e portugueses
em torno da Museologia e
do Património.

ÍNDICE

Apresentação	7
Fernando Magalhães	
Luciana Ferreira da Costa	
Francisca Hernández Hernández	
Alan Curcino	
Prólogo	
Museologia, patrimônio, narrativas do real. O que dizem, hoje, os museus?	12
Teresa Crisitina Moletta Scheiner	
Los museos en búsqueda de discursos alternativos	62
Francisca Hernández-Hernández	
O poder dos museus - “um átomo a mais que se animou”, ou de como a missão dos museus terá sido alterado	93
Cândida Cadavez	
Uma museologia das passagens? Distritos culturais urbanos que atravessam o museu	126
Jesus Pedro Lorente	
Javier Gómez Martínez	
La presencia de los historiadores del arte en los estudios de turismo en España: una necesidad y una oportunidad	148
Olaya Alonso López	
Dolors Vidal Casellas	
Gerardo Lobo Varelas	
Obras de arte em cenário nazista de espoliação no tema do tráfico ilícito de bens culturais	185
Diana Farjalla Correia Lima	

Museologia social, turismo e ecomuseu: o caso da comunidade de Siribinha/Bahia/Brasil	218
Sidélia Santos Teixeira	
O poder da presença: acervos de museus universitários brasileiros no ciberespaço e o fazer-se visível	256
Victor Emmanuel Teixeira Mendes Abalada	
Marcus Granato	
Museología decolonial y participativa en contexto latinoamericano: una experiencia desde la región del Darién en Colombia	282
Carolina Quintero Agámez	
Camilo de Melo Vasconcellos	
Dans les spirales d'un bracelet sénégalais: premières perceptions et réflexions afro-diasporiques sur un objet de musée	317
Joseania Miranda Freitas	
Lysie dos Reis Oliveira	
Os desafios de gerir um museu centenário em tempos de obscurantismo: o caso do Museu Histórico Nacional	351
Fernanda Santana Rabello de Castro	
Aline Montenegro Magalhães	
Antecedentes patrimoniais nos álbuns fotográficos oficiais: um estudo decolonial através de imagens da Amazônia	384
Carmen Lúcia Souza da Silva	
Ana Cláudia da Cruz Melo	
O que é (e resta do) Estado laico? museu universitário, neutralidade política e conservadorismo moral	403
Átila Bezerra Tolentino	
Tiago Tavares e Silva	

Apresentação

Refletir novamente sobre a importância que tem a Museologia e o Patrimônio para o desenvolvimento das sociedades é uma tarefa imprescindível, que exige mudança nos esquemas mentais obsoletos do passado e abertura a novas formas de conceber a cultura como um meio de potencializar a própria identidade e favorecer o enriquecimento pessoal e comunitário. Convencidos disso, apostamos na publicação de novos volumes da coleção Museologia e Patrimônio, onde diferentes autores e autoras tratam de expor suas ideias e visões particulares sobre uma realidade ampla, plural e enriquecedora. É evidente que nossa visão da Museologia e do Patrimônio tem experimentado mudanças importantes, porque a sociedade também tem passado por transformações em sua aproximação com as realidades patrimoniais e museológicas. Por isso, é necessário fazer uma leitura realista dos problemas e necessidades que a sociedade nos coloca e ver como podemos, a partir de uma perspectiva museológica e patrimonial, contribuir para uma reflexão crítica e construtiva baseada em melhor conhecimento e reconhecimento de todo o patrimônio cultural e museológico.

Partimos da constatação de que não existe uma única Museologia, nem tão pouco um só patrimônio, visto que contamos com realidades muito diversas e plurais que nos exigem elaborar relatos críticos e inconformados, abertos à pluralidade cultural e étnica, onde devem caber diferentes mundos e diversas histórias. Mas, para eles, é preciso que as pessoas que habitam nossas ruas e cidades compreendam o significado do patrimônio cultural e natural e se comprometam abertamente a protegê-lo junto com o seu entorno. Tarefa da Museologia será educar e conscientizar as pessoas da riqueza histórica e artística de suas cidades e como devem se apropriar delas e enriquecê-las com suas contribuições artísticas e simbólicas.

Ao mesmo tempo, a apresentação do patrimônio, dentro de um marco ecológico sustentável e respeitoso com o meio ambiente, há de favorecer que as pessoas o valorizem, disfrutem e o considerem como

algo próprio, que forma parte de suas vidas. Há a necessidade de discursos narrativos que favoreçam a criação de novas utopias capazes de criar os espaços necessários que propiciem o acesso direto, a participação aberta e dinâmica das realidades culturais. Trata-se de que toda realidade patrimonial seja considerada como um autêntico museu que pode ser experimentado como uma realidade viva, dinâmica e transformadora, capaz de atrair o interesse e a atenção de todas aquelas que se aproximem dela de um ponto de vista utópico, conscientes de que pode se tornar uma realidade alegre e promissora. Para que isto seja possível, é necessário nunca esquecer que os museus e o património devem ser vistos dentro do seu próprio ambiente ecológico e social, cuja função principal não é outra senão do que facilitar a qualidade de vida dos indivíduos e das sociedades como um todo.

Assim, nos é apresentado um novo paradigma patrimonial e museológico que nos leva a considerar novas formas de abordar esta realidade, sendo conscientes de que há um longo caminho a percorrer. A partir de uma visão ampla que engloba o património natural e cultural e de uma Museologia aberta à pluralidade de visões da realidade que nos cerca, é possível avançar na construção de um projeto global de sociedade que nos permita contemplar, desfrutar e compartilhar a riqueza cultural que encontramos todos os dias. Sem nunca esquecer que também somos convidados a participar das dinâmicas de gestão do património e dos museus, de maneira que nos é oferecida a oportunidade de adquirir maior conhecimento de uma realidade que está em constante movimento e exige que renovemos as dinâmicas utilizadas para evitar que os bens culturais sejam danificados por seu mal uso, impedindo a sua conservação e a fruição por parte dos cidadãos.

Nesse movimento, temos a imensa satisfação de apresentar à comunidade académico-científica e profissional os mais novos volumes da Coleção Museologia e Património. O livro que o leitor tem em mãos é fruto de extensas e intensas contribuições de autores especialistas reconhecidos, de forma colaborativa e em rede, a partir da interface entre a Museologia e o Património. Os autores, com sua produção

intelectual, abrem campos de diálogo nesta interface estabelecendo aproximações, diferenças, intercessões e relações.

Os livros **Museologia e Património – Volume 9 e Volume 10** dão continuidade à publicação do Volume 1 e do Volume 2, publicados no ano de 2019, Volume 3 e Volume 4, publicados no ano de 2020, e Volumes 5, 6, 7 e 8, publicados no ano de 2021.

A Coleção Museologia e Património tem sua origem em cooperação científica internacional que se iniciou com o Centro Interdisciplinar de Ciências Sociais (CICS.NOVA) – Polo Leiria em 2019, e, desde 2020, com o protagonismo do Centro em Rede de Investigação em Antropologia (CRIA) da Escola Superior de Educação e Ciências Sociais (ESECS) e do Centro de Investigação em Qualidade de Vida (CIEQV) da Escola Superior de Saúde de Leiria (ESSLei), todos vinculados ao Instituto Politécnico de Leiria (IPLeiria), Portugal, juntamente com a Rede de Pesquisa e (In)Formação em Museologia, Memória e Património (REDMUS) da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), Brasil, e o *Grupo de Investigación Gestión del Patrimonio Cultural* (GIGPC) da *Facultad de Geografía e Historia* (FGH) da *Universidad Complutense de Madrid* (UCM), Espanha.

O percurso desta cooperação inicia-se com a publicação de quatro Dossiês Temáticos sobre "Museu, Turismo e Sociedade", respectivamente nos anos de 2014, 2015, 2017, 2018 e 2023, na Revista Iberoamericana de Turismo (RITUR), editada em conjunto pelo Observatório Transdisciplinar em Turismo da Universidade Federal de Alagoas (UFAL), Brasil, e pela *Facultat de Turisme e Laboratori Multidisciplinar de Recerca en Turisme* da *Universitat de Girona* (UdG), Espanha. Tais dossiês surgiram com a proposta de contribuir para as diversas áreas dedicadas a reflexões sobre os espaços museais e o conhecimento museológico, enfocando, sobretudo, perspectivas a partir do Turismo, lançando mão de análises sob dimensões sociais, antropológicas, históricas, políticas e econômicas, evocando, transversalmente, os conceitos de cultura, memória, património e educação na constelação das relações entre museus, turismo e sociedade apresentadas pelos autores dos artigos publicados.

Como consequência positiva do dossiê de 2018, realizou-se em novembro, ainda no ano de 2018, o I Colóquio Internacional sobre Museu, Património e Informação, organizado pela REDMUS/UFPB com o apoio do CICS.NOVA/ESECS/IPLeiria, na cidade de João Pessoa,

Brasil. Inclusive, neste ano de 2023, o II Colóquio Internacional sobre Museu, Patrimônio e Informação com conferência do Professor Fernando Magalhães.

A partir da repercussão do colóquio, agregando cooperativamente autores dos dossiês da RITUR como convidados, além de outros especialistas reconhecidos internacionalmente, deu-se o advento do projeto destes livros tendo, por sua vez, como autores professores e pesquisadores do Brasil, da Espanha e de Portugal, dedicados às áreas da Museologia e do Patrimônio, com o objetivo primordial de reunir um conjunto de textos científicos capazes de plasmarem a grande variedade e riqueza do que é produzido sobre estas áreas nos três países em referência.

Os autores que participam desta coleção e das anteriores promovem uma amostra diversa e enriquecedora de quais são os desafios da Museologia na atualidade e de como é necessário apostar em uma Museologia sustentável que leve em consideração a promoção, valorização e conservação do Patrimônio Cultural abrindo campos de diálogo com áreas como: História, Sociologia, Antropologia, Ciência Política, Turismo, Ciência da Informação, Artes Visuais, Tecnologias, dentre outras. Para o leitor, descortinam-se, aqui, pesquisas e ensaios contemporâneos sobre a Museologia e o Patrimônio inter, pluri, multi e transdisciplinares na perspectiva do que é produzido na atualidade no Brasil, na Espanha e em Portugal.

Neste ano de 2023, a coleção Museologia e Patrimônio – Volumes 9 e 10, conta, honrosamente, com Prólogo assinado pela ilustre amiga e museóloga brasileira, a Professora Teresa Cristina Moletta Scheiner.

Teresa Cristina Moletta Scheiner é Bacharela em Museologia pelo Museu Histórico Nacional e fez o seu Doutorado em Comunicação pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. É professora da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro e coordena o curso de Doutorado do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro/Museu de Astronomia e Ciências Afins. Criadora e Consultora Permanente do ICOFOM LAM. Tem larga experiência na área da Museologia e Patrimônio, com ênfase em: Políticas Internacionais para Museus e Museologia; Criação e Gestão de Programas de Formação Profissional para Museus; Teoria da Museologia; Teoria do Patrimônio;

Planejamento e Desenvolvimento de Exposições. Atua, principalmente, em temas como: museu, museologia, sociedade e desenvolvimento, educação ambiental e formação do museólogo.

Também nos volumes 9 e 10, deste ano de 2023, continuamos contando com as belas capas do Professor Leonel Brites (IPLeiria, Portugal) a partir das fotografias dos “Corações de Florim”, do artista plástico brasileiro Renan Florindo. Aqui se encontra, mais uma vez, a Arte entrelaçada nos conhecimentos e propostas da Museologia e do Património.

Visto tratar-se de publicação internacional, estes dois livros apresentam em duas línguas oficiais, português e castelhano, os seus capítulos originais. Ademais, todo conteúdo de cada capítulo, incluindo as figuras, fotografias, imagens, gráficos e quadros analíticos, bem como suas resoluções e normalização, são de responsabilidade dos seus respetivos autores.

Cumprir registrar, ainda, que cada capítulo que compõe a coleção foi submetido à avaliação por pares as cegas com vistas à qualidade da publicação.

Para concluir, fica o desejo de que tenham produtiva leitura! Que cada linha da produção intelectual aqui registrada tenha efetivo uso e que contribua para as fronteiras e reflexões dos campos da Museologia e do Património.

Fernando Magalhães
Luciana Ferreira da Costa
Francisca Hernández Hernández
Alan Curcino

Prólogo

Museologia, Patrimônio, narrativas do real. O que dizem, hoje, os museus?

Teresa Cristina Scheiner

Coordenadora,
Doutorado em Museologia e Patrimônio
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro/Museu de
Astronomia e Ciências Afins
<https://orcid.org/0000-0002-3361-109X>

1 Introdução

O campo da museologia vem naturalizando a ideia de que os museus são uma mídia essencialmente comunicativa, capaz de desenvolver de modo sistemático e consistente as mais fascinantes narrativas sobre o patrimônio. A questão é saber se esta premissa é verdadeira. Museus efetivamente são capazes de desenvolver e apresentar narrativas sedutoras do patrimônio? Em caso positivo, como o fazem? Para quem?

Para fazer face a esta questão seria necessário rever: a) a percepção que as sociedades tem, hoje, sobre museu e patrimônio; b) a percepção do que seja o processo comunicacional; c) a ideia de museu como mídia; d) a percepção sobre os modos e formas pelos quais os museus comunicam – como, porque, para quem; e) o papel dos emissores e receptores do/no discurso dito “museal”. Deveria também ser reanalisada a eficácia discursiva dos museus na sociedade contemporânea, especialmente no período atual, que ousaríamos considerar como de “pós-pandemia”: emergindo das contingências impostas pela Covid19, museus de diferentes países buscam redimensionar suas narrativas – ou, em alguns casos, consolidar as narrativas desenvolvidas nos últimos anos e julgadas ainda atuais.

Nesse contexto, ressurgem as narrativas vinculadas a quatro temas tornados quase hegemônicos no discurso museológico, ao longo da segunda década do século 21: a proposta de abertura dos museus às

mais diversas comunidades e grupos culturais, com estratégias inclusivas; a adoção de abordagens inovadoras e criativas do real; a relação entre museus e sustentabilidade; e a inserção das TICs no universo museal, resultando em novas formas de conexão. Cabe lembrar que essas tendências, tornadas oficiais da comunidade museológica em âmbito global por meio do discurso do Conselho Internacional de Museus – ICOM, especialmente nas suas Conferências Gerais e na celebração do Dia Internacional de Museus¹, reificaram determinadas abordagens do real, transmitindo a falsa ilusão de que alguns desses temas estavam sendo tratados pela primeira vez nos museus - e pelos museus.

Com exceção da interconectividade, fenômeno relativamente recente do campo comunicacional e diretamente ligado ao desenvolvimento das tecnologias digitais, os demais temas vêm sendo tradicionalmente tratados pela Museologia e os museus desde, pelo menos, a segunda metade do século 20. E mesmo assim é preciso cuidado ao abordar este último tema: em trabalho recente já havíamos comentado que a Museologia contemporânea está impregnada por uma continuada retórica sobre a conectividade, que se apresenta

sob a forma de discursos reiterativos sobre a conexão, as redes e a necessidade de os museus ‘se modernizarem’, aderindo às novas tecnologias. Essa retórica se irradia desde a Academia e contamina os

¹ Temas das Conferências Gerais de Museus: 2010 - Museus pela Harmonia Social; 2013 - Museus (memória + criatividade) = mudança social; 2016 - Museus e Paisagens Culturais; 2019 - Museus como conectores sociais: o futuro da tradição. Temas do Dia Internacional de Museus: 2010 - Museus pela Harmonia Social; 2011 - Museu e Memória: objetos contam nossa história; 2012 - Museus num mundo em transformação: novos desafios, novas inspirações; 2013 - Museus (memória + criatividade) = mudança social; 2014 - Coleções de museus fazem conexões; 2015 - Museus para uma sociedade sustentável; 2016 - Museus e Paisagens Culturais; 2017 - Museus e histórias contestadas: dizendo o indizível nos museus; 2018 - Museus Hiperconectados: novas abordagens, novos públicos; 2019 - 2019 - Museus como conectores sociais: o futuro da tradição; 2020 - Museus para a igualdade: diversidade e inclusão. Fonte: www.icom.museum. Acesso: 04.10.2022.

museus, muitos dos quais se sentem praticamente compelidos a adotar dispositivos e procedimentos reificados como ‘atuais’ no cenário das práticas culturais (Scheiner, 2018).

Lembremos, portanto, que o uso das TICs deve ser incorporado com muita cautela ao universo museal: é preciso examinar onde, quando e como vêm influenciando no desenho de novas teorias e na implementação de novas práticas relativas aos museus. Passadas quase quatro décadas do uso generalizado dos dispositivos digitais, sabemos eles hoje estão presentes em todos os aspectos de nossas vidas – e isso naturalmente se estende aos museus. No início do século Castells já indicava os museus como “agentes de conectividade”, com protocolos interidentitários capazes de transformá-los em “conectores de diferentes temporalidades, traduzindo-as a uma sincronia comum” (Castells: 2001, p. 12, *apud* Viana; 2016, p. 5).

É certo que os museus vêm atravessando “complexos processos de ressignificação, buscando adequar-se aos modos de ser do indivíduo contemporâneo” (Scheiner: 2021, p. 183), mas é preciso ter em conta, sempre, que “nem tudo o que se realiza nas redes deverá necessariamente ser incorporado ao âmbito museal” (Ibid., p. 182); e mesmo quando isto acontece, a incorporação pode se dar por meio de processos efêmeros, com movimentos descontinuados e muitas vezes contraditórios, que cruzam transversalmente o universo dos museus.

Ao longo dos últimos 32 meses, profissionais de museus e teóricos da Museologia e do Patrimônio buscaram adaptar-se à contingência da Pandemia, readequando aos fatos suas práticas e discursos. O cenário dos primeiros meses de 2020, percebido como ameaça à sobrevivência dos museus, alterou-se com a gradual adequação de instituições e suas equipes aos “novos” tempos - num movimento de inegável organicidade, que apenas começa a ser analisado. Hoje, museus e seus profissionais buscam rever as práticas adotadas a partir de março de 2020, para identificar, dentre elas, que soluções podem ser consideradas inovadoras; que dispositivos e práticas já consagrados foram mantidos; e como os museus modificaram suas narrativas.

Dada a atualidade do tema escolhemos oferecer à reflexão, no Prólogo para esta nova edição de Museologia e Patrimônio, alguns

aspectos dessa realidade, com foco nos modos e formas através dos quais os museus vêm alterando e/ou reatualizando suas narrativas e estratégias discursivas, antes e durante a Pandemia – e neste curto período em que, esperamos, caminhamos para o “pós-pandêmico”. No que se refere às narrativas do real, o que dizem, hoje, os museus?

2 Museus e comunicação: revisitando conceitos

Em artigo publicado em 1992, Jean Davallon declarava que, se tomarmos como base o significado então corrente do termo “mídia” - tecnologia de comunicação e difusão de informação, economicamente desenvolvida no âmbito de estruturas industriais, fator de operabilidade social - concluiremos que o Museu não é uma mídia no sentido pleno do termo. Pouco analisada naquele momento pelos teóricos, a existência de uma “natureza econômica” do Museu aparentemente não indicava consistência que tornasse possível alinhá-lo às demais mídias então conhecidas: imprensa; rádio; teatro, cinema; a recente Web. Assim percebida, a natureza comunicacional do Museu não seria evidente para todos. Tal afirmativa indicava que naquele momento ainda se percebia o fenômeno Museu manifestado sob a forma do museu tradicional (ortodoxo ou exploratório); e que as análises comunicacionais se debruçavam essencialmente sobre as relações entre tais museus e seus públicos. Nesse contexto, e considerando que a principal via de comunicação dos museus é a exposição, detectava-se que muitos museus ainda desenvolviam uma relação unilateral com a sociedade, com pouca ênfase no público receptor, ainda que operando uma apresentação sensível dos objetos.

Ainda assim, já se podia conceber o Museu como instância relacional e dispositivo social que liga atores a situações específicas, como já o haviam feito McLuhan e Parker desde 1967² – e como o vimos fazendo desde 1991, e especialmente a partir de 1998³. Esta percepção é defendida por Deloche, para quem, “no museu, a

² *Le Musée non Linéaire*.

³ Ver Scheiner, Teresa. *Interação Museu-comunidade pela Educação Ambiental*. RJ, UNIRIO/Tacnet Cultural Ltda., 1991. E ainda: Apolo e Dioniso no Templo das Musas. *Museu: gênese, ideia e representações na cultura ocidental*. RJ, ECO/UFRJ, 1998.

comunicação não é um acessório (...) nem um dispositivo de valorização” (2011, p. 73), mas “a essência mesma do museu, ou pelo menos, uma de suas funções cardinais” (Ibid.)⁴. Caberia, então, estabelecer o caráter mediático do Museu, analisando seus modos específicos de comunicação. Argumento similar seria usado em 1999 por Paul Rasse, para quem “o museu torna-se uma mídia precisamente quando se o considera a partir de sua operabilidade simbólica como produtor e difusor de discursos sociais” (Rasse: 1999, p. 15, *apud* Davallon: 2011)⁵. O próprio Davallon já admitia em 92 que se percebermos a exposição como a “tecnologia” dos museus - estrutura de produção de sentidos e dispositivo comunicacional - é possível imaginá-la como mídia, o que ele viria a aceitar amplamente em 1999: “ela não apenas mostraria as ‘coisas’, mas sempre indicaria como vê-las. A exposição poderia assim ser percebida como mídia” (Davallon: 1999, p. 7)⁶. Desta forma, seria possível aceitar o Museu como agente de conectividade, como já o percebia Castells.

Deloche registra, como especificidades da comunicação museal, a indissociabilidade dos suportes; a dimensão intuitiva do modo comunicacional (que supera a dimensão semântica, fundamentada nas palavras e conceitos); e o caráter cênico, que se baseia na função privilegiada do espaço: o museu “explora o efeito de simultaneidade, que consiste em mostrar ao mesmo tempo várias coisas (Leibniz); e seu impacto junto ao público resulta em grande parte desse fenômeno de confrontação (expor ao mesmo tempo o retrato de Maria Antonieta e a guilhotina) apenas parcialmente explorado pelas revistas”⁷

⁴ *Au musée la communication n'est pas un accessoire (...) n'est pas simplement un outil de valorisation (...) la communication forme en quelque sorte l'essence du musée, ou, toute au moins, une de ses fonctions cardinales.* Deloche, Bernard, 2010, p. 73.

⁵ *“Le musée devient un média précisément quant on le considère à partir de son opérativité symbolique comme producteur et diffuseur de discours sociaux»* (Op. Cit., p. 74).

⁶ *“Non seulement elle montrera des “choses”, mais toujours indiquerait comment les regarder. L'exposition pourrait être ainsi abordée comme un média”* (Op. Cit).

⁷ *“Le musée exploite l'effet de simultanéité, qui consiste à montrer en même temps plusieurs choses différentes (Leibniz); et son impact sur le public découle en grande partie de ce phénomène de confrontation (ex : exposer simultanément*

(Deloche: 2011, p. 79). Questiona, ainda, a relação horizontal que se faz entre os indicadores quantitativos de visitação e a eficácia dos museus: 53 milhões de visitantes ao ano significam que os museus cumprem seu papel como instrumentos de comunicação? E lembra Bourdieu,⁸ com seu emblemático trabalho sobre os museus e suas relações com os visitantes, com base na posse de códigos prévios de compreensão sobre o que está sendo exposto.

Entretanto, Deloche considera o patrimônio um obstáculo à comunicação museal – por ser “um produto ideológico tardio do Ocidente, destinado a assentar e consolidar o núcleo de valores sobre os quais repousa nossa civilização” (Ibid., In Loc. Cit.)⁹. Tal afirmativa nos leva a crer que, pelo menos naquele momento, Deloche percebia o patrimônio muito aquém de sua verdadeira dimensão: um processo continuado e complexo de fluxos interacionais que se articulam no tempo e no espaço, produzindo materialidades e sentidos como nodos de rede.

Nesta breve reflexão buscamos rememorar algumas ideias/posições de autores consagrados da Museologia, no que se refere à comunicação na última década do século 20 e primeira década do século 21 - quando ainda se questionava se os museus verdadeiramente comunicam ou se apenas transmitem mensagens; e quando, numa perspectiva divisionista, alguns teóricos (entre eles, Deloche) defendiam que as formas mais integrativas de comunicação seriam um próprio dos museus de sociedade. Revisitar tais considerações adquire relevância e sentido quando nos damos conta de que grande parte dessas ideias está incluída em verbetes do Dicionário Enciclopédico de Museologia, obra de referência para o campo museal, editada em 2011 em conjunto com o ICOM e que vem sendo paulatinamente traduzida para diversos idiomas. O Dicionário, para grande número de profissionais e estudiosos do campo, é uma

le portrait de la reine Marie-Antoinette et la guillotine) que le magazine n'exploitait » (Op. Cit.).

⁸ Bourdieu, Pierre, Darbel, Alain. *L'amour de l'Art.*

⁹ “*Le patrimoine constitue l'autre obstacle majeur à la communication, dans la mesure où il est un produit idéologique tardif de l'Occident, produit destiné à asseoir et à consolider le socle de valeurs sur lequel repose notre civilisation »(Op. Cit.).*

fonte com alta credibilidade e, portanto, voz autorizada no que se refere aos temas de que trata. Ainda que seja uma obra de autoria específica¹⁰, que desvela um olhar francófono sobre a Museologia, de certa forma é percebido como parte do discurso oficial do ICOM sobre a Museologia e os museus; suas ideias e conceitos tendem a ser “adotados” como essência da verdade sobre os temas de que trata.

Um breve olhar sobre o verbete “Comunicação” do recém lançado Dicionário de Museologia (2022)¹¹, obra em língua francesa, mas que incorpora autores de outras nacionalidades, revela que nesses últimos onze anos não houve grandes avanços no conteúdo dedicado ao tema. Neste verbete, de autoria de Daniel Jacobi e Lise Renaud, vê-se que mais uma vez o Museu não é tratado como mídia, mas como dispositivo de comunicação que mobiliza “uma pluralidade de meios complementares entre si” (Op. Cit., p. 128). É certo que se faz menção a uma “emergência da mídia exposição”, que faz com que museus abandonem as mostras permanentes em prol de exposições temporárias “de média duração”¹²; e que adotem, a partir dos primeiros anos do século 21, “imperativos de gestão que repousam sobre os índices de frequência” (Le Marec: 2007, *apud* Jacobi et Renaud: 2022, p. 129)¹³. A centralidade da inovação residiria, portanto, nas exposições temporárias. Mas como estas não dão conta de renovar as narrativas dos museus, adota-se um novo paradigma: o evento. A ênfase agora se coloca na realização de performances culturais e acadêmicas, que imprimem novo ritmo aos museus contemporâneos; e na adoção de dispositivos audiovisuais, especialmente aqueles fundamentados nas tecnologias digitais (Jacobi: 2017. Op. Cit., p. 130). Tudo indica que o museu referido é essencialmente o Museu Tradicional, em suas várias vertentes. Cabe pontuar que este novo Dicionário, também editado em conjunto com o ICOM, tenderá a seguir

¹⁰ Nove autores se destacam como integrantes do comitê de redação do Dicionário: Yves Bergeron, Serge Chaumier, Jean Davallon, Bernard Deloche, André Desvallées, Noémie Drouguet, François Mairesse, Raymond Montpetit, Martin Schärer.

¹¹ DICTIONNAIRE DE MUSÉOLOGIE. 2022, p. 127-130.

¹² De um a três anos.

¹³ “*Impératifs gestionnaires qui reposent sur les chiffres de fréquentation*”.

trajetória similar à do anterior, consagrando-se como fonte autorizada do discurso sobre o patrimônio, a Museologia e os museus.

Aqui, o que podemos recomendar aos estudiosos da Museologia é que busquem diversificar suas fontes de estudo para além dos títulos produzidos com e pelo ICOM; e que também leiam autores que publicam em outros idiomas. Deve-se ter em conta a riqueza de fontes bibliográficas produzidas nos últimos 30 anos em inglês, espanhol e em idiomas específicos, que não são de entendimento global, mas que são falados/compreendidos por milhões de indivíduos: alemão, árabe, bengali, chinês (mandarim), hindi, japonês, português, russo - entre muitos outros.

Que importância teria isto para os estudos sobre o discurso museal? Ora, a diversificação de fontes pela origem desvelará outras matrizes teóricas da Museologia - e mostrará que, para muitos autores, o Museu é, sim, percebido como mídia, desde o início da segunda metade do século 20. A impregnação da Teoria Museológica com matrizes advindas da Semiologia russa e da Escola de Chicago; e os aportes da Teoria Crítica aos estudos museais permitiram pensar o Museu como mídia não-linear, como tão bem colocaria McLuhan, em 1967: uma mídia não centralizada, não vetorizada, operando em fluxo, em processo, de maneira orgânica, porosa aos acontecimentos.

A exposição pode assim ser percebida como obra aberta, voz maior e essencial da grande máquina narrativa que são os museus. E mesmo os museus tradicionais, como comprovariam Bourdieu e Darbel, seriam mídias relativamente inclusivas, mais transparentes àqueles que detêm os códigos perceptuais para decifrá-las.

Eis porque a Teoria Museológica, que naquele momento apenas começava a configurar-se, percebe o Museu na relação.

O advento do Museu Exploratório conferiu centralidade à proposta do Museu como instância relacional, consumando e consagrando a síntese entre museu, comunicação e educação; e a emergência dos museus de sociedade (incluindo-se aqui os de vizinhança) e das novas formas de museus de território, especialmente ao longo dos anos 1960-70, deslocou o foco operacional das coleções para as comunidades; e da emissão para a recepção. A palavra de ordem passou a ser participação. Podemos sem receio afirmar que, ainda mesmo antes de Santiago, o Museu já era percebido por alguns teóricos como fenômeno, evento, acontecimento – uma mídia integral.

Aqui, daríamos razão a Deloche, com suas reflexões sobre os museus de sociedade e os modos integrativos de comunicação...

A questão do Museu e da exposição como mídia se reapresentaria aos teóricos da Museologia na última década do século 20, motivada pela ampla naturalização das mídias digitais e sua inserção maciça no universo dos museus.

3 Museus do século 21 – mídias digitais e narrativas sociais

Em livro organizado e publicado em setembro de 2013, Kirsten Drotner¹⁴ ressaltava que nas últimas décadas a comunicação em museus vem dando ênfase aos seguintes aspectos: a perspectiva do receptor; o discurso sobre o empoderamento individual, em oposição ao discurso tradicional, fundamentado na perspectiva do emissor; e o foco na exposição e nos dispositivos de proteção aos museus. A emergência do paradigma do museu conectado “privilegiou a perspectiva dialógica, com foco na comunicação e no discurso da participação” (Drotner: 2013). Neste contexto as tecnologias digitais operam como catalizadores, usando como dispositivos as mídias e redes sociais e de compartilhamento, os dispositivos de replicação do real (como o *Second Life*), as *wikis* e os sites de *bookmarking* (como o *reddit* – rede de comunidades digitais que permite aos usuários mergulhar em seus interesses, hobbies e paixões pessoais¹⁵). Aqui,

¹⁴ Coordenadora da cátedra de estudos de mídia na Universidade do Sul da Dinamarca (*University of Southern Denmark*). Fundou e dirige o DREAM - *Danish Research Centre on Advanced Media Materials* - e programas comunicacionais para museus. Estuda audiências, mídias para crianças, alfabetização em informação e comunicação do patrimônio digital. Drotner: 2013. Acesso em 02.10.2022.

¹⁵ Fundado por Steve Huffman e Alexis Ohanian em 2005, adquirido pela *Condé Nast Publications* em 2006 e tornado independente em 2011, o *Reddit* - contração do inglês "read it" - é um agregador social que abriga milhares de comunidades, em interação permanente, em qualquer âmbito e sobre qualquer assunto: haverá sempre uma comunidade *Reddit* para você. A rede atua como um imenso foro de discussão, emitindo posts que são comentados e cujo conteúdo é votado pelos participantes. In: <https://www.redditinc.com>. Acesso em 08.10.2022. Também: <https://www.redditinc.com>; <https://pt.wikipedia.org/wiki/Reddit>.

lembra a autora, “é preciso reconhecer que as mídias sociais na verdade não são mídias, mas subgêneros das mídias digitais que desenvolvem características específicas de comunicação: emissores não institucionalizados; texto desestabilizado; participação dos receptores como coprodutores das narrativas” (Ibid.). Assim, na relação entre esses catalizadores e os museus ditos “conectados” o que ganha relevo maior são os processos interacionais, e não as informações sobre objetos; e isto se faz por meio de provedores comerciais que envolvem simultaneamente usuários que atuam, não como meros visitantes, mas como cocriadores – num processo continuado e em tempo real.

Segundo Drotner, esta nova articulação dos atores questiona as narrativas identitárias elaboradas e dirigidas aos museus e considera as respostas institucionais à comunicação nas mídias sociais, sob diferentes aspectos:

- a) posição de rejeição – incluindo populismos e *dumbing down*;
- b) posição de celebração - com ampliação do escopo comunicacional e imagens inovadoras;
- c) posição de reflexão - com a incorporação de novos elementos, fundamentada no conhecimento.

As reflexões de Drotner encontram ressonância em outros trabalhos desenvolvidos ao longo da primeira década do século 21, enfatizando a importância das mídias digitais para o processo comunicacional nos museus. Se até os anos 1990 as “tradicionais” mídias (radio, cinema, imprensa, TV) haviam operado através de canais específicos, os novos dispositivos do meio cibernético tornaram possível a produção e distribuição centralizada de sinais e produtos em redes informacionais complexas, capazes de operar um incomensurável volume de dados (Scheiner: 2004, cap. 4). Muito naturalmente, “a disseminação se capilarizou (...) pelas variadas categorias que representam os segmentos formadores do que se nomeia público de museus” (Lima: 2009, *apud* Magaldi: 2010, p 20).

Aqui, mereceria ser melhor investigada a relação entre a incorporação das mídias digitais e a abertura do discurso museológico para os temas sociais, que se dá exatamente neste momento: na imensa

ágora formada pelas novas tecnologias, todos são partícipes e cocriadores - dos acervos, das exposições e também dos museus. E poderíamos ousar perguntar: Esta abertura, reificada pelo discurso da UNESCO, do ICOM e de outras organizações globais / regionais / nacionais vinculadas aos museus e aos patrimônios, representa verdadeiramente um câmbio de paradigma, uma nova maneira de pensar as relações entre museus e sociedades – ou é uma resposta estratégica à presença e interferência maciça dos internautas no campo cultural?

Sabemos que as estratégias discursivas vinculando museus e patrimônios aos temas sociais se configuraram e pluralizaram ao longo dos anos 1960, fundamentadas nas políticas e diretrizes do campo econômico e no tema do desenvolvimento; e atravessaram as três últimas décadas do século 20 articulando-se em duas tendências específicas: a resistência à globalização econômica; e o desejo de ocupar espaços significantes nas novas ágoras digitais. Nesse contexto os museus foram cooptados, por um lado, como espaços de resistência identitária de grupos específicos; e por outro, como instâncias incorporadoras das narrativas da contemporaneidade, via processos de inovação. Esta relativa bipartição serviu de argumento a uma ideologização das teorias e práticas museológicas, com a reificação de “discursos da diferença” que indicavam a existência de uma “museologia do objeto”, associada ao *quantum* capitalista, oposta a uma “museologia comunitária, ou da ação”, ligada aos ideais socializantes.

Nada mais afastado das reais matrizes daquele momento, que apontavam na direção de uma abordagem holista do real: o desenvolvimento integral, conceito que fundamentou a 1ª Conferência das Nações Unidas sobre o Ambiente Humano – I UNCED¹⁶; o

¹⁶ Convocada em 1968 pela Assembleia Geral da Organização das Nações Unidas – ONU e realizada em junho de 1972, com o objetivo de provocar o debate das nações sobre a degradação dos recursos naturais e genéticos do planeta e para os riscos que o uso abusivo desses recursos trazia para a sobrevivência da humanidade. Entre muitos outros documentos importantes, produziu a “Declaração sobre o Meio Ambiente Humano”, que preconizava que as diretrizes de ação global em prol do meio ambiente e do desenvolvimento humano deveriam incluir necessariamente a participação de todas as sociedades, a partir do âmbito local (o comunitário). Ver Scheiner: 2012, p. 20-21.

patrimônio integral, tema da I Convenção para a Proteção do Patrimônio Natural e Cultural – UNESCO¹⁷; e o museu integral, proposto pela Carta de Santiago¹⁸.

A pluralização das tecnologias digitais e sua impregnação maciça no âmbito dos museus e do patrimônio tinha o potencial de promover uma abordagem articulada entre as práticas inclusivas, de cunho socializante, e as metodologias de inovação técnico/metodológica; entretanto, experimentou-se um certo acirramento dessas duas tendências, o que contribuiu para o desenvolvimento de um discurso que buscava situar em polos opostos as diferentes manifestações do Museu – como se participação e inclusão fossem um próprio dos museus de território de base comunitária (sobretudo os ecomuseus); e a inovação tecnológica, dos museus tradicionais. Este modo bipartido de perceber a questão museal e patrimonial foi o que, de certa forma, alimentou algumas percepções equivocadas sobre a prática museológica, levando alguns profissionais a desenvolver visões distorcidas sobre a relação entre comunidades e museus¹⁹.

Com vistas a promover a integração, as estratégias narrativas do ICOM, sobretudo na passagem do milênio, buscaram desenvolver uma abordagem mais integrativa entre essas duas tendências. E isso se refletiu especialmente nos temas escolhidos para as últimas duas conferências gerais do século 20 e primeira conferência geral do século 21: 1995 - Museus e comunidades; 1998 - Museus e diversidade cultural: culturas antigas, novos mundos; 2001 - Gerenciando a

¹⁷ Também nomeada Convenção do Patrimônio Mundial, ou simplesmente Convenção, adotada pela Conferência Geral da UNESCO em novembro de 1972. O documento aborda o patrimônio “desde uma perspectiva universal, visando identificar e valorizar as referências patrimoniais de interesse comum para a humanidade” (Scheiner: 2012, p. 21).

¹⁸ A ideia do Museu Integral já havia sido anunciada pelo menos duas décadas antes; e se estende a todas as modalidades de museus. Isto significa que museus tradicionais também podem, e devem, ser integrais. Ver Scheiner: 2012, p. 23.

¹⁹ Esta tendência levou alguns profissionais a imaginarem que organismos representativos da Museologia, como o ICOM e o MINOM, teriam propósitos opostos – o que em realidade não acontece.

mudança: museus enfrentando desafios econômicos e sociais²⁰. Pensar uma esfera museal e patrimonial atravessada pela valorização das experiências e memórias das mais diversas comunidades, na sua relação com o desenvolvimento, foi também objetivo explícito dos sucessivos Planos Estratégicos e Programas da Organização. O último Programa Trienal do século 20 (1998-2001) menciona claramente a intenção de “Apoiar os museus como instrumentos do desenvolvimento social e cultural”; e “Criar um programa para ampliar a capacidade dos museus de abordar temas transculturais”²¹ (ICOM: 1998). Para a América Latina, o ICOM incluía a adoção e implementação do Plano aprovado na Cúpula de Museus das Américas (Museus e Comunidades Sustentáveis), realizado em S. José, Costa Rica, em abril de 1998; e o fortalecimento das redes de intercâmbio regionais e do debate sobre novos conceitos de Museu.

O primeiro Plano Estratégico do século 21 (2001-2007) já previa um ICOM holístico: interdisciplinar, intersetorial, intergovernamental, multicultural, multitemático, multilinguístico²². E reiterava a importância da parceria com a UNESCO e outras organizações mundiais, com vistas ao desenvolvimento de iniciativas conjuntas relativas ao patrimônio natural e cultural. Defendia a promoção de dispositivos para aumentar as comunicações em meio digital e ressaltava a importância das publicações e da diversidade de seus membros.

4 Narrativas do Real: o que dizem, hoje, os museus?

²⁰ 1995 - *Museums and communities* (Stavanger, Norway / 2-7 July 1995), 1998 - *Museums and cultural diversity: ancient cultures, new worlds* (Melbourne, Australia / 9-16 Oct. 1998); 2001 - *Managing Change: museums facing economic and social challenges* (Barcelona, Spain / 1-6 July 2001).

²¹ *Objective 6: To support museums as instruments of social and cultural development; Objective 7: To create a programme for the development of the capacity of museums to address cross-cultural issues. Programme For ICOM Activities 1999, 2000, 2001, Objectives 6 and 7.*

²² *Strategic Objective 4: ICOM is holistic. Anticipated results by 2007: a) ICOM is interdisciplinary; b) ICOM is intersectorial; c) ICOM is intergovernmental; d) ICOM is cross-cultural; e) ICOM is cross-issues; f) ICOM is multi-lingual. ICOM STRATEGIC PLAN 2001-2007.*

Com base nessas tendências, ao longo das duas primeiras décadas do século 21 o ICOM alinhou seu perfil organizacional a uma perspectiva que defendia “um mundo onde a importância do patrimônio natural e cultural é universalmente valorada”; e isso seria obtido centrando a ação em estratégias para compartilhar e desenvolver o conhecimento, bem como sistemas flexíveis e mútuos de apoio, parcerias cooperativas e diálogo intercultural, que atendam às necessidades da comunidade museal a que serve²³ (ICOM, 2007). Com tais objetivos, privilegiou as abordagens e debates sobre os seguintes temas:

4.1 Museus e sustentabilidade

Este não é um tema novo para o ICOM, que - como já dissemos - vem incluindo a sustentabilidade como meta desde pelo menos a década de 1960, em tendência alinhada às diretrizes mundiais para o desenvolvimento²⁴; mas adquiriu nova centralidade a partir de 2015 com a adoção, pela UNESCO, da Agenda 2030, que definiu 17 Objetivos para o Desenvolvimento Sustentável. O discurso enfatiza que “os

²³ *Within the volatile social, economic and natural environment in which museums find themselves, ICOM's vision as “for a world where the importance of the natural and cultural heritage is universally valued” has redefined our purpose and reoriented the critical function which the organization must play as the sponsor of viable museum to museum interaction as a cornerstone of its activities. The sharing and development of knowledge, flexible, mutual support systems, cooperative partnerships and cross cultural dialogue have been identified as key strategies by which ICOM can respond to the needs of the museum community and the people they serve. Alissandra Cummins, President. July 2007.*

²⁴ Lembremos a já citada I UNCED, que teve como objetivo “provocar o debate entre as nações sobre a degradação dos recursos naturais e genéticos do planeta e os riscos que o uso abusivo desses recursos traziam para a sobrevivência da humanidade”. Esta Conferência produziu a “Declaração sobre o Meio Ambiente Humano” – “uma declaração de princípios que deveriam governar as decisões concernentes a questões ambientais; e também um Plano de Ação que convocava todos os países, os organismos das Nações Unidas, bem como todas as organizações internacionais a cooperarem na busca de soluções para uma série de problemas ambientais” (Scheiner: 2012, p. 20).

museus estão perfeitamente posicionados para abordar e realçar a sustentabilidade na medida em que são capazes de trabalhar com as comunidades para aumentar o reconhecimento público, apoiar pesquisas e geração de conhecimento que contribuam para o bem estar do planeta e das sociedades, para as futuras gerações”²⁵. O termo se estende à própria sustentabilidade dos museus e abrange todas as formas de sustentabilidade: social, econômica e ambiental.

Em 2014 Hans-Martin Hinz, então Presidente do ICOM, já mencionava o significativo impacto das Conferências Gerais realizadas na Ásia (Seul, Coreia, 2004 e Xangai, China, 2010) sobre as teorias e práticas relativas à sustentabilidade dos museus e das comunidades a que servem, nas sociedades tradicionais e em todos os países do mundo. E lembrava que a noção de desenvolvimento sustentável permeou o pensamento e o discurso político nos anos recentes, “figurando de modo formal nas agendas políticas dos anos 1980 e obtendo visibilidade global com a organização da Conferência das Nações Unidas para o Meio Ambiente e o Desenvolvimento, no Rio de Janeiro, em 1992” (Hinz: 2014)²⁶.

Desde então, deslocou-se para a dianteira da consciência global, na medida em que o impacto pleno da prática ligada ao fenômeno da industrialização e da urbanização em escala maciça ao longo do século 20 pode ser sentido e mensurado. O diálogo sobre o desenvolvimento sustentável foi a partir de então pontuado pela Cúpula Mundial sobre o Desenvolvimento sustentável em 2002, em Johannesburgo, cuja consequência foi as Nações Unidas terem declarado 2004-2014 como a década do desenvolvimento sustentável (Ibid., In Loc. Cit.)

²⁵ *Museums are perfectly positioned to address and enhance sustainability, as they are able to work with communities to raise public awareness, support research and knowledge creation to contribute to the well being of the planet and societies for future generations.*

²⁶ Hinz, H-M. *Museums and Sustainability of Society.*

O discurso do ICOM alinha-se às premissas constantes dos Objetivos para o Desenvolvimento Sustentável²⁷. E como “a natureza dos desafios globais requer uma resposta coletiva abrangendo todos os setores e escalas”²⁸ o ICOM criou, em setembro de 2018, um Grupo de Trabalho sobre a Sustentabilidade (*Working Group on Sustainability - WGS*) cuja missão é integrar o tema às ações relativas aos museus e aos patrimônios, em todas as suas esferas de atuação: ações internas e dos membros individuais e institucionais.

O tema é tão relevante que estuda-se criar, no âmbito da Organização, um Comitê Internacional para a Sustentabilidade. Este foi também um dos temas centrais da 25ª. Conferência Geral de Museus (Kyoto, 2019): a então Presidente Suay Aksoy ressaltou a importância do GT para sintonizar-se com a Agenda 2030 das Nações Unidas, fazendo os museus participarem do processo de obtenção de um futuro sustentável ao alinhar-se às 17 metas para a sustentabilidade²⁹.

²⁷ Também denominados Objetivos Globais, foram adotados em 2015 pelas Nações Unidas como pleito universal para proteger o planeta, exterminar a pobreza e assegurar que até 2030 toda a Humanidade goze de paz e prosperidade. UNDP. SUSTAINABLE DEVELOPMENT GOALS.

²⁸ *The nature of this global challenge requires a collective response across all sectors and scales.*

²⁹ É preciso uma ação ousada para abordar as crises social e ecológica que nossa humanidade causou. Como guardiões do patrimônio natural e cultural do planeta, museus devem contribuir para esta tarefa. Como fontes de conhecimento com credibilidade, os museus tem posição única no engajamento de nossas comunidades na geração de uma ação positiva, promovendo o respeito por todos os seres vivos e sistemas dos quais depende o futuro de nosso planeta. Aderindo à Agenda 2030, empoderando os museus e estimulando parcerias intersetoriais, o ICOM pode exercer um papel significativo na obtenção de um futuro sustentável. *(Bold action is needed to address the ecological and social crises that humanity has caused. As stewards of the planet's cultural and natural heritage, it is incumbent on museums to contribute to this task. As trusted sources of knowledge, museums are uniquely placed to engage our communities in generating positive action, promoting respect for all living beings and the earth systems on which the future of the planet depends. Through embracing Agenda 2030, empowering museum practitioners and fostering cross-sectorial partnerships, ICOM can play a significant role in attaining a sustainable future).* Suay Aksoy, President of ICOM (Aksoy: 2019).

O ICOM reitera, assim, a importância de uma percepção responsável sobre o mau uso e o desperdício dos recursos do planeta, resultantes das escolhas culturais e do estilo de vida de cada sociedade, lembrando a relação intrínseca entre sustentabilidade e tradições; e o impacto – positivo ou negativo - das ações humanas sobre o ambiente. Lembra a importância das tradições e da cultura material musealizada, como “fontes de informação e inspiração sobre as relações positivas entre indivíduos, culturas e natureza³⁰ - que podem servir de base para a criação de futuros desejáveis em todos os contextos. Os museus, seus profissionais e redes de museus têm um papel a exercer na construção de um “futuro desejável”.

Abertamente alinhado às estratégias da UNESCO, o discurso do ICOM indica a ação cultural como caminho para a sustentabilidade: ao iniciar-se a última década para implementar os Objetivos para o Desenvolvimento Sustentável, recomenda promover “uma reflexão continuada sobre as políticas culturais para enfrentar os desafios globais e esboçar as prioridades imediatas e futuras”³¹ – com o fim de configurar um “setor cultural mais robusto e resiliente, amplamente ancorado nas perspectivas do desenvolvimento sustentável e na promoção da solidariedade, paz e segurança”³² (Ibid.). Esse discurso se desenvolve em sintonia com a Agenda Comum das Nações Unidas em 2021; e com as metas da Mondiacult 2022, realizada no México em setembro do corrente ano – que buscou delinear o caminho para uma total integração da cultura como bem público global, na agenda pós 2030 para o desenvolvimento sustentável.

4.2 Câmbio Climático

Diretamente vinculada ao tema do desenvolvimento está a discussão sobre o câmbio climático, outra questão que pontua as

³⁰ (...) *Source of information and inspiration on positive relationships between people, peoples and nature.*

³¹ *UNESCO invites its Member States and the international community to embark jointly on a continuous reflection on cultural policies to tackle global challenges and outline immediate and future priorities.* UNESCO: 2022.

³² (...) *The aim is to shape a more robust and resilient cultural sector, fully anchored in the perspectives of sustainable development as well as promotion of solidarity, peace and security.*

estratégias das Nações Unidas, especialmente a partir de 2015, quando foi definido o Acordo de Paris³³.

Foi um tema pouco conhecido e debatido fora do ambiente acadêmico até meados dos anos 1960³⁴, quando as pesquisas de Charles Keeling comprovaram que os efeitos da ação humana sobre o clima do planeta somavam-se (ou sobrepunham-se) às causas naturais³⁵. Tais resultados seriam confirmados por climatologistas, como Bert Bolin e outros.

Ao longo da década de 1970 as pesquisas obtiveram um gradual consenso entre os especialistas, e “a curiosidade sobre o câmbio climático transformou-se em preocupação”³⁶ - gerando abordagens mais amplas que comprovaram, por meio de modelos matemáticos, o aumento gradual da temperatura do planeta, com impacto no aumento do nível do mar e possíveis danos às áreas agricultáveis. A questão transcendeu o âmbito científico e chegou à esfera política com a Convenção sobre o Câmbio Climático, assinada por mais de 150 Chefes de Estado durante a II UNCED (Rio 92); e culminou com a Conferencia de Chefes de Estado em 1997, durante a qual foi assinado o Protocolo de Kyoto³⁷, que estabelece metas para as nações industrializadas reduzirem a emissão de gases estufa. O Protocolo, entretanto, só entraria em vigor em 2005, ratificado por 195 países.

³³ Tratado internacional sobre o tema, adotado em 12 de dezembro de 2015 por 196 Estados e vigente desde novembro de 2016, visando limitar o aquecimento global a um máximo de 1,5 °C com relação ao período pré-industrial. In: UN. *The Paris Agreement*.

³⁴ Weart, Spencer R: 2003.

³⁵ Esta ação se concentrava na emissão de CO₂ na atmosfera e na emissão de gases estufa, especialmente devido ao desmatamento e à poluição industrial, gerando um comprovado aquecimento no clima do planeta.

³⁶ *Curiosity about climate change turned into anxious concern*. In: *The Discovery of Global Warming. A Hyperlinked History of Climate Change Science*. In: <https://history.aip.org/climate/summary.htm>. Acesso em 14.10.2022.

³⁷ Em dezembro de 2012 foi adotada em Doha, Qatar, uma emenda ao Protocolo de Kyoto, estendendo seu período de vigência de 2013 a 2020. In: https://unfccc.int/kyoto_protocol?gclid=EAIaIqobChMIkaqw4dD0-gIVw0JIABONwQdvEAAYASAAEgLj- D BwE. Acesso em 14.10.2022

O Acordo de Paris serviu como ponto de inflexão na consecução das metas sobre o câmbio climático – e ganhou especial relevo no campo cultural com a constituição da Rede do Patrimônio Climático (*Climate Heritage Network* - CHN), uma rede de âmbito global, integrada por mais de 250 agências governamentais, ONGs, universidades, instituições de arte, cultura e patrimônio (entre as quais os museus), empresas e outras organizações, comprometidas com a luta contra o câmbio climático e apoiadoras dos objetivos do Acordo de Paris. Organizada em 2018, foi lançada em 2019 para reorientar as políticas climáticas, o planejamento e as ações em todos os níveis e dimensões da cultura. Integram a rede profissionais que representam diferentes “vozes culturais”, entre os quais profissionais de museus³⁸.

Percebe-se aqui a importância estratégica de pensar o clima do planeta como patrimônio; e o potencial político desta percepção para gerar mudanças de comportamento, em todas as sociedades: a ideia de patrimônio, diretamente ligada à manutenção e valoração dos ideais mais caros de sobrevivência da espécie humana, da memória e da cultura, pode efetivamente contribuir de modo decisivo para a consecução das metas propostas.

O novo Plano de Ação da Rede, deflagrado em 2022 no âmbito do MONDIACULT³⁹, tem o apoio e a participação do ICOM e fundamenta-se “numa Teoria da Mudança que postula que a cultura - das artes ao patrimônio - permite uma ação climática transformadora, empoderando indivíduos para imaginar e gerar cenários futuros de clima resiliente, justo e com baixa emissão de carbono”⁴⁰. Cabe aos integrantes da Rede levar adiante as ações, e o ICOM pretende ter uma atuação relevante nesse contexto. Uma das metas do novo Plano é gerar dispositivos de conexão entre comunidades em âmbito local e os interessados na ação sobre o clima; e isso inclui a capacitação e a

³⁸ CHN *Action Plan 2022-24*.

³⁹ Conferência Mundial da UNESCO sobre Políticas Culturais e Desenvolvimento Sustentável, realizada no México em setembro de 2022, 48 anos após a primeira Conferência, realizada na mesma cidade; e 24 anos após a segunda conferência, que teve lugar em Estocolmo, Suécia (1982).

⁴⁰ *This Action Plan is based on a Theory of Change which posits that culture – from arts to heritage – enables transformative climate action by empowering people to imagine and realise low-carbon, just, climate resilient futures.*

promoção das metodologias tradicionais que integram o patrimônio simbólico das diferentes culturas.

Ao reconhecer que indivíduos e culturas são elementos chave para a ação climática, o Plano promove a ideia de que a mudança ocorre quando se desvela, por meio do discurso patrimonial, o poder de empoderar pessoas para a crítica de sistemas produtivos tais como as “petroculturas” e as “paisagens de carbono”, que vêm caracterizando a herança do Antropoceno, capacitando-as para a defesa de soluções alternativas. É um amplo contexto, que abrange a valoração de formas tradicionais de arquitetura e exploração do solo e presentifica os valores ancestrais de grupos indígenas e comunidades locais, bem como as soluções criativas - em contraponto ao paradigma tradicional do “progresso”. A proposta tem como meta expressa “Conectar vozes culturais para a ação climática⁴¹ a partir de 11 pontos focais, entre os quais se destacam as técnicas construtivas e de infraestrutura; a agricultura e produção de alimentos; e o trato dos excedentes. Em todas as ações estimula-se a formação de redes de solidariedade, com tessitura informal - centradas nas pessoas e nas capacidades, necessidades e/ou interesses de grupos comunitários.

Tais propostas tampouco se fundamentam em premissas verdadeiramente novas: estas tem sido as diretrizes de atuação da UICN e do PNUD desde a criação das duas agências, respectivamente em 1948 e 1965. E nem é nova a vinculação ao patrimônio e aos museus: os discursos se articulam em consonância com as narrativas elaboradas, no cenário internacional, a partir da 1ª Conferência das Nações Unidas sobre o Meio Ambiente - I UNCED (Estocolmo, 1972). Lembremos que a percepção dos recursos naturais como patrimônio das futuras gerações já integrava as premissas daquela Conferência, marco na articulação do discurso ambiental e das narrativas sobre a relação entre o bom uso dos recursos naturais e a qualidade de vida das populações; e que uma das estratégias então propostas foi a educação ambiental, reconhecida “como o elemento crítico para o combate à crise ambiental no mundo, enfatizando a premência de o homem reordenar suas prioridades” (Scheiner: 2004, p. 179).

As décadas de 1970 a 1990 viram surgir inúmeros programas e projetos articulando a defesa do meio ambiente e o bem estar das

⁴¹ *Connecting Cultural Voices for Climate Action.*

populações ao patrimônio musealizado. A própria ideia do patrimônio integral e do museu integral, a que nos referimos acima, neste mesmo texto, são frutos dessas premissas; e também as diretrizes de atuação dos museus comunitários e os programas de educação ambiental e patrimonial para museus.

O que mudou, então, nestas duas primeiras décadas do século 21? Em nosso entender, foi o grau de prioridade dado aos temas da sustentabilidade e do cambio climático no âmbito das pautas mundiais - com ressonância nunca antes vista nos planos de governo da grande maioria dos países. Do ponto de vista do discurso cultural e das estratégias para o patrimônio e os museus, o que antes era proposta apoiada e desenvolvida por alguns países tornou-se imperativo ético e comportamental: não é mais possível pensar e atuar os museus e o patrimônio sem atravessar essas questões.

A prioridade da relação com os temas da sustentabilidade e do cambio climático foi oficialmente incorporada ao discurso do ICOM como ponto específico das Resoluções adotadas pela 25ª. Assembleia Geral de Museus, reunida em Xangai, China, em 2010: “Sustentabilidade e Cambio Climático – Colocar a cultura como o quarto pilar juntamente com a sustentabilidade econômica, social e ambiental e abordar as dimensões cultural e criativa do cambio climático” (ICOM, *Resolution 2: ICOM Cultural Diversity Charter*, 2010, p. 4)⁴². E desde então, tem figurado como ponto central nos planos estratégicos da Organização, impregnando o discurso e a ação dos museus em todo o mundo – numa pauta vigorosa, que impregna o discurso do ICOM em prol de um “ativismo climático” por parte dos museus.

Em novembro deste ano mais uma vez a Organização pronunciou-se sobre o assunto, publicando em sua página uma Declaração sobre Museus e Ativismo Climático:

O ICOM deseja lembrar o papel dos museus como atores essenciais para iniciar e suportar a ação climática junto a suas comunidades e louva seu

⁴² *Sustainability and Climate Change: To locate culture as the fourth pillar along with economic, social and environmental sustainability and to address the cultural and creative dimensions of climate change.*

compromisso com essa missão, demonstrada através de programas educativos, exposições dedicadas [ao tema], pesquisas e ações extramuros. O ICOM chama atenção para o impacto que essas demonstrações podem ter no trabalho dos profissionais de museus que lutam para proteger e promover itens valiosos do patrimônio (...). Para atingir o completo potencial transformativo dos museus para o desenvolvimento sustentável, **o ICOM deseja que os museus sejam vistos como aliados na luta contra os efeitos do câmbio climático.** (ICOM, Museus e Ativismo Climático. Nov. 2022 [grifos do ICOM])⁴³.

O texto presta solidariedade aos que combatem as emissões de carbono, cujos efeitos lesivos ao patrimônio são amplamente conhecidos; e afirma que “devemos fortalecer a defesa de nosso planeta de forma unida e coletiva, pois não há solução climática sem transformar nosso mundo” (Ibid.)⁴⁴.

4.3 Paz e Direitos Humanos

Criado no ambiente de recuperação mundial do pós-guerra, o ICOM sempre advogou a ação dos museus em prol dos direitos humanos e da paz mundial. Manter uma posição de equilíbrio ético em face dos muitos enfrentamentos políticos, religiosos e sociais por que passam os diferentes grupos demanda, entretanto, um olhar atento e a elaboração de um cuidadoso discurso.

⁴³ *ICOM wishes to recall the role of museums as key actors in initiating and supporting climate action with their communities and commends their commitment to this mission demonstrated through educational programmes, dedicated exhibitions, community outreach and research. ICOM calls attention to the impact that these demonstrations could have on the work of museum professionals and volunteers who strive to protect and promote these valuable items of heritage (...). To reach the full transformative potential that museums have for sustainable development, ICOM wishes for museums to be seen as allies in facing the common threat of climate change.*

⁴⁴ *We must step up for our planet collectively and united, for there is no climate solution without transforming our world.*

As diretrizes da Organização vêm pontuando abordagens sobre questões que são incontestáveis em qualquer conjuntura política e contexto cultural: a situação dos grupos abaixo da linha de pobreza; o bem estar das comunidades; a proteção a mulheres, crianças, idosos e pessoas com necessidades especiais; o direito à educação em todos os níveis; o direito à água e aos alimentos; ao saneamento básico; à liberdade de língua, religião, escolha de gênero, expressão artística e cultural. São todos temas difíceis, que evocam histórias de injustiças, enfrentamentos e fricções. A proposta maior é que os museus possam ampliar sua responsabilidade social para tornar-se espaços de diálogo entre os diferentes, promovendo a interação entre indivíduos e grupos e indicando soluções para algumas das questões que se colocam.

O que não está dito em detalhe nas diretrizes oficiais, mas sabemos que efetivamente ocorre é o engajamento pessoal dos profissionais de museus na constituição de cenários mais positivos para as diferentes sociedades. Este engajamento se traduz sob a forma de incontáveis programas e projetos que fazem uso dos museus e do patrimônio musealizado para dirigir-se de forma aberta ao maior número possível de comunidades. Desta forma, um expressivo contingente de museus e profissionais de museus veio advogando, principalmente nas duas primeiras décadas do século 21, questões vinculadas aos Direitos Humanos e à paz mundial; e isto se reflete também nos programas de formação para profissionais de museus.

Menos vago e mais consistente do que as pautas sobre a ação climática e a sustentabilidade, o discurso relativo aos direitos humanos produzido no âmbito museológico vem-se traduzindo em projetos de pesquisa, teses, dissertações, exposições de todas as modalidades, ações educativas e culturais – sob a forma de narrativas inclusivas do Outro e olhares plurais. No âmbito do ICOM, alinhou-se ao tema da Diversidade Cultural, dando origem a projetos emblemáticos como a Força de Trabalho Transcultural (*Cross-cultural Task Force*), criada em 2005 com representantes de todas as regiões. Entre muitas outras contribuições, a *Task Force* reconheceu a existência de uma comunidade inclusiva de conhecimento, ligada aos museus (*Inclusive Museum Knowledge Community*)⁴⁵.

⁴⁵ A *Task Force* originou-se de um grupo de trabalho sobre temas transculturais (*Working Group on Cross-Cultural Issues*), criado pelo ICOM em

Nas duas primeiras décadas do século 21, esta via de pensamento e ação conferiu especial protagonismo aos museus de países em desenvolvimento, sobretudo em regiões como África, Pacífico, o Leste Europeu e América Latina e Caribe – onde um conjunto de vozes emergentes soma-se às vozes tradicionais do campo museal. Mas em todos os lugares do universo museológico surgem narrativas abertas do real, muitas delas inovadoras, ou vinculadas a temas que dificilmente seriam abordados há três décadas atrás: as questões de gênero; a dificuldade em promover a inclusão dos idosos; o patrimônio da loucura; as memórias de grupos escravizados; as culturas autóctones e o direito aos territórios que ocupam; os conflitos que levam à diáspora tantas coletividades; o direito à inclusão digital. Há ainda um conjunto de temas que fundamenta as narrativas ditas “de exceção”, ou temas “difíceis”. Muitos deles, como a tortura, a vida no ambiente prisional, a violência contra mulheres e crianças, a prostituição, não são temas necessariamente recentes - mas sua abordagem se reveste, agora, de uma especial ênfase, com narrativas desde a base e abordagens inovadoras e plurais. E nesse contexto destacam-se as narrativas engendradas e disponibilizadas por meio das exposições.

4.4 Descolonização e Restituição

No âmbito dos Direitos Humanos figuram também as narrativas sobre descolonização - conceito que também não é novo, mas que adquiriu, nas últimas duas décadas, relevo especial.

Sabe-se que a descolonização (ou *decolonização*, se quisermos fazer uso do termo em inglês ou francês) é o processo emancipatório

1992 em resposta a recomendações da Conferencia Geral de Museus em Quebec, Canadá, para que fosse analisado o impacto dessas questões nos museus. Sua ação influenciou a Conferencia Geral de Museus de 1998, na Austrália, cujo tema foi Museus e Diversidade Cultural. Em 2005 o GT foi transformado numa Força de Trabalho, integrada por Amareswar Galla (Austrália, Coordenador); Corazón Alvina (Filipinas); Lucia Astudillo de Parra (Equador); Adi Meretui T. Ratunabuabua (Fiji); Henri Jatti Bredekamp (África do Sul); Christine Hemmet (França); An Laishun (China); Pascal Makambila (Congo); Lina Tahan (Líbano); Teresa Scheiner (Brasil) e Rick West (EUA). Ver Galla, Amareswar: 2007, p. 1.

que visa libertar territórios colonizados das metrópoles colonizadoras, via movimentos de independência que resultam na formação de novas unidades identitárias de cunho geopolítico: Estados independentes. Mas não é disso que se trata agora, e sim de uma matriz de pensamento advinda dos Estudos Culturais, que defende a ideia de que “relações de dominação subsistem entre o Ocidente e suas antigas colônias, décadas após sua independência”⁴⁶. O pensamento dito “decolonial” vincula-se a um movimento emergente da América Latina, articulado com o propósito de “libertar a produção de conhecimento da episteme eurocêntrica”. Poderia ser definido como “o descentramento epistêmico, político e cultural das formas de pensar e dos modos de existir no mundo colonizado pelo padrão eurocêntrico, antropocêntrico e cristão”⁴⁷.

Adotado pelo campo museológico, o discurso “decolonial” vem sendo usado como imperativo ético, gerando narrativas quase hegemônicas sobre a necessidade de os museus responderem com ações precisas sobre os modos e formas como “mantêm, interpretam e apresentam suas coleções”⁴⁸. Dirige-se especialmente aos museus tradicionais e envolve, entre outras questões, o debate sobre a restituição de objetos e/ou registros materiais coletados ao longo dos períodos de colonização.

O tema é amplo e abrange desde objetos coletados entre povos autóctones, por expedições científicas e movimentos expansionistas,

⁴⁶ (...) *courant de pensée qui postule que des rapports de domination subsistent entre l'Occident et ses anciennes colonies, des décennies après leur indépendance.*

In :

<https://www.google.com/search?q=d%C3%A9colonial&oq=deco&ags=chrome.3.69i59j69i57j69i61j0l3.4575j0j7&sourceid=chrome&ie=UTF-8>. Acesso em 18.10.2022.

⁴⁷ In: Wikipedia - <https://pt.wikipedia.org/wiki/Decolonialidade> . Acesso em 20.10.2022.

⁴⁸ Em 2022, o ICOM organizou uma sessão de debates sobre Descolonização e Restituição, para analisar como o âmbito museal está reagindo ao movimento decolonial; e as influências da descolonização no entendimento sobre restituição de patrimônios – especialmente no que se refere às reivindicações dos países colonizados sobre artefatos de relevância nacional. O evento incluiu casos de análise na França, Holanda, Alemanha e outros países. Ver: ICOM. *Peace and Human Rights. Decolonization and Restitution.*

até alguns dos registros mais representativos da memória da humanidade: os frisos do Partenon, a Pedra de Roseta, os bronzes do Benin. A narrativa aparente se projeta na direção de “uma perspectiva mais holista e uma abordagem relacional”⁴⁹ (ICOM, 2022) tendo como protagonistas os museus e seus especialistas. Mas, em todos os sentidos, trata-se de um debate que busca identificar quem tem direitos sobre o legado do patrimônio resultante de atos coloniais; “quem controla as narrativas que dão sentido a essas coleções; e quem tem o poder de definir as agendas dos museus e priorizar que vozes devem ser ouvidas” (Ibid.).

Esse discurso da decolonialidade não se limita, entretanto, aos museus tradicionais: ele se estende também aos museus de território, apropriado pelas mais diversas comunidades como argumento para repensar as relações identitárias e de poder a nível local. Todos parecem querer privilegiar enunciados que designam e refletem temas e questões tidos como “de raiz”. Nesse contexto, o risco é desenvolver interpretações maniqueístas que situam determinados grupos, tendências ou eventos como o Outro absoluto - o par antitético do que se nos apresenta à reflexão, como se a sociedade humana pudesse dividir-se entre exploradores e explorados, colonizadores e colonizados. A esse respeito, lembramos as críticas de Badiou ao tema dos direitos humanos – que, segundo ele, integrariam as ideologias sustentadoras do capitalismo contemporâneo; e também sua insistente defesa do Múltiplo como via para pensar as diferentes dobras do Real.

5 COVID19 - Impactos da pandemia e transformações dos museus

É fato que os museus, como todos os demais dispositivos culturais, foram severamente impactados pelas ocorrências da Pandemia. O fato gerou assombro coletivo e muita preocupação por parte dos profissionais de museus e das agências mantenedoras, cujos estudos de risco não haviam previsto a chegada de uma epidemia de proporções globais, que levasse ao fechamento dos museus instituídos e ao isolamento de públicos e de equipes especializadas no trato do patrimônio musealizado.

⁴⁹ *A More Holistic Perspective and Relational Approach.*

Os primeiros estudos realizados sobre o impacto da Pandemia nos museus desvelaram dados impressionantes, tanto a nível mundial como no âmbito dos Estados nacionais. Relatório da UNESCO⁵⁰ datado de maio de 2020 revelou a existência de cerca de 95 mil museus no mundo, 90% dos quais (85.000) haviam fechado temporariamente as portas devido às medidas de isolamento impostas pelos sistemas nacionais de saúde. Destes, estimava-se que 10% não teriam condições de reabrir, por questões de ordem econômica e operacional.

O ICOM também implementou, a partir de março de 2020, uma série de ações e dispositivos com vistas à adequação de museus e seus públicos às novas contingências: elaboração e divulgação de documentos relativos à viabilização de acesso remoto aos museus; estudos sobre a necessidade de obter fundos emergenciais para gestão; recomendações sobre o cuidado com as coleções e com dispositivos de segurança para acervos, profissionais e visitantes; análise dos modos e formas pelos quais as diferentes comunidades enfrentavam a pandemia; e estudos projetivos sobre as estratégias a serem implementadas ao final do *lockdown*. Uma série de *webinars* (seminários via web) complementou o conjunto⁵¹. Dentre estes, o dispositivo mais relevante foi, sem dúvida, a realização de pesquisas de

⁵⁰ UNESCO. *Museums around the world in the face of COVID19*. UNESCO. May 2020, 31p

⁵¹ 12 março 2020 - Recomendações sobre o acesso remoto a museus; 02 abril 2020 – documento sobre a concessão de fundos emergenciais em tempos de pandemia; 10 abril 2020 - Webinar sobre “Coronavirus (COVID-19) e museus: impacto, inovações e planejamento para a pós-crise”, organizado com a OECD – Organização de Cooperação e Desenvolvimento Econômico; 13 abril 2020 – mensagem oficial da Presidente do ICOM aos membros, sobre a Pandemia; 16 abril 2020 – dispositivos para cuidados e conservação das coleções em tempos de Pandemia; 23 abril 2020 – considerações sobre a segurança do patrimônio cultural; 29 abril 2020 – análise dos modos e formas de resistência das comunidades à covid19; 12 maio 2020 – estudos sobre a implementação de normas e dispositivos de segurança para públicos e profissionais de museus; set/outubro 2020 – webinars “Preparando para a reabertura dos museus: o resultado da Pandemia”; 12 outubro 2020 – projetos de solidariedade entre museus; 21 outubro, 04 e 18 de novembro – webinars sobre o estímulo à empregabilidade em museus. Fonte: <https://icom.museum/en/covid-19/surveys-and-data/follow-up-survey-the-impact-of-covid-19-on-the-museum-sector/>. Acesso em setembro de 2022.

opinião, buscando dimensionar estatisticamente o impacto da pandemia sobre os museus ligados ao ICOM e a comunidade museal; e identificar as ações por eles empreendidas, em cada país.

A pesquisa realizou-se em diferentes etapas (março/abril 2020; setembro 2020; abril 2021 e junho 2022), sendo os dados consolidados em relatórios divulgados em âmbito global⁵².

O primeiro levantamento obteve e analisou cerca de 1600 respostas de museus e profissionais de museus em 107 países dos cinco continentes, coletadas entre 07 de abril e 07 de maio de 2020 – e cobriu cinco aspectos: a situação dos museus e suas equipes; o impacto econômico esperado; recursos digitais e comunicação; segurança e conservação de coleções; e a atuação de profissionais autônomos. Apesar das especificidades regionais, de modo geral as respostas enfatizaram um clima de incerteza sobre o futuro dos museus instituídos e a expectativa de que os governos respondessem de modo firme à contingência, assegurando o futuro dessas instituições.

Os resultados desse primeiro levantamento, publicados em maio de 2020, indicaram que 94,7% dos que responderam à pesquisa haviam declarado que “os museus em seus países se encontravam fechados entre 7 de abril e 7 de maio” (ICOM. Report, 2020, p. 3), visando salvaguardar o bem estar de profissionais e visitantes – em proporções que variaram segundo cada região⁵³. As repercussões de ordem econômica e sociocultural ficaram refletidas nos resultados da pesquisa, indicando que seriam especialmente afetados os países com poucos e recentes museus, na África (24%), Ásia (27%) e países árabes (39%). Na América Latina e Caribe, 12% dos respondentes declararam que haveria sério impacto sobre os museus⁵⁴.

Em março de 2020, muitos museus já estavam presentes nas mídias sociais e tinham dados de suas coleções disponibilizados *online*.

⁵² 07 abril a 07 maio 2020; 26 maio 2020 – relatório geral Museu e Covid; 07 setembro 2020 – atualização da pesquisa (*follow up survey*); 23 novembro 2020 – relatório da atualização; 15 abril 2021 – terceiro levantamento; 05 julho 2021 – terceiro relatório; 08 junho 2022 – quarto levantamento. In Op. Cit.

⁵³ Europa, 97.1% dos respondentes; América do Norte, 92.6%; América Latina e Caribe, 96%; Países Árabes, 90.9%; África, 85.3%; Ásia, 88.7%; Pacífico, 97.1%.

⁵⁴ Na América do Norte, 10%; na Europa, 8%.

Os resultados obtidos confirmaram uma significativa migração para o ambiente digital: cerca de 15% dos museus participantes da pesquisa indicaram aumento das ações por meio remoto; e mais da metade informou ter aumentado suas atividades nas mídias sociais (Ibid., ibidem). Naquele momento, em 84% dos museus que participaram da pesquisa os profissionais já estavam trabalhando em meio remoto – sendo que 81.5% dos respondentes declararam que menos de 25% das equipes seguia trabalhando presencialmente; 14% declararam que ao menos alguns membros de suas equipes haviam sido licenciados; e cerca de 6% foram dispensados ou não tiveram seus contratos renovados. O clima geral era de apreensão e incertezas, com a redução de equipes e das fontes públicas e/ou privadas de financiamento: 12.8% dos respondentes afirmaram que suas instituições poderiam fechar permanentemente.

A pesquisa comprovou ainda que o fechamento forçado dos museus colocou a comunicação digital em primeiro plano, com o aumento de visitas virtuais, posts nas mídias sociais e interações museus/públicos por meio remoto. Cerca de 15% dos 1.600 respondentes informaram sobre o aumento das ações em meio digital; e 50% acusaram o início ou aumento das atividades nas mídias sociais.

O movimento adaptativo revelou, também, “as fraquezas estruturais que por tanto tempo afetaram as instituições culturais, em termos de recursos e equipes dedicados às atividades digitais e de comunicação, bem como do nível de maturidade dos conteúdos produzidos” (ICOM. *Survey Report*, 2020, p. 9)⁵⁵. Os recursos disponíveis e/ou desenvolvidos para comunicação digital e a habilidade de alcançar audiências por meio remoto variaram de acordo com a região, de modo menos pronunciado em relação às mídias sociais, mas de forma substantiva para outros conteúdos⁵⁶.

O relatório oferece uma perspectiva dos desafios enfrentados pelos museus e seus profissionais nos primeiros dois meses da Pandemia; e desvela os esforços empreendidos para minimizar os

⁵⁵ (...) *It also highlights some structural weaknesses that have for a long time affected cultural institutions, in terms of resources and staff dedicated to digital activities and communication, and the level of maturity of the content produced.*

⁵⁶ As diferenças se fizeram sentir especialmente na África e nos países árabes. Ibid., in Op. Cit.

efeitos lesivos do *lockdown*. Entretanto, o próprio ICOM admite que tratou-se apenas de uma amostra, não representativa das ocorrências em toda a sua extensão⁵⁷.

Dando continuidade aos estudos sobre o impacto da pandemia e para mapear os efeitos da sua evolução sobre os museus e a comunidade museal, o ICOM lançou, em setembro de 2020, um segundo levantamento, com questões complementares ao primeiro, para estudo comparativo; e incluindo novas questões, que permitiam analisar a evolução dos registros, especialmente tendo em conta a reabertura de museus em alguns países/regiões. Este segundo *round* da pesquisa analisou cerca de 900 respostas coletadas entre setembro e outubro de 2020, relativas a museus e profissionais de cinco continentes⁵⁸; e revelou “acentuadas diferenças regionais em termos

⁵⁷ A pouca representatividade numérica das amostras obtidas pelo ICOM é facilmente comprovada por dados estatísticos simples. O ICOM conta hoje com cerca de 37.000 membros em 171 países – neste caso, o número de respondentes foi de pouco mais de 4% (4.32%) do total de membros da Organização. No caso da América Latina e Caribe, por exemplo, este primeiro levantamento do ICOM obteve 1.600 respostas de museus e profissionais de museus, das quais 15.3% (cerca de 244 respostas) originam-se de 22 países da Região. Os números informados por 16 países latino-americanos indicam um universo de cerca de 8.884 museus, dos quais 6.684 participam da Rede Ibero-americana de Museus. O Observatório de Museus do Brasil indica a existência de 3.807 museus no país, sendo 3.006 registrados na Rede Ibero-americana de Museus. O site do ICOM Brasil indica o registro de apenas 87 museus (2.28% do total anterior) como membros institucionais. Fontes: <http://www.rmiberoamericanos.org/>; <https://www.gov.br/museus/pt-br/assuntos/os-museus/museus-do-brasil>. Acesso em outubro de 2022.

⁵⁸ Esta amostra é ainda menos relevante do ponto de vista numérico, correspondendo a cerca de 2.43% do total de membros da Organização. Do total de 900 respondentes, 18.6% (167.4 museus) provêm da América Latina e Caribe, um quantitativo que, como vimos acima (Nota 55) pouco representa as realidades da Região. O baixo índice de respostas pode ter sido causado pelas dificuldades então enfrentadas pelos museus e seus profissionais: segundo o ICOM, logo após o encerramento desta segunda fase da pesquisa a Europa sofreu um recrudescimento da Pandemia, com nova onda de *lockdowns*.

de índices de abertura para o público e impacto econômico”⁵⁹. As respostas indicam que foi mantido o aumento dos índices de migração das atividades para o ambiente digital (ICOM. *Report. Follow up*, 2020).

Uma terceira etapa da pesquisa, realizada entre 15 de abril e 29 de maio de 2021, revelou uma evolução no cenário de crise, rumo ao que se podia considerar um “novo normal”. A metodologia foi a mesma das pesquisas anteriores, com questões inalteradas que permitiam mensurar as tendências; e questões novas, considerando cenários possíveis para uma reabertura dos museus. Desta vez, as tendências foram apresentadas por tempo e não por região, com dados agregados visando analisar a situação e suas perspectivas a curto e longo prazos.

Esta etapa obteve ainda menor índice de respostas (840), mas a metodologia de análise dos dados revelou resultados interessantes: confirmou-se uma tendência positiva de reabertura gradual dos museus; revelou-se um movimento, nos museus mantidos pelo setor privado, de reduzir a presença das equipes e reforçar o modo remoto, mesmo após a reabertura; e confirmou-se o deslocamento de atividades para o meio digital, com geração de novos conteúdos, adequação dos já existentes e a constituição de novos canais de comunicação digital (ICOM. *Third Report*, 2021, p. 16). As ações incluem a disponibilização de coleções em meio digital, de forma documental e em exposições; eventos e cursos em meio remoto; boletins digitais, *podcasts* e uso intenso das mídias sociais.

Poucos respondentes (menos de 10% = 84 museus) indicaram ter usado o meio digital como solução para gerar novas fontes de renda (exposições digitais e visitas virtuais pagas; programas pagos de capacitação; lojas virtuais), indicando que será ainda preciso rever alguns paradigmas para incorporar essas práticas. Mas é certo que a Pandemia alterou definitivamente a percepção que os museus tinham do universo digital, “acelerando mudanças que já se encontravam em curso”⁶⁰ (Ibid., p.17): na segunda pesquisa, mais de 70% (630) dos respondentes pretendiam repensar as estratégias de uso das

⁵⁹ (...) *Stark regional differences in terms of opening rates and economic impact*. ICOM: Report, 2020b.

⁶⁰ (...) *The Covid-19 crisis has changed museums’ perception of the digital world forever, highlighting existing issues and accelerating changes that were already underway*.

tecnologias digitais e ampliar a oferta de produtos em meio digital; na terceira pesquisa, cerca de 30% (252) declararam já haver realizado essas metas, e cerca de 50% (420) pretendiam fazê-lo a curto prazo⁶¹. Os números comprovam que mais e mais museus estão conscientes da importância do uso das tecnologias digitais.

Além do ICOM, inúmeras redes e organizações de museus e profissionais de museus em distintos países e regiões preocuparam-se em mensurar estatisticamente o impacto da Pandemia e sua ressonância no âmbito museológico. Na América do Norte destacou-se o trabalho empreendido pela Aliança Americana de Museus (*American Alliance of Museums – AAM*), que realizou entre seus afiliados sucessivos levantamentos de dados, obtendo amostras muito representativas em termos numéricos, ainda que com distribuição espacial bem mais limitada do que o ICOM.

Destacam-se, nesse contexto as pesquisas realizadas em abril de 2020, outubro de 2020, março de 2021⁶², abril de 2021 e dezembro 2021/janeiro 2022 - esta última, entre diretores de museus, com 710

⁶¹ Para este cálculo foram usados os valores absolutos em cada fase da pesquisa, isto é: 70% de 900 respondentes na 2a. fase; e 30% e 50% de 840 respondentes na terceira fase.

⁶² A pesquisa realizada entre 9 e 17 de março de 2021 teve 2.666 respondentes, dos quais cerca de 87% (2.314 indivíduos) tinham vínculo empregatício com os museus, em tempo integral ou parcial. É uma amostra significativa, se considerarmos que a AAM tem cerca de 25.000 membros individuais e 150 membros institucionais: e pode ter representado valores em torno de 10% do universo analisado. Mas a AAM conta também com 4 mil instituições associadas, e o relatório da pesquisa não especifica essas relações, o que impede interpretações conclusivas. Entre as respostas, cerca de 23% dos profissionais (612 pessoas) haviam sido colocados em licença ou dispensados; 39% com vínculo integral e 61% com vínculo parcial assinalaram ter sofrido perdas financeiras (redução de salários e benefícios) e problemas de saúde física e emocional; 48% indicaram ter tido aumento na carga de trabalho. Tais problemas afetaram especialmente os jovens até 35 anos. Entre os profissionais sem vínculo empregatício, foram especialmente afetados os empreiteiros e consultores, cuja atuação praticamente cessou nos meses de *lockdown*, com cancelamento de contratos e paralisação de serviços. Todo esse contexto provocou sentimentos de insegurança e instabilidade que se refletiram em projeções pessimistas (42%) ou muito pessimistas (13%) sobre a atuação em futuro próximo, no âmbito dos museus

respostas⁶³. Entre os diretores, 76% indicaram que deverão dar continuidade às práticas digitais implementadas no curso da Pandemia, relativas à programação; e 29% o farão para levantar fundos. Quanto à performance das equipas, em 81% (575) dos museus respondentes desenvolviam trabalho remoto: profissionais em cargos executivos (51%), marketing e comunicação (50%), trabalho curatorial - coleções, exposições, publicações (44%), desenvolvimento (43%), administração / finanças (42%) e educação (41%). A maioria dos museus (60%) deverá continuar oferecendo aos empregados a opção pelo trabalho remoto, comprovadamente mais viável em diversos casos.

Pesquisas relevantes sobre os efeitos da Pandemia foram também desenvolvidas pela rede NEMO⁶⁴, no continente europeu; pelo Ibermuseos⁶⁵, no âmbito ibero-americano; e por redes similares, em outros continentes/regiões.

A ênfase na oferta de serviços via tecnologias digitais, ao longo da Pandemia e mesmo agora, é fato comprovado no universo dos museus: ao longo dos últimos dois anos e meio houve interesse crescente pelas ofertas de informação e lazer disponibilizadas em meio digital⁶⁶ – e isso estimulou os museus a ampliar os dispositivos e recursos oferecidos online, especialmente as palestras e as visitas às coleções: “Muitas pessoas que agora tinham tempo livre em casa ‘visitavam’ os museus. E graças aos dispositivos digitais podiam ver objetos aos quais o público usualmente não tem acesso, e participar de

⁶³ Calculamos 17.75% do universo de instituições afiliadas (4.000); e a própria AAM indica um índice de confiabilidade de 95% nas respostas obtidas.

⁶⁴ *The Network of European Museum Organisations*.

⁶⁵ Principal programa de cooperação para os museus da Ibero-América, criado em 2007 com o objetivo de promover o fortalecimento dos cerca de 10 mil museus ibero-americanos. Articula-se sob forma de uma rede da qual participam 22 países, por meio de relações formais com os sistemas nacionais de museus de cada país. Ver: <http://www.iberMuseos.org/pt/>.

⁶⁶ Relatório da AAM registra que nos Estados Unidos 43% dos museus respondentes a um estudo publicado em junho de 2020 haviam ampliado o acesso digital a suas coleções (AAM 2020, *apud* Raved e Yahel 2022, p. 145-158).

atividades ‘nos bastidores’, tais como trabalhos de restauração”⁶⁷ (Ibid., p. 149) – atividades estas que, quando abertas ao público em modo presencial, recebem visitantes em números muito limitados. As pesquisas comprovam que isto ocorreu em museus nos mais diversos países e regiões, com registro de significativo aumento no uso de metodologias e dispositivos digitais também nas exposições.

Para além dos serviços digitais, a Pandemia transformou outros aspectos do trabalho em museus. O relatório da terceira pesquisa empreendida pelo ICOM comprova essa transformação, que se estende à adoção de estruturas de trabalho mais flexíveis; a um foco mais concentrado nas ações sustentáveis e comunidades locais (como estratégia para fazer face à queda de visitação turística); ao desenvolvimento da acessibilidade; a novas parcerias e estratégias relacionais; às pesquisas sobre coleções e renovação de espaços construídos; e à geração de receitas com atividades online (ICOM. *Third Report*, 2021, p. 23).

6 Tempos de Pós(?) -Pandemia: o que dizem, hoje, os museus?

Os primeiros seis meses de 2022 marcaram a entrada gradativa de muitos países no estágio endêmico do COVID19 - com difusão global do vírus, diminuição do impacto de suas variantes sobre a saúde pública, índices crescentes de imunidade, menor índice de fatalidades e mudanças mais limitadas no comportamento das populações. No Hemisfério Norte, tais condições permaneceram ao longo dos meses de verão e de outono; e espera-se que o inverno não traga o surto de uma nova variante do vírus, ainda desconhecida⁶⁸. De todo modo, espera-se que uma eventual recorrência da pandemia seja menos severa do que no inverno de 2021-2022. No Hemisfério Sul, os meses de outono/inverno não registraram recorrência significativa do COVID19

⁶⁷ *Digital tools allowed museums to expand their “display” options significantly. Many people who now had free time at home “visited” the museums. Thanks to the digital tools they were able to see objects that the public usually does not have access to, and to participate in “behind the scenes” activities such as restoration work.*

⁶⁸ É o que parece estar ocorrendo na China, com milhares de novos casos a partir de outubro de 2022.

e suas variantes; mas nesse final de primavera tem-se registrado, pelo menos no Brasil, um aumento significativo do número de ocorrências. Neste cenário ainda incerto, governos levantaram as normas de isolamento e as populações de inúmeros países retornaram às atividades presenciais. Em alguns lugares o uso de máscaras ainda é obrigatório em espaços públicos; em outros, apenas recomendado⁶⁹.

Sabemos que ainda é cedo para estimar os efeitos lesivos da Pandemia sobre o comportamento das populações: em 29 de março de 2022, a UNICEF relatava que 23 países (abrangendo cerca de 450 milhões de crianças em idade escolar) ainda não haviam promovido o retorno às aulas presenciais; e indicava um aumento do índice de abandono da escola em muitos países⁷⁰. O impacto desses movimentos sobre os processos de aprendizado apenas começa a ser avaliado⁷¹.

A situação, como vimos, revelou-se menos drástica no âmbito dos museus. As pesquisas disponibilizadas pelo ICOM e outras organizações mundiais, regionais e nacionais, representativas do campo, indicaram que a reabertura dos museus ocorreu gradativamente a partir de abril de 2020, com variações regionais nitidamente mensuradas – sendo que um número considerável de países reabriu seus museus entre abril de 2020 e agosto de 2021; e o restante, entre setembro de 2021 e março de 2022⁷². O quarto

⁶⁹ Em vários países, a obrigatoriedade do *lockdown* e do uso de máscaras em espaços públicos foi abolida a partir de março; e em alguns, como a Inglaterra, a derradeira restrição – requisito legal de isolamento após o teste positivo – foi liberada ao final de fevereiro. Ver: <https://www.bbc.com/news/world-us-canada-60758401>. Acesso em 05 out 2022.

⁷⁰ <https://www.unicef.org/press-releases/23-countries-yet-fully-reopen-schools-education-risks-becoming-greatest-divider>. Acesso em 06 out. 2022.

⁷¹ UNICEF. *Are Children Really Learning? Exploring foundational skills in the midst of a learning crisis. March 2022.* <https://data.unicef.org/resources/are-children-really-learning-foundational-skills-report/#>. Acesso em 06 out. 2022.

⁷² No continente europeu, por exemplo, levantamentos realizados pela rede NEMO em agosto de 2022 desvelaram as seguintes ocorrências relativas a 36 países: a) Servia, Kosovo, Montenegro – reabertos em abril/maio de 2020; b) Malta, Noruega, Espanha, Nova Macedônia – em junho/julho de 2020; c) Armênia – agosto/setembro de 2020; d) Islândia – outubro/novembro de 2020; e) Bélgica, Croácia – dezembro 2020; f) Luxemburgo, Azerbaijão – janeiro 2021; g) Chipre, Eslovênia, Lituânia, Suíça, Geórgia – fevereiro/março

levantamento de dados sobre o COVID19 e seus efeitos, convocado pelo ICOM em 8 de junho de 2022, deverá revelar dados mais detalhados sobre este contexto.

7 O “novo normal” e as narrativas da Esperança

O arrefecimento da Pandemia permitiu aos museus de todo o planeta retomar de maneira mais plena as atividades presenciais, dando nova ênfase às exposições permanentes e temporárias e reatualizando as narrativas em torno dos temas já trabalhados até março de 2020.

Novos argumentos narrativos somaram-se aos já existentes e hoje, com poucos meses de reabertura e pouco mais de noventa dias após a Conferencia Geral de 2022, já se pode entrever, num cenário que ousaríamos nomear como de “pós-pandemia”, algumas tendências interpretativas que revelam como se configura o discurso dos museus; e quais podem ser as tendências para a terceira década deste século 21.

Numa primeira camada discursiva, percebemos a permanência de temas que já vinham ocupando a centralidade no discurso do ICOM ao longo das duas últimas décadas - e que se vinculam direta e amplamente às estratégias da UNESCO e às políticas mundiais: as relações entre museus, economia global e desenvolvimento sustentável; o enfrentamento das consequências do cambio climático e a valorização das paisagens culturais; a defesa da paz entre os povos e dos direitos humanos, com ênfase especial nos países hoje em situação de guerra; os temas relativos à descolonização e os novos olhares

2021; g) Itália, Portugal, Escócia – abril 2021; h) República Tcheca, Estônia, França, Grécia, Hungria, Irlanda, Polônia, Romênia, Inglaterra, País de Gales, Irlanda do Norte – maio 2021; i) Finlândia, Suécia – junho 2021 (a Suécia informou que oficialmente seus museus nunca fecharam; alguns fecharam no início de 2021 e reabriram em maio do mesmo ano); j) Alemanha – setembro 2021; k) Letônia – novembro de 2021; l) Áustria, Eslováquia, Rússia – dezembro 2021 (Rússia especificou que em dezembro de 2021 seus museus estavam abertos); m) Dinamarca, Holanda – janeiro de 2022; n) Bulgária – março 2022. Obs.: Albânia e Bósnia-Herzegovina indicaram que seus museus permaneceram abertos. In: NEMO. *Mapping of Closures and Reopenings. Overview of Museums Reopenings*. In: <https://www.ne-mo.org/advocacy/our-advocacy-work/museums-during-covid-19.html> Acesso em 02.10.2022.

sobre o patrimônio, especialmente o patrimônio material - com foco na restituição de objetos e/ou coleções às comunidades de origem.

Uma segunda camada discursiva se refere à abordagem dos temas difíceis, também já presentes ao longo de duas, três ou mais décadas no discurso museal: a relação entre museus e poder; a abertura de espaço para as vozes de grupos minoritários e comunidades economicamente marginalizadas; as questões étnicas, religiosas e de gênero; a descriminalização e abordagem sem preconceitos da diferença - de etnia, gênero, idade, comportamento. Percebemos aqui que tais narrativas abrangem todas as dimensões da experiência humana, dos temas globais à expressão individual.

A partir dessas duas tendências, poderíamos concluir que neste “novo normal” as narrativas dos museus prosseguem evoluindo em torno de temas já consagrados, sem grandes mudanças. Entretanto, alguns indicadores novos se revelam:

- a) o aumento da ênfase em recortes temáticos que atendem aos interesses de grupos minoritários e comunidades locais - tendência mensurada nos muitos levantamentos realizados não somente pelas agências e redes transnacionais e regionais ligadas à cultura, ao patrimônio e aos museus, como UNESCO, ICOM, NEMO, IBERMUSEUS, mas também pelas organizações e redes nacionais e pelos próprios museus;
- b) o foco ampliado nas audiências locais - com escolha de temas diretamente vinculados à vida cotidiana e às questões do interesse de indivíduos, famílias e grupos específicos;
- c) os recortes temáticos diretamente vinculados à Pandemia e seu impacto na vida das pessoas - Raved e Yahel (2022, p. 151) registram que alguns museus criaram novas coleções dedicadas ao tema da Pandemia, em países tão dispares como Escócia, Austrália, China, Japão e Estados Unidos. Nos primeiros meses de 2020 a coleta concentrou-se em materiais digitais, relativos a uma história oral dos acontecimentos - áudios, vídeos e similares; mas logo estendeu-se a objetos, incluindo máscaras, roupas especiais e outros que, de algum modo, registram os efeitos da

Pandemia sobre o comportamento social, a saúde pública e a economia nas áreas afetadas: ofertas profissionais, listas de compras, programas de ensino em casa⁷³. “O objetivo era não apenas acumular objetos, mas também documentar e coletar histórias e perspectivas sobre a situação”⁷⁴. Em lugares onde foi possível reabrir os museus, exposições foram organizadas para registrar e debater os efeitos da Pandemia. Algumas mostras integraram o trabalho de artistas sobre os sentimentos de isolamento e tristeza gerados pelo *lockdown*; e sobre o modo como foi possível usar o ‘tempo livre’ em atividades criativas.

Entre as iniciativas relevantes estão as que se inserem no âmbito de uma economia criativa, especialmente quando fazem interfaces com grupos específicos.

Exemplo positivo são as experiências desenvolvidas por museus de inúmeros países com grupos de idosos. Entre os inúmeros exemplos destacamos as ações desenvolvidas por museus norte-americanos a partir de uma proposta de “*creative aging*” (envelhecimento criativo), que advoga a influência positiva dos museus no ‘*modus vivendi*’ dos idosos ⁷⁵; os projetos virtuais com pessoas idosas desenvolvidos no Equador⁷⁶; ou as muitas iniciativas realizadas por museus brasileiros, várias delas ainda muito anteriores à onda pandêmica⁷⁷.

⁷³ (...) *Objects that represented the epidemic's effects on the medical and economic status of the area, such as changes in delivery menus, business announcements, grocery lists, home learning programs (...)* Ver: Raved e Yahel 2022, p. 151.

⁷⁴ *The goal was not only to stockpile objects but also to document and collect stories and perspectives on the situation* (Saotome: 2020, apud Raved e Yahel: 2022, p. 151).

⁷⁵ “*Museums can make a difference right now in the lives of older Americans.*” AAM: *Creative Aging*.

⁷⁶ O projeto virtual de ação com pessoas idosas desenvolvido pelo *Museo de la Ciudad*, de Quito, recebeu o prêmio Ibermuseus de Educação.

⁷⁷ A este respeito, ver a dissertação de Olga Araújo - Os Idosos Como Público de Museus – defendida em 2016 no âmbito do Programa Interunidades em

Mas a tendência mais notável e que se abre como indicador seguro do modo como os museus deverão desenvolver suas narrativas agora e nas próximas décadas é a absoluta centralidade da emoção – aspecto que há muito vimos defendendo como o mais legítimo e necessário modo de abordagem do real para os museus⁷⁸ e que agora parece ter-se consagrado como o ‘*modus operandi*’ da comunicação museológica. Museus, hoje, desejam ser empáticos – não em consequência de suas narrativas, mas desenhando, como propósito essencial de sua ação, estratégias de aproximação emotiva com seus públicos reais e potenciais. A empatia agora é causa, não consequência.

Marzia Varutti (2022) lembra que os museus buscaram afetar os visitantes desde o século 16, quando os gabinetes de curiosidades apresentavam o que se poderia chamar “o maravilhoso”; que a tendência a maravilhar os visitantes permaneceu ao longo dos séculos, inspirando narrativas ligadas a ideais nacionalistas, imperialistas e da modernidade – e prossegue nos dias atuais, sustentada por métodos expositivos cuidadosamente articulados para impressionar a mente e os sentidos. A crise humanitária contemporânea “forçou os museus a lidarem de modo sem precedentes com situações e temas que engendram um espectro de respostas emocionais, da ansiedade ao medo, desespero, nostalgia e esperança. Frente a novas emergências, os museus já não são mais meros lugares de representação” (Varutti: 2022, p. 4),⁷⁹ mas promotores de cambio e espaços de ativismo social, cujas narrativas “explicitamente invocam vulnerabilidade, resiliência e empatia, oferecendo um mapa que permite atravessar a volatilidade emocional e as incertezas de nossos tempos” (Ibid., in Loc. cit.)⁸⁰.

Museologia, da USP. A autora propõe conhecer os idosos e seu entorno para articular de maneira mais eficaz sua participação nos museus.

⁷⁸ Em diversos momentos enfatizamos que museus, como instancias relacionais, deveriam apresentar-se plenos de Afeto, no significado filosófico: afecção dos sentidos (Scheiner 1991, 92, 95, 98, 2004, 2013, 14, 17, 19).

⁷⁹ (...) *has forced museums to deal to an unprecedented extent with situations and topics that engender a range of emotional responses, from anxiety to fear, despair, nostalgia, and hope. In the face of new emergencies, museums are no longer merely sites of representation.*

⁸⁰ (...) *exhibition narratives that explicitly invoke vulnerability, resilience, and empathy, offering a roadmap with which to navigate the emotional volatility and uncertainty of our times.*

O próprio ICOM já vinha aderindo a essa tendência: desde 2011 desenvolve projetos de “melhores práticas” (*best practices*), especialmente no âmbito do CECA – o Comitê Internacional para Educação e Ação Cultural em Museus⁸¹. A tendência foi também abraçada pela rede Ibermuseos, que criou um Banco de Boas Práticas onde estão listados mais de 240 projetos desenvolvidos nos países da rede.

O desenvolvimento de ações geradoras de empatia aumentou exponencialmente na segunda década deste século, com experiências como a do Centro para Empatia e Artes Visuais (*Center for Empathy and Visual Arts* - CEVA), criado em 2017 no Instituto de Arte de Minneapolis, EUA, com o objetivo de “pesquisar e explorar melhores práticas para implementar a empatia e a consciência global sobre o poder da arte”⁸². O centro realiza “roteiros de empatia” (*empathy tours*), visitas guiadas nas quais as obras são usadas para provocar diálogos entre os participantes - que também são convidados a partilhar seus sentimentos e sensações, com mediadores treinados para esse fim.

Outra iniciativa é o Museu Empático (*Empathetic Museum*), um grupo de profissionais do campo que busca reforçar o conceito de “empatia institucional”, defendendo que museus devem estar profundamente conectados com suas comunidades⁸³. Ainda nos Estados Unidos, o Festival de Humanidades de Cleveland, Ohio (*Cleveland Humanities Festival*), evento voltado para temas de interesse social, abordou em 2022 a importância do discurso na literatura e nas artes; e em 2023 será dedicado ao tema do bem-estar, em todos os âmbitos da atividade humana.

⁸¹ A iniciativa gerou um manual, diversos livros publicados e um prêmio anual para os museus que se distinguem por suas práticas de excelência. Ver www.ICOMCECA.org.

⁸² *To research and explore best practices for fostering empathy and global awareness through the power of art.*

⁸³ O grupo disponibiliza ferramentas para incentivar os museus a se tornarem mais empáticos, com base em cinco eixos: visão cívica; linguagem institucional; ressonância comunitária; temporalidade; performance. Ver Jennings et al: 2019, 511-12, apud Varutti: 2022, p. 5.

Outras experiências, como o Museu da Felicidade (*Museum of Happiness*)⁸⁴, criado em Londres em 2015; e o Museu da Mente (*Museum of the Mind*)⁸⁵, experiência holandesa dedicada à neurodiversidade e “à arte que existe em nossas mentes”, se desenvolvem no mesmo sentido: a abordagem das emoções e sentimentos e a busca do bem-estar.

No âmbito das pesquisas sobre recepção também se verifica uma tendência ao estudo das emoções: Varutti (Op. Cit.) cita as experiências de uma “pedagogia dos sentimentos”⁸⁶; pluralizam-se ainda os estudos sobre a memória traumática e as análises sobre as relações entre visitantes e os “temas difíceis” abordados pelos museus - tema que foi objeto de estudo do ICOFOM neste ano de 2022. Tais experiências envolvem necessariamente um componente ético - e incluem debates sobre a responsabilidade coletiva dos museus para com a verdade, especialmente em sociedades que historicamente privilegiaram visões distorcidas ou maniqueístas sobre sua própria história.

8 Concluindo.... caminhos possíveis

Estas são apenas algumas das muitas iniciativas em desenvolvimento: e o que buscamos aqui não foi analisar o tema em profundidade ou extensão, mas indicar alguns pontos que os autores de *Museologia e Patrimônio* certamente abordarão.

Analisar tais iniciativas no contexto de um tempo pós(?) pandêmico nos permite ver que todas apontam para um desejo comum: o de uma participação ampla de todos os segmentos sociais na dinâmica dos museus. Não há nada de novo nessa proposta, que é a mesma desde pelo menos 1971, quando a 10ª. Conferência Geral do ICOM⁸⁷, realizada em Grenoble, França, enfatizou, entre suas resoluções finais: a) que o museu deve aceitar que a sociedade está em

⁸⁴ <https://www.museumofhappiness.org/>. Acesso em agosto de 2022.

⁸⁵ <https://museumvandegeest.nl/english-information/>. Acesso em setembro de 2022.

⁸⁶ Inspirada nas “*Pedagogies of feeling*” de Witcomb (2015).

⁸⁷ ICOM, 1971. *The Museum in the Service of Man, Today and Tomorrow. Resolutions*.

continuada mudança; b) que é questionável o conceito tradicional de museu, que perpetua valores relativos à preservação do patrimônio natural e cultural da humanidade, não como manifestação de tudo o que é significativo no desenvolvimento humano, mas meramente como posse de objetos; c) que todo museu deve aceitar que tem o dever de desenvolver meios de ação especificamente desenhados para melhor servir o ambiente social específico no qual opera; d) que o público visitante não é necessariamente o total de público que os museus devem servir.

Tais premissas, reforçadas pela Declaração de Santiago em 1972, vêm há cinco décadas marcando presença no texto das políticas e diretrizes para o campo museológico, em todos os âmbitos: nacional, regional, mundial; e também nas pautas acadêmicas e de gestão dos programas vinculados ao patrimônio e aos museus.

O que existe de novo, então? Ora, é o modo progressivo pelo qual elas vieram passando do discurso à ação, da teoria às práticas museais – num primeiro momento, por meio da Nova Museologia; e logo impregnando toda a prática museológica, em todas as manifestações do fenômeno Museu.

O advento do Museu Virtual aumentou exponencialmente a possibilidade de acesso a coletividades de todos os tipos; e os modos e formas segundo os quais tornou-se possível realizar tais interações. Foram aos poucos naturalizadas as práticas abertas, associativas, participativas e inclusivas – a ponto de hoje já não podermos mais compreender as relações museu x sociedade sem a presença ativa e participante de usuários reais e potenciais dos museus.

As iniciativas desenvolvidas em tempos de Pandemia contribuíram para mobilizar e incorporar os nichos menos participativos ainda existentes; e o “novo normal” desvela museus essencialmente abertos à participação social, em todas as dimensões da prática museológica: musealização, estudo, documentação, conservação, comunicação, educação, gestão de patrimônios. Nesse contexto, profissionais de museus atuam com o concurso de lideranças comunitárias, representantes de grupos com interesses específicos e órgãos locais, nacionais, regionais e mundiais de gestão patrimonial.

Respondendo à questão colocada no início deste texto, diríamos então que sim, que os museus são uma mídia naturalmente comunicativa, capaz de engendrar e difundir as mais fascinantes e

sedutoras narrativas sobre a natureza, a experiência humana e o que se pode compreender como patrimônio. Mais que isso: são uma instância essencialmente comunicacional. Portanto, nada mais lógico que a relação museu x sociedade se faça pela via da emoção, tornando realidade a proposta que fazemos há cerca de quatro décadas: perceber e atuar o Museu não como templo das musas ou espaço de memória, não como espaço ou território patrimonializado, mas como “um evento, um acontecimento, uma eclosão da mente ou dos sentidos” (Scheiner: 1998, p. 144), presente em todas as instâncias, sob as formas possíveis e no tempo desejado - “para re-presentar, comunicar, criar e fazer sentido das coisas, sobre as coisas (e apesar das coisas), ainda que para isto seja necessário simular e seduzir” (Ibid., Op. Cit.).

Um museu realizado sempre no afeto, plural desde a origem - e que ajude cada indivíduo, cada grupo social a colocar-se em contato consigo mesmo e com todas as realidades que configuram as diferentes dobras do real.

Referências

AAM - American Alliance of Museums (2020, July). Considerations for museum reopenings. 6 p.

AAM - American Alliance of Museums (2021). Measuring the Impact of COVID-19 on People in the Museum Field. Fielded March 9-17, 2021. AAM/ Wilkening Consulting. 16 p. Il.

AAM - American Alliance of Museums (2021). Museums and Creative Aging: A Healthful Partnership. 70 p. Il.

AAM - American Alliance of Museums (2022). Museum Facts & Data. Museums and the COVID-19 Pandemic. 22 p.

AAM - American Alliance of Museums (2022). National Snapshot of COVID19 Impact on United States Museums. Fielded December 8, 2021 - January 20, 2022. AAM/ Wilkening Consulting. 9 p. Il.

AAMG (2022, June). SPRING 2022 Organizational Data Collection. Organizational Survey. 18 p.

Amaral, Rodrigo C. Do; FRANCO, Pedro A. I.; LIRA, André L. G. (Org.) (2020, Jun.-Set.). Pesquisa de Percepção dos Impactos da COVID19 nos setores cultural e criativo do Brasil. Paris: UNESCO / Rep. UNESCO no Brasil. 17 p. Il.

Araujo, Olga Susana C. (2016). Os Idosos Como Publico de Museus (Dissertação). SP: USP, Programa Interunidades em Museologia. Orientador: Marília Xavier Cury.

Balzar, Christoph (2022, May). *Shift the Discourse: on German museums' strategies against decolonization*. *Interface*. 16 p. Il. In: <http://www.harun-farocki-institut.org/en/2022/05/13/shift-the-discourse-on-german-museums-strategies-against-decolonization%E2%80%A8/>. Acesso em 10.09.2022.

Castells, Manuel (1999). A Sociedade em Rede. Vol. 1. A Era da Informação: economia, sociedade e cultura. Trad. Roneide Venancio Majer. SP, Paz e Terra. 3a. Edição.

Castells, Manuel (2001). Museums in the Information Era: cultural connectors of time and space. ICOM News. Barcelona, Spain.

Castells, Manuel (2001). La Galaxia Internet. Barcelona: Plaza & Janes, 28 p.

CHN (2022, Sept.). The Climate Heritage Network 2022-24 Action Plan. Empowering People to Imagine and Realise Climate Resilient Futures Through Culture – from Arts to Heritage. 21 p. il.

Charumilind, Sarun et al (2022, July). When will the COVID-19 pandemic end? 9 p. il. In: <https://www.mckinsey.com/industries/healthcare-systems-and-services/our-insights/when-will-the-covid-19-pandemic-end>. Acesso em 30 julho 2022.

Case Western Reserve University (2022, Feb.). Cleveland Humanities Festival: 'DISCOURSE'.

Davallon, Jean (1999). *L'exposition à l'oeuvre*. Paris, L'Harmattan.

Davallon, Jean (1992). Le musée est-il vraiment un média? Publics et Musées, 1992, no 2. Regards sur l'évolution des musées, p. 99-124. In: <https://doi.org/10.3406/pumus.1992.1017>. Acesso em 02.10.2022.

Deloche, Bernard (2011). Communication. Regard et Analyse. In: DESVALLÉES, André, MAIRESSE, François (Dir.) (2011). *Dictionnaire Encyclopédique de Muséologie*. Paris: Armand Colin, p. 73-85.

Drotner, Kirsten, Schrøder, Kim Christian (Eds.) (2013, Sept.). *Museum communication and social media: The connected museum*. New York: Routledge. In: *Welfare and museums. Children, materiality and digital dialogue*. National Museum of Denmark. Acesso em 02.10.2022.

El Correo de La Unesco (2022, Sept.). Gran Angular: La Cultura, un bien publico mundial. p. 5-19. In: https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000382082_spa.

Galla, Amareswar (2007). *Transformations: Museums and Cultural Diversity*. Concurrent session convened by ICOM CCTF. ICOM 2007 General Conference. Vienna (Austria), 22 August. ICOM - 2007/DIV.13 (Original: English).

Giannini, Tula, BOWEN, Jonathan P. (2022, Jan.). *Museums and Digital Culture: From Reality to Digitality in the Age of COVID-19*. In: *Heritage* 5, 192-214. In: <https://doi.org/10.3390/heritage5010011>.

ICOM (2022). Panel: Decolonisation and Restitution: Moving Towards a More Holistic Perspective and Relational Approach. In: <https://icom.museum/en/news/panel-decolonisation-and-restitution-moving-towards-a-more-holistic-perspective-and-relational-approach/>. Acesso em 20.10.2022.

ICOM (2022). RESOLUTIONS ADOPTED BY ICOM'S 10TH GENERAL ASSEMBLY. Grenoble, France, 1971. 6 p. In: <https://icom.museum/en/>. Acesso em novembro de 2022.

ICOM (2020, May). REPORT. Museums, museum professionals and COVID-19. Survey Results. 22p. Il. Disponível em <https://icom.museum/en/covid-19/surveys-and-data/follow-up-survey-the-impact-of-covid-19-on-the-museum-sector/>. Acesso em setembro de 2022.

ICOM. (2020, Sept.). REPORT. Museums, museum professionals and COVID-19: follow-up survey. 34p. il.

ICOM (2021). REPORT. Museums, museum professionals and COVID-19. Third Survey. 29 p. Il.

ICOM. (2022, Nov.) STATEMENT: Museums and Climate Activism. In: <https://icom.museum/en/news/icom-statement-climate-activism/>. Acesso em 30.11.2022.

ICOM (2001). STRATEGIC PLAN 2001-2007. Work Document.

ICOM (2022). STRATEGIC PLAN 2022-2028. 20 p. Il. In: <https://icom.museum/en/>. Acesso em 30.09.2022

ICOM BRAZIL (2020, Abril). *Recommendations facing the COVID-19 outbreak*. 8 p. In: <https://www.icom.org.br/>. Acesso em agosto 2022.

Mairesse, François (Dir.) (2022). *Dictionnaire de Muséologie*. ICOM/Armand Colin. 670 p.

McLuhan, Marshall; PARKER, Harley; BARZUN, Jacques. (2008 [1967]). *Le musée non linéaire. Exploration des méthodes, moyens et valeurs de la communication avec le public par le musée. Trad., Introd. et notes par Bernard Deloche et François Mairesse, avec la collaboration de Suzanne Nash*. Paris: Aléas. 216 p.

NEMO - *Network of European Museum Organisations (2020, May). Survey on the impact of the COVID-19 situation on museums in Europe. Final Report*. 21 p. Il.

NEMO - *Network of European Museum Organisations (2021, Feb.). NEMO Statement calling for comprehensive and sustainable reopening of all museums in Europe.* 3 p. Il. Acesso em agosto de 2022.

NEMO - *Network of European Museum Organisations (2022) Mapping of Closures and Reopenings. Overview of Museums Reopenings.* In: <https://www.ne-mo.org/advocacy/our-advocacy-work/museums-during-covid-19.html>. Acesso em 02.10.2022.

Raved, Noga, Yahel, Havatzelet (2022, July). *Changing Times - A Time for Change. Museums in the COVID-19 Era.* In: *Museum Worlds, vol. 10 issue 1.* p. 145-158.

Scheiner, Tereza (1997). Apolo e Dioniso no templo das musas. Museu: gênese, ideia e representações na cultura ocidental. Dissertação (Mestrado). RJ: Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura, ECO/UFRJ. Orientador: Paulo Vaz.

Scheiner, Tereza (1991). *Interação Museu-comunidade pela Educação Ambiental.* RJ: UNIRIO/Tacnet Cultural Ltda.

Scheiner, Tereza (2001, July). *Museology, the total heritage and sustainable development.* In: ICOM/ICOFOM. *ICOFOM STUDY SERIES no. 34 – Barcelona, Spain.* Edited by H. Viereggs. Munich.

Scheiner, Teresa (2021 [2018, Nov.]). MUSEUS 4.0: Potencia, Usos e Desusos das TICs para a Interconexão em Museus. In: ICOM/ICOFOM/ICOFOM LAC. *Anais do XXVI Encontro do ICOFOM LAM. Organismos Museológicos Hiperconectados. Museologia, educação e acabo cultural.* Paraguay: Hernandarias y Asunción. p. 165-218. ICOM. ICOFOM. 2021 SCHEINER, Teresa (2021 [2018, Nov.]). MUSEUS 4.0: Potencia, Usos e Desusos das TICs para a Interconexão em Museus. In: ICOM/ICOFOM/ICOFOM LAC. *Anais do XXVI Encontro do ICOFOM LAM. Organismos Museológicos Hiperconectados. Museologia, educação e acabo cultural.* Paraguay: Hernandarias y Asunción. p. 165-218. ICOM. ICOFOM. 2021.

Scheiner, Teresa (2012, jan.-abr.). Repensando o Museu Integral: do conceito às práticas. Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi - Ciências Humanas. Belém, v. 7, n. 1, p. 15-30. p. 15-30.

UN (2015). Climate Action. THE PARIS AGREEMENT. 27 p. In: <https://www.un.org/en/climatechange/paris-agreement>. Acesso em 12.10.2022.

UN (2022). UNITED NATIONS ACTION PLAN FOR CLIMATE CHANGE. In: <https://static1.squarespace.com/static/62fbf293c4912c5514ac3b2a/t/633099003c9dec7d5f34db5c/1664129289161/CHN+Action+Plan+Final.pdf>.

UNDP (2022, May). SUSTAINABLE DEVELOPMENT GOALS REPORT. In: <https://unstats.un.org/sdgs/report/2022/The-Sustainable-Development-Goals-Report-2022.pdf>. Acesso em 12.11.2022.

UNESCO (2020, May). Report. Museums around the World in the face of COVID19. 31 p. Il.

UNESCO (2022, Sept.). MONDIACULT 2022. World Conference on Cultural Policies and Sustainable Development. Mexico City. In: <https://www.culturalpolicies.net/2022/09/27/mondiacult-2022-unesco-world-conference/>. Acesso em 20.10.2022.

Varutti, Marzia (2022, Sept.). The Emotional turn in museum practice. ICOM Voices. In: <https://icom.museum/en/news/the-emotional-turn-in-museum-practice/>. Acesso em 10 out. 2022.

Viana, Karina Muniz (2016). O fenômeno gatekeeper – Museologia, compartilhamento e conectividade híbrida na sociedade global. Dissertação. (Mestrado em Museologia e Patrimônio). RJ: Programa de Pós- Graduação em Museologia e Patrimônio – PPG-PMUS, UNIRIO/MAST. Orientador: Teresa Scheiner.

Weart, Spencer R. (2008). The Discovery of Global Warming. Cambridge: Harvard University Press, Rev. Edition.

Weart, Spencer R. (2022, April). *American Institute of Physics, Center for History of Physics. The Discovery of Global Warming. A Hyperlinked History of Climate Change Science.* In: <https://history.aip.org/climate/summary.htm>. Acesso em 14.10.2022.

Sites consultados:

CLIMATE CHANGE

<https://static1.squarespace.com/static/62fbf293c4912c5514ac3b2a/t/633099003c9dec7d5f34db5c/1664129289161/CHN+Action+Plan+Final.pdf>. Acesso em 14.10.2022.

https://unfccc.int/kyoto_protocol?gclid=EAIaIQobChMIkaqw4dD0-gIVw0JIAB0NwQdvEAAAYASAAEgJl- D BwE. Acesso em 14.10.2022

COVID19

<https://icom.museum/en/covid-19/surveys-and-data/follow-up-survey-the-impact-of-covid-19-on-the-museum-sector/>. Acesso em setembro de 2022.

<https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000373530>. Acesso em 05.10.2022.

<https://www.bbc.com/news/world-us-canada-60758401>. Acesso em 05.10.2022.

<https://www.unicef.org/press-releases/23-countries-yet-fully-reopen-schools-education-risks-becoming-greatest-divider>. Acesso em 06.10.2022

DESCOLONIZAÇÃO

<https://www.google.com/search?q=d%C3%A9colonial&oq=deco&aqs=chrome3.69i59j69i57j69i61j0l3.4575j0j7&sourceid=chrome&ie=UTF-8>. Acesso em 18.10.2022.

www.icom.museum/en/research/peace-and-human-rights/. Acesso em 02.12.2022

<https://pt.wikipedia.org/wiki/Decolonialidade>. Acesso em 20.10.2022.

DESENVOLVIMENTO SUSTENTÁVEL

<https://www.undp.org/fr/about-us>

https://www.undp.org/sustainable-development-goals?utm_source=EN&utm_medium=GSR&utm_content=US_UNDP_PaidSearch_Brand_English&utm_campaign=CENTRAL&c_src=CENTRAL&c_src2=GSR&gclid=Cj0KCQjw480aBhDWARIsAMd966D-CmnjlqgVc-6um28r5A2rqVFXp1QyBz2boy1Nzsc_9m7bQtAIKXQaAvePEALw_wcB. Acesso em 12.10.2022

MUSEUS

<http://www.icom.museum>

<http://www.rmiberoamericanos.org/>

<https://www.gov.br/museus/pt-br/assuntos/os-museus/museus-do-brasil>

<http://www.rmiberoamericanos.org/> Acesso em 10.11.2022.

<http://www.gov.br/museus/pt-br/assuntos/os-museus/museus-do-brasil/> . Acesso em 10.11.2022.

www.aam-us.org . Acesso em 05.09.2022

MUSEUS E EMOÇÕES

<https://thedaily.case.edu/2022-cleveland-humanities-festival-discourse/>
Acesso em 12.10.2022

<https://www.reddit.com/r/MuseumPros/> . Socially acceptable hoarding.
Acesso em agosto 2022.

<https://www.museumofhappiness.org/>. Acesso em agosto de 2022.

<https://museumvandegeest.nl/english-information/>. Acesso em setembro de 2022.

Los museos en búsqueda de discursos alternativos

Francisca Hernández Hernández

Universidad Complutense de Madrid, España

<https://orcid.org/0000-0003-1277-5519>

1 Introducción

En una sociedad posmoderna como la nuestra, en la que tienen lugar unos cambios tan importantes y significativos, los museos no pueden quedarse al margen, sino que han de ser portavoces y transmisores de todas aquellas situaciones y problemas que afectan de alguna manera a la ciudadanía y que suponen un desafío para el futuro. Se necesita, por tanto, que hagan una nueva lectura de la sociedad actual y se comprometan a introducir en sus exposiciones aquellos temas que faciliten la reflexión y la capacidad crítica de los visitantes. Pero eso significa que los museos han de estar dispuestos a someterse a un profundo proceso de renovación, que ha de implicar la relectura de sus propios contenidos con el propósito de ofrecer una nueva forma de presentar sus colecciones, donde lo importante no son los objetos o las cosas en sí mismas sino el relato que nos ofrecen de la vida y el significado que tuvieron para las sociedades que los crearon. Para ello, han de estar dispuestos a romper con los discursos oficialistas y hegemónicos del pasado y adoptar nuevas narrativas que sean capaces de interpretar la realidad. Porque es evidente que el modelo tradicional de ordenación de los relatos museísticos está en crisis y urge crear otros nuevos, en los que tenga cabida el tema del género como una forma de apostar por la igualdad de todas las personas, independientemente de su opción sexual, la inclusión social de todas aquellas personas y colectivos que viven alejados de los lugares culturales y museísticos, la necesidad de que los museos se comprometan a colaborar en el desarrollo y transformación de la sociedad haciendo suyas sus inquietudes, preocupaciones e ilusiones.

Los museos tienen que adelantarse a las demandas de la sociedad y nunca ir por detrás de ella, si no quieren quedarse obsoletos. Como señala Manuel Borja-Villel (2018), “un museo tiene que hacer que sus colecciones cuenten relatos, no acumular tesoros” porque no basta con justificar que cada museo posee su propia historia y cuenta con sus propias riquezas, consideradas como bancos de obras de arte que ha de conservar (Calabrese 2001). Hoy es preciso, además, que se ofrezca una visión distinta de los museos de manera que puedan ser percibidos como agentes productores de emociones y sensaciones, capaces de enriquecer la vida de las personas. El museo está llamado a elaborar un relato crítico y no conformista, abierto al pluriverso cultural y étnico en el que tienen cabida muchos mundos e historias distintas. Y, precisamente porque existen infinitas posibilidades de enfocar sus relatos, el museo no debe caer en la tentación de ser transmisor del pensamiento único.

2 Las narrativas tradicionales en el museo

Dentro del museo se han venido utilizando una serie de narrativas que, sirviéndose de las exposiciones de sus obras, han tratado de presentar a los visitantes un mensaje que les hiciera descubrir el valor del patrimonio cultural. Como si de un teatro se tratase, el museo ha puesto todo su empeño en adaptarse a las exigencias de una sociedad que, según el momento histórico, iba demandando diferentes modalidades de presentación, que ya fueron explicadas por Davallon (1992) al referirse a la museología del objeto, la museología de la idea y la museología del enfoque o punto de vista y que fueron tratadas por mí en otra publicación (Hernández 2011).

La museología del objeto puede considerarse como una de las primeras narrativas que se fundamenta en la presentación de los objetos que forman las colecciones. A través de ella, se pretende explicar cómo tiene lugar, dentro del museo, la exposición de los objetos que previamente han sido clasificados siguiendo un sistema taxonómico, y cómo esto puede dar lugar a una relación entre el visitante y el objeto, en la que el primero adquiere un conocimiento del mismo y su patrimonialización. Los que se acercan al museo no precisan llevar consigo las claves para comprender los objetos porque la simple contemplación les puede facilitar su comprensión y

conocimiento. Al entrar en el museo se establece una relación positiva entre los visitantes y los objetos expuestos, siguiendo una forma lineal que puede darse tanto en el museo templo, como en el museo arqueológico, el etnográfico, el de ciencias naturales o en cualquier otro tipo de museos, pero que sus funciones y actividades se centran en las colecciones.

El discurso museológico, basado en el estudio y la investigación de los objetos que realiza el comisario, se presenta al visitante de manera codificada para que éste lo haga suyo y pueda decodificarlo descubriendo por sí mismo su verdadero significado dentro y fuera del museo. La comunicación del objeto suele hacerse a través de una sala o de una vitrina, en la que se conservan y presentan los objetos seleccionados por el conservador del museo, dispuesta de tal manera que facilite al visitante su encuentro con ellos, pero sin que el conservador se interponga en el proceso más allá de lo necesario. En dicha comunicación, tanto el comisario como el visitante están llamados a entenderse y aprender uno del otro. La museología del objeto viene definida y valorada en relación a los objetos que contiene, cuya exposición suele ir acompañada de una pequeña identificación y de una información muy elemental que hace posible su interpretación y el goce de su contemplación. En definitiva, se nos está relatando cómo la museología del objeto se convierte en un espacio donde se da el encuentro entre el objeto y el visitante.

Por otra parte, la narrativa fundamentada en la museología de la idea se apoya en los saberes y objetivos propios de la semiología y del estructuralismo, es decir, en el concepto. Sin prescindir de los objetos, éstos son considerados como elementos que se han de poner al servicio de la idea o del mensaje que se pretende transmitir, que se puede entender como saber o principio de interpretación. Se produce una nueva forma de comunicación en la que ya no se trata sólo de facilitar el encuentro entre el visitante y el objeto sin interferencias de ningún tipo, sino que se pretende, sobre todo, elaborar un instrumento de comunicación que ayude al visitante a recoger información y a interpretar los objetos. Esta forma de exposición, según Davallon (*Ibid.*: 114), se convierte en un elemento de mediación entre el visitante y el saber. El visitante no necesita unos conocimientos previos, puesto que será la propia exposición quien se los suministre y le indique la forma de acceder a ellos. Se da, por tanto, una estrecha relación entre la

educación informal y los medios de comunicación presentes en la exposición.

Esta narrativa hace hincapié en la función divulgativa del patrimonio como una posible oferta cultural frente a otras muchas que se le presentan al visitante. De esta manera, la museología de la idea trata de informar y de entretener desarrollando una serie de técnicas de comunicación modernas que hacen las exposiciones más atractivas, al tiempo que transmiten una serie de informaciones y motivan al visitante. La exposición deja de ser concebida como una mera colección de objetos para pasar a considerarse “una especie de montaje teatral con su propia escenografía y guion” (Alberch, 1994, 16), donde los objetos se convierten en los personajes que han de influir en los espectadores hasta el punto de que les hacen participar activamente. Aquí lo importante no son los objetos ni las colecciones, sino la idea base que fundamenta su razón de ser, es decir, su concepción, diseño y realización, a través de la cual se desea transmitir unos conceptos actuales de carácter científico.

La narrativa basada en la museología del punto de vista o del enfoque no se centra en el objeto o el conocimiento, sino en el visitante a quien trata de integrar dentro de la exposición, asignándole un espacio y un papel propios en el que ha de involucrarse personalmente. Los objetos y saberes son concebidos como elementos que contribuyen a crear un “entorno hipermediático” o ambiente propicio en el que se le ofrecen al visitante diversos puntos de vista desde los que puede contemplar una determinada exposición (Davallon 1992: 115). La narrativa museológica se va desarrollando a través de la reconstrucción de ecosistemas, period rooms, parques y exposiciones espectáculo en las que el visitante se va desplazando dentro de las escenografías o siguiendo un sistema de audioguías que difunden textos infrarrojos como sucede en los cinés-cités. Pero también los ecomuseos sirven para exponer su patrimonio desde diferentes puntos de vista, ya sea desde el de la comunidad que los ha creado o desde el del visitante que no forma parte de la misma. Todos ellos facilitan la creación de una relación estrecha entre la exposición y el visitante.

El hecho de que se considere al visitante como parte integrante de la escenografía hace que se configure en torno a él cada uno de los registros tecnológicos, ya sean las reconstrucciones, las técnicas de vídeo, los films, las vitrinas, los cascos infrarrojos, las animaciones

teatrales o las escenificaciones. De esta manera, el modo de acceso al «mundo utópico» de la exposición se invierte. Ya no se trata de entrar en ese mundo a través del reencuentro con los objetos materiales que se muestran en la exposición, sino que será la materialización de ese mismo mundo el que sirva para llevar a cabo el reencuentro con los objetos. La exposición hace de la visita una representación ficticia en la que el visitante es el actor principal y está compuesta de microsecuencias que se desarrollan a partir de unos puntos de detención del visitante y se van entrelazando según un escenario apropiado al desarrollo de la visita.

Frente a estas tres narrativas, Mairesse (2015) propone la museología del “passage” en la que el museo es concebido como un todo en estrecha relación con su entorno y con la ciudad. Esto ha supuesto que haya tenido lugar un cambio en el proceso de musealización de los objetos y se haya pasado a musealizar también los monumentos, edificios, yacimientos y barrios urbanos, al tiempo que se pretende gestionarlos, estudiarlos y darlos a conocer. Esta nueva narrativa trata de acercar los centros históricos a los visitantes considerados como auténticos museos al aire libre o parques culturales en los que los ciudadanos pueden participar activamente, contribuyendo a la transformación de la fisionomía de las ciudades y evitando que los centros urbanos no se vacíen y se conviertan en reductos para uso único de turistas. Se trata de ofrecer al visitante una visión global de la memoria de las ciudades a través de sus monumentos más significativos e invitarle a reencontrarse con su pasado.

Si en el museo tradicional se sacaban los objetos de sus propios contextos, en la musealización de las ciudades se apuesta por la conservación in situ de todos sus elementos patrimoniales debidamente contextualizados y se procura revitalizar de manera integral todo su conjunto histórico. Por esa razón, cada monumento puede ser considerado como un micromuseo y la ciudad como un macromuseo (Baena 1999: 106), que ha de ser objeto de protección por parte de las administraciones y de apoyo por parte de los ciudadanos, cuya participación ha de favorecer que las comunidades locales se impliquen en la conservación y difusión del patrimonio. La conservación de este último ha de servir para dinamizar la vida social y cultural de las ciudades, favoreciendo la convivencia y mejorando la

calidad de vida de sus habitantes como consecuencia de un diálogo abierto entre las administraciones públicas, las organizaciones privadas y los ciudadanos que habitan en la ciudad (Alvarado 2015).

3 Hacia la elaboración de nuevos relatos menos eurocentristas

Ciertamente, puede decirse que los museos poseen la capacidad de contar nuevos relatos que nos ayuden a comprendernos mejor. Y hablamos de nuevos relatos, en plural, porque no existe una única forma de contar la historia dentro de los museos, como durante tanto tiempo se ha venido haciendo desde una perspectiva exclusivamente europeísta. A este respecto, David Joselit, profesor de Historia del Arte en la Universidad de Yale, en una entrevista concedida con motivo de la publicación de su libro *Heritage and Debt. Art in Globalization* (López y Orellana 2020), al hablar del modernismo del arte, opina que es necesario desechar la idea de que la tradición europea y estadounidense es la única tradición moderna. De manera que, es muy posible que la globalización se convierta en un esfuerzo por luchar contra la desposesión simbólica y económica que llevó a cabo el eurocentrismo y el supremacismo blanco. Por eso, propone que no abandonemos la responsabilidad de construir relatos. Su intención no es descartar la tradición europea y estadounidense, sino entenderla en el contexto de tres expresiones paralelas del modernismo, que piensa fueron sincronizadas a fines de los 80 y principios de los 90. La globalización puso a dialogar a estas tres genealogías del modernismo - la poscolonial, el realismo socialista de la Unión Soviética y China y la tradición underground en Latinoamérica y países del Este - a través de una sincronización entre sí y con el modernismo occidental para producir arte contemporáneo global.

Para hacer frente a la globalización, opina que es preciso deconstruir la tradición occidental porque, si no, seguimos repitiendo que el arte de otros lugares simplemente “entra” en el mundo del arte de occidente. Uno de los problemas con el que nos encontramos es que, en muchas partes del mundo, el lenguaje que usa la gente para hablar es el lenguaje del arte occidental. Por esa razón, el autor se plantea la cuestión de la “derivación”, que se explica a través de la idea de una deuda cultural (percibida y muchas veces impuesta) con Occidente. De hecho, lo que hizo el eje europeo y estadounidense fue adjudicarse la

propiedad del futuro, de modo que cualquier otro camino imaginario hacia la modernidad era percibido como una deuda con Occidente. De ese modo, la cultura colonizada era desprestigiada y considerada de poco valor por la cultura occidental dominante que se servía para ello no solo de la deuda financiera, sino también de la colonización propiamente dicha, que era otra forma de endeudamiento.

Trasladando estas opiniones al tema de los museos, observamos que, durante mucho tiempo, el discurso que éstos han utilizado ha estado condicionado, fundamentalmente, por las connotaciones propias del mundo occidental y centro-europeísta. Dicho discurso se fue extendiendo cada vez más y fue asumido por el resto del mundo como una realidad que podía adaptarse sin dificultad a cualquier tipo de sociedad (Hernández 2021: 419). Sin embargo, hoy observamos que los discursos son diversos y plurales, como lo son las culturas de los diferentes pueblos. Por eso, se nos pide que reflexionemos y debatamos sobre la necesidad de repensar los museos como espacios multirrelatos, sobre cómo a través de ellos podemos actualizar los discursos de los museos, cómo construir nuevas historias y reforzar su capacidad crítica partiendo de diferentes puntos de vista. Además, hoy habrá que ver cómo se transmiten estos relatos desde las narrativas digitales, la comunicación no verbal, la teatralización y la propia actitud y disponibilidad personal. Lo que está fuera de toda duda es que los museos, y de manera especial el museo contemporáneo, están llamados a proponer nuevos lenguajes de comunicación que faciliten el diálogo entre las exposiciones y el público. Sin olvidar que, en muchas ocasiones, las personas suelen conectar mejor entre ellas que con los objetos que consideran inertes, cuando lo que hoy prima es fundamentalmente la vida y todo lo que ésta comporta y que, por tanto, el museo ha de cuidar con esmero.

El mismo Joselit (2020) nos recuerda que es preciso redefinir la práctica curatorial o el comisariado de las exposiciones. Y pone varios ejemplos. Uno de ellos, es la exposición *Afro-Atlantic Histories* realizada en el Museo de Arte de São Paulo, MASP, en la que se intenta crear una narrativa global desde fuera del eurocentrismo. En ella se trata de establecer paralelismos, discrepancias y diálogos en torno a las culturas visuales de los territorios afroatlánticos a través de sus experiencias, creaciones, culto y filosofía. Este territorio está constituido por una geografía carente de fronteras precisas, un campo

fluido donde las experiencias africanas invaden y ocupan otras naciones, territorios y culturas. En dicha exposición se destaca la cualidad plural (procesual, abierta y especulativa) y polifónica de las "historias", que se distingue del carácter más monolítico y definitivo de la gran narrativa de la historia tradicional.

Otro ejemplo es la exposición *Vida Americana* sobre la influencia del muralismo mexicano en los Estados Unidos. Al final de la Revolución mexicana de 1920, surgió una nueva relación entre el arte y el público, dando lugar a un arte que hablaba directamente a la gente sobre la justicia social y la vida nacional. Dicho modelo estimuló a los artistas en los Estados Unidos que buscaban liberarse de la dominación estética europea para crear arte nativo, públicamente significativo y accesible. Los artistas estadounidenses viajaron a México, y los principales muralistas mexicanos, José Clemente Orozco, Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros, pasaron largos períodos de tiempo en los Estados Unidos, ejecutando murales, pinturas y grabados, exhibiendo su trabajo e interactuando con artistas locales. En dicha exposición se reorienta la historia del arte al revelar el profundo impacto que los muralistas mexicanos tuvieron en los artistas de los Estados Unidos durante este período y las formas en que su ejemplo los inspiró a la hora de crear narrativas épicas sobre la historia estadounidense y la vida cotidiana, así como a usar su arte para protestar contra la economía, injusticias sociales y raciales. Un tercer ejemplo lo tenemos en la serie de exposiciones que la *Haus der Kulturen der Welt* de Berlín organiza siguiendo un estilo de ensayo y creando un foro de diálogo donde se presenta el arte contemporáneo, centrándose en las culturas no europeas.

Sin embargo, Joselit propone una serie de ejemplos no occidentales donde se refleja el esfuerzo que se ha realizado por polemizar con la tradición europea y estadounidense del museo "universal". Así, por ejemplo, la Galería Nacional de Singapur presentó sus colecciones y exposiciones sobre el *Arte en Singapur* desde el siglo XIX como relatos paradigmáticos de poscolonialidad del Sudeste Asiático, dando pie al surgimiento del arte moderno. Dicha exposición no pretende dirigirse a todas las culturas del mundo, sino que desea poner de manifiesto cómo su experiencia regional posee un carácter ejemplar amplio, aunque no universal. Y en este sentido, podría decirse que se nos está proponiendo un tipo de "universalidad regional"

fundamentada en una “narrativa poscolonial compartida”. En definitiva, tanto en Singapur como en Abu Dhabi se han realizado esfuerzos por crear narrativas universales basadas en experiencias regionales.

La exposición *Making Africa. Un continente de diseño contemporáneo*, celebrada entre el 23 de marzo y el 28 de agosto de 2016, fue fruto de una coproducción entre el Vitra Design Museum y el Guggenheim de Bilbao, que presentó la obra de más de 120 artistas y diseñadores africanos en ambos museos y en el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona, y que, a través de la creación y del diseño, aportaban una nueva perspectiva de África y se liberaban de los estereotipos impuestos por Occidente. No obstante, para Javier Guirado Alonso (2016) la “bienalización” de África, puesta de relieve en las bienales de Johannesburgo, Dak’Art o la Bienal de Fotografía de Bamako no puede decirse que sean “reflejo de un despertar africano genuino”, sino, más bien, del “sometimiento a un modelo ya establecido”, acompañado de una crítica dirigida más al mercado del arte que a la emancipación simbólica de un continente. En definitiva, “lo global ha terminado por ser una forma elegante de referirse al canon occidental, dejando de lado la posibilidad de que los *sures* o los *orientes* adquieran una voz propia”.

4 Los discursos de los museos desde una perspectiva de género

Con frecuencia, se habla de que los museos están en crisis y necesitan de una revisión a fondo de sus contenidos y de su propia estructura interna, que ha de llevarlos necesariamente a un cambio radical donde no haya lugar a discursos patriarcales y coloniales, que tan frecuentes eran en el pasado. Por una parte, los movimientos feministas están pidiendo a los museos que adquieran un compromiso efectivo con la igualdad de género y que, a la hora de presentar sus colecciones y líneas de investigación, apliquen la perspectiva de género y se esfuercen por hacer presente la vida de numerosas mujeres artistas de todas las épocas que, a lo largo de los siglos, han sido invisibilizadas y discriminadas. Sin entrar en si quienes ocupan mayormente los puestos de dirección y gestión de los museos son hombres y cuál puede ser la causa de la ausencia de mujeres, es evidente que hoy no basta con dedicar algunas exposiciones al tema de

las mujeres artistas. Es preciso, más bien, que la forma de exponer las obras de arte para su contemplación cuente con las aportaciones de las mujeres que pueden enriquecer en gran medida el conocimiento del panorama artístico pasado y presente, superando de esta manera el discurso androcéntrico imperante durante tanto tiempo.

Por otra parte, no sé si la solución al problema de la falta de representatividad femenina en los museos se encuentra solo en la obligación de aplicar cuotas de paridad en los principales puestos de responsabilidad de dichas instituciones, o si, por el contrario, no será necesario cambiar en, primer lugar, los esquemas y metodologías basadas en presupuestos e imaginarios patriarcales que se van encarnando en los relatos museológicos, apostando por un discurso crítico y plural que ponga de manifiesto la existencia de mujeres y hombres que han sido creadores de arte.

Si la mujer ha sido creadora de obras de arte, es preciso que se le reconozca como sujeto activo, se la visibilice y se le conceda el acceso a los espacios sociales donde tiene lugar la exposición de la obra artística. Hoy no existen motivos para invisibilizar su presencia ni para relegarla al silencio dentro de los ámbitos culturales porque siempre ha jugado un papel irremplazable a la hora de difundir el patrimonio y de transmitirlo a las generaciones futuras. Por eso, es preciso que, dentro del relato museológico, se tenga presente la perspectiva de género en el ámbito educativo y la práctica museográfica de los distintos departamentos de los museos.

Es importante realizar un análisis de los discursos de los museos desde una perspectiva de género para ver si tienen o no un carácter eminentemente androcéntrico en el que se nos ofrece una visión sobre las relaciones sociales de las mujeres y de los hombres, parcial y cargada de estereotipos, donde se sobrevalora lo masculino sobre lo femenino. Porque todo discurso de género supone la aceptación de determinados contenidos explícitos o de emisiones que tienen que ver con las actividades y espacios de los hombres y mujeres y con la valoración social que se hace de cada uno de ellos. Y sabemos que los museos se constituyen dentro de la organización social y de género existente en su entorno. Contenidos que suelen presentarse en las mujeres incluso a través de las prácticas de consumo, al ofrecer una

serie de bienes que suelen reforzar la condición de inexistencia pública y de invisibilidad histórica de las mujeres.

En 1973 las artistas feministas norteamericanas se preguntaban por qué no había mayor presencia femenina en los museos más importantes de su país, y exigían un cambio radical e inmediato. Se trataba de grupos feministas compuestos por historiadoras, artistas, teóricas del arte y activistas como el *Women Art Revolution* o las *Guerrilla girl*, que exigían se cambiara la práctica tradicional de los museos de silenciar a las mujeres.

En 1993, dentro de España también existía esta misma inquietud y el antiguo Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla, integrado hoy en el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (CAAC), se propuso trabajar para cambiar la situación de exclusión de la presencia femenina en los museos de arte. Para ello, organizó la exposición 100% en la que se reunía a un conjunto de artistas andaluzas cuyas obras se publicaron en un catálogo con textos sobre arte y feminismo. Teniendo en cuenta ésta, los comisarios, M^a Luisa López y Juan Antonio Álvarez Reyes, organizaron, en 2010, la exposición “*Nosotras*”, en el que el 100% de las artistas participantes eran mujeres. Además, tuvieron en cuenta la exposición internacional que se celebraba ese mismo año en el museo Pompidou de París con el título *elles@centrepompidou*. De hecho, el título de *Nosotras* no es sino un intento de reforzar la idea de que las mujeres han tenido un papel fundamental en el desarrollo del arte en las últimas décadas, y que puede ser narrado con toda propiedad por quienes se han sentido protagonistas y creadoras.

En 2012, la Casa de Galicia en Madrid presentó la exposición *Caminos en femenino. Arte 2011-2012*, en la que se podían ver las obras de 21 mujeres artistas que emplean diferentes técnicas y pertenecen a generaciones distintas. Su objetivo no era otro que visibilizar a un colectivo de mujeres creadoras y exigir que sus obras estuvieran presentes en las colecciones de arte más importantes y que sus cotizaciones en las subastas fueran consideradas al mismo nivel que las de los hombres. Ese mismo año, el Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León presentó la exposición *Genealogías feministas en el arte español* con el propósito de resaltar la importancia de los discursos sobre el género y las identidades sexuales en la producción artística española de los últimos 50 años. Porque, durante mucho tiempo, los discursos feministas en las historias oficiales del arte español habían

sido ignorados y silenciados. A través de 150 obras de 80 artistas se presentaban muchos de los aspectos de la mujer y se intentaba romper con la idea tópica de que el feminismo entró en España en los 90 como extensión de las modas anglosajonas. Este arte responde a la necesidad de restaurar la memoria borrada de los saberes, prácticas y genealogías feministas en nuestro país.

En 2013, el IVAM seleccionó algunas obras de su colección para presentar artistas del siglo XX y XXI, que ha sido fruto de la reivindicación de su identidad femenina. Pertenecientes a diferentes corrientes y disciplinas artísticas, existe un punto de encuentro en el que todas pretenden innovar, experimentar e investigar el arte a partir de la utilización de nuevos materiales y técnicas, creando nuevos lenguajes y potenciando su peculiaridad de mujeres.

Es de destacar que durante el año 2020 tuvieron lugar algunas exposiciones en clave feminista, que supusieron un impulso importante en el intento de situar a las mujeres en el lugar que les corresponde como protagonistas dentro del museo (Fernández 2020). En el Museo Thyssen-Bornemisza se presentó la exposición *Las mujeres Rebeldes de Chechu Álava*, donde se invitaba a reflexionar sobre el retrato realizado a una serie de mujeres que se atrevieron a romper las normas y vivieron a contracorriente, intentando que se les tratara en igualdad de condiciones que a los hombres en la disciplina que trabajaban. En los Estudios de Tabacalera Promoción del Arte se expuso la muestra sobre *Mujeres fotógrafas. Una historia contada a medias*, donde se analizaba la evolución de la representación de lo femenino a través de las fotografías realizadas por mujeres. Y en el Palacio de Givria de Madrid se realizó una exposición sobre *Mujeres bajo la óptica de National Geographic* en la que se resumían el pasado, el presente y el futuro de las mujeres que abrieron nuevos caminos al feminismo.

Sin embargo, el Museo del Prado organizó varias exposiciones sobre mujeres pintoras muy interesantes. Una de ellas, en 2016, sobre *El arte de Clara Peeters*, pintora que trabajó en el contexto cultural y artístico de Amberes, siendo una de las artistas más representativas que se dedicaron a la pintura de naturalezas muertas durante la Edad Moderna europea. La segunda tuvo lugar en 2019, organizada con motivo del Bicentenario del museo, sobre *Sofonisba Anguissola y Lavinia Fontana. Historia de dos pintoras*, en la que se reunieron las

obras más importantes de estas dos mujeres pioneras de la pintura, que destacaron por su creación artística durante la segunda mitad del siglo XVI, y que habían sido silenciadas y olvidadas hasta nuestros días. Los responsables del museo, conscientes de que, poco a poco, se va haciendo lugar a la presencia de mujeres artistas, no dejan de reconocer que todavía queda mucho camino por andar para que éstas puedan equiparse con la presencia de artistas masculinos. Por ese motivo, en 2020, se organizó la tercera exposición con el tema *Invitadas. Fragmentos sobre mujeres, ideología y artes plásticas en España (1833-1931)*, en la que, según Olga Sánchez, presidenta de la Fundación AX, colaboradora en el diseño de la exposición, “se reivindica el papel de la mujer y la hostilidad con la que fue tratada por el sistema del arte español en el siglo XIX y principio del XX”. A pesar de todo ello, la divulgadora cultural Helena Sotoca (2022), que ha escrito el libro *Ni musas ni sumisas*, afirma, en una entrevista concedida a Vozpópuli (Casanova 2022), que “El Prado es uno de los museos que más se tiene que poner las pilas en temas de feminismo” y critica que, al presentar algunas obras como el Rapto de Europa de Rubens, copia de un Tiziano, o Crisálida de Pedro Sáenz Sáenz, no contengan una cartela indicando que en el primero se trata de una violación y en el segundo de una sexualización de la infancia. En todo caso, al final de su entrevista, no duda en afirmar que lo que necesita el Museo del Prado es “una directora”, opinión que puede ser discutible, pero que no deja de ser una sugerencia cargada de provocación al sistema cultural imperante en nuestros días.

De todo ello, se deduce que es fundamental cuidar los discursos expositivos de los museos, tratando de valorar todos y cada uno de los objetos que se exponen, sin caer en la tentación de resaltar o jerarquizar de manera especial aquellos que, supuestamente, responden a las actividades de los hombres, mientras que los que suelen asociarse a las labores de las mujeres, se les presta poca atención por considerarlos secundarios. Si esto no se tiene en cuenta, los museos estarán contribuyendo a extender la idea de que dentro del patrimonio cultural existen unas prácticas sociales y culturales más importantes que otras, dependiendo de si éstas son realizadas por los hombres o por las mujeres.

Si el museo es un espacio social donde queda reflejada la memoria cultural de los pueblos, y se pretende que sea acogida,

conservada y protegida por la sociedad, habrá que reconocer sin problemas que, lo que en él se expone y conserva, es el resultado del continuo hacer del ser humano, manifestado desde su dimensión masculina y femenina. Por eso, cualquier intento de replantearse la presentación museográfica de los espacios expositivos, por complicado y arduo que resulte, ha de procurar detectar los vacíos y silencios que, a veces de manera intencionada, se han creado con respecto a la presencia de la mujer dentro de los museos.

Si el arte es universal y la capacidad creadora puede residir en cualquier ser humano, independientemente de su sexo, no es necesario siquiera tener que recurrir al concepto de género para certificar que la mujer también forma parte activa en la creación del patrimonio cultural y, en consecuencia, del museo. No se trata ya de que el museo, en su forma de concebir los objetos, dé un mero toque femenino a la exposición. Se pide, más bien, que las mujeres sean copartícipes del protagonismo, tantas veces atribuido de manera casi exclusiva a los hombres, en la construcción del patrimonio y de los museos. Y, si son copartícipes, significa que lo son en igualdad de condiciones que los hombres. Es decir, que las mujeres han de estar en los museos, han de constituir una parte fundamental de su dinamismo y han de considerarse instrumentos imprescindibles para su funcionamiento. De hecho, son muchas las mujeres que trabajan, investigan y se plantean renovar en profundidad la vida de los museos, convencidas de que la producción del conocimiento femenino puede dar respuestas a muchos de los interrogantes que éstos se hacen en nuestros días. Es preciso reivindicar la presencia activa y creativa de la mujer en los museos y, solo cuando aquella no sea reconocida y aceptada en igualdad de condiciones que las del hombre, habrá que apostar por la creación de museos de la mujer donde se denuncia la desigualdad y la marginación producida por concepciones y actitudes androcéntricas, que tratan de silenciar el protagonismo de la mujer en las instituciones museísticas.

Podemos preguntarnos hasta qué punto es necesario “musealizar la mujer” como algunos proponen (López Benito y Llonch Molina 2010:13) o si, por el contrario, no resultaría más eficaz poner todo nuestro esfuerzo en que las mujeres estén presentes en los museos ocupando puestos de responsabilidad y de dirección y no solamente ejerciendo tareas subalternas. Porque, ¿realmente

pensamos que, por el hecho de crear más museos de mujeres o sobre mujeres, estamos contribuyendo a concederles un lugar prominente dentro de la institución museística? Bienvenida sea la creación de algunos museos feministas como el Museo Frida Kahlo de Ciudad de México en 1958, el Frauenmuseum de Bönn en 1981, el National Museum of Women in the Arts de Washington en 1987 o el Museo delle Donne Merano en la provincia de Bolzano en 2011, entre otros muchos. Pero me temo que esto no sea suficiente, si antes no se lleva a cabo una tarea de educación y concienciación de que el hombre y la mujer han sido protagonistas imprescindibles de la historia pasada y están llamados a seguir siéndolo en la historia futura, en igualdad de condiciones. En todo caso, habrá que tener muy presente que han de evitarse los abusos de poder y de control ejercidos por los hombres en todos los campos del saber, potenciando la presencia autónoma, libre, activa y creadora de la mujer también en los museos. Una vez hecho esto, la creación de museos de la mujer podrá servir como procedimiento hermenéutico de cara a evidenciar los problemas de género que han tenido que sufrir las mujeres y el esfuerzo que ha supuesto a los movimientos feministas crear o poner en funcionamiento una dinámica capaz de desmontar esquemas patriarcales y androcéntricos totalmente obsoletos en el siglo XXI.

Por otra parte, se echa en falta una narrativa museológica en la que se asuma con normalidad que en la sociedad también existen personas que viven su sexualidad de una manera distinta a la heterosexual, aceptando su homosexualidad o bisexualidad, así como aquellas que asumen su identidad transgénero o su intersexualidad. Los museos no pueden echar en el olvido que en todas las culturas han existido personas homosexuales, bisexuales y transgénero y que éstas eran aceptadas con normalidad dentro de la sociedad, como nos lo demuestra la exposición sobre *Trans. Diversidad de Identidades y Roles de Género*, celebrada en el Museo de América de Madrid durante los meses de junio y septiembre de 2017. El tema Queer y LGBTI debe de ser integrado dentro de los museos de manera que se recupere la memoria de todas aquellas personas que fueron silenciadas porque su forma de vivir y sentir la sexualidad no correspondía a los esquemas binarios de género existentes en ese momento y suponía una ruptura de las normas y comportamientos sociales definidos por el orden establecido. Se necesita, por tanto, elaborar una nueva comprensión de

la identidad de estas personas, de manera que sean aceptadas como sujetos activos dentro de la sociedad, sin que sean objeto de discriminación alguna porque gozan de los mismos derechos y de la libertad necesaria para elegir cómo vivir su propia identidad de género. Necesitamos crear nuevos ámbitos de reflexión crítica que, libres de cualquier normativa que nos impida ser nosotros mismos, nos permita soñar un futuro donde lo diverso y plural sean la pauta a seguir en el desarrollo de una variedad enriquecedora de narrativas museológicas. Hoy no es posible que en dichas narrativas se siga ignorando la existencia de personas gays, lesbianas, bisexuales y transgénero, no solo en el pasado sino también en el presente, porque eso supondría que todavía seguimos anclados a estructuras sexistas y patriarcales, que hoy han de ser rebatidas en nombre de la libertad, la democracia y la pluralidad. Si los imaginarios culturales son múltiples, habrá que apostar por narrativas plurales que visibilicen y den acta de normalidad a otras formas de entender las distintas identidades, que rompen con los esquemas sostenidos por concepciones tradicionales de los roles de género y se abren a nuevas perspectivas, más acordes con los tiempos que nos toca vivir.

5 El discurso museológico centrado en la Ética del Cuidado

La palabra cuidado procede del verbo latino *cogitare*, que significa pensar o reflexionar sobre alguien o algo, lo que implica que hemos de preocuparnos por el bien físico y anímico de la persona a la que cuidamos. La práctica del cuidado no implica situarse ante la persona con una actitud paternalista, sino desde la libertad que da el saberse diferentes y complementarios. Por tanto, el cuidado supone, por una parte, que estamos dispuestos a interesarnos por el bienestar de las personas y, por otra, que no dejamos de cuestionarnos qué podemos hacer para que el cuidado sea más efectivo y cómo corregir las causas que originan un determinado malestar. Hoy hemos tomado conciencia de la importancia que tiene la ética del cuidado en nuestra vida, como lo confirma el libro que Victoria Camps ha escrito con el sugerente título de *Tiempos de cuidados. Otra forma de estar en el mundo* (2021), donde se nos recuerda que no es posible “privilegiar categorías masculinas - yo, razón, mente -, en detrimento de otras

consideradas femeninas, - emociones, cuerpo, reciprocidades - o mantener esa división binaria que distribuye las funciones de cada género”, porque eso significaría que estamos manteniendo “el patriarcado y debilitando la democracia”.

No es de extrañar que los museos, siempre atentos a las nuevas sensibilidades de la sociedad, hayan tomado conciencia de la necesidad de afrontar esta realidad asumiendo un nuevo relato que favorezca una idea del museo del cuidado, pero también de la reflexión crítica. Cuando hablamos del cuidado de los museos, no nos estamos refiriendo solo al cuidado que se ha de prestar a las colecciones para que se conserven en condiciones adecuadas, cosa que, por otra parte, es necesaria e imprescindible, sino que estamos apuntando también a un cuidado que tiene que ver más con la atención a las personas que entran en los museos. El discurso museográfico no se centra tanto en la obra, la colección o el objeto como en el sujeto que está a las puertas del museo y no da el paso para entrar en él o, si lo hace, desea participar activamente y moverse libremente. Al igual que ha sucedido en la escuela, donde la importancia de los contenidos ha dejado paso a la persona, también en el museo el objeto ha dejado de ser el protagonista principal para cederlo al visitante. Esta prioridad dada al sujeto implica que, si queremos un museo del cuidado, tendremos que preocuparnos por saber qué necesidades tiene, qué busca dentro del museo, en qué medida se siente formando parte de su vida o, por el contrario, se ve excluido de la misma. Habrá que realizar una tarea de escucha atenta de todas las personas que se adentran en estos espacios de cultura, porque no existe una única forma de museo como tampoco se da una única forma de concebirlo y de contemplarlo. Cada visitante entra en el museo con sus ideas y conocimientos y puede aportar algo propio, al tiempo que exige se le conceda la libertad para moverse por donde quiera, sin seguir una norma que le condicione en su recorrido. Hoy se demanda que el museo sea un espacio donde sea posible participar junto a otras personas, intercambiar opiniones y tener la oportunidad de hacer las críticas que crea oportunas a la institución.

El mismo Borja-Villel, al recordar que el Museo Reina Sofía se creó aprovechando la arquitectura del antiguo hospital de San Carlos, que fue muy criticado en su momento, reivindica el derecho a convertirse de nuevo en un hospital que tiene como tarea hacer frente a dos retos importantes como son, por una parte, mantener la crítica

institucional, y, por otra, acompañarla con la práctica de la convivialidad y el cuidado (Expósito 2020). Que el director del museo nacional trate de potenciar y de dar preferencia en su gestión institucional a los cuidados es una muestra de que, desde el departamento de educación y programación de actividades, se ha tomado conciencia de la importancia que tiene el hecho de que el museo se preocupe por llevar a cabo “prácticas cuidadoras, sanadoras o terapéuticas”. Eso implica que también ha de cuidar a las personas que atienden el museo, mejorando las condiciones laborales de quienes trabajan en él, ya sean conservadores, mediadores, educadores o cualquier otro personal que lleve a cabo una tarea de limpieza o control de sus instalaciones.

No basta con afirmar que se ha de cuidar con esmero a los visitantes, mientras no se tiene en cuenta la precariedad de los contratos y los sueldos de los empleados, fruto de una forma de producción capitalista que le permiten tener a las personas realizando varias actividades al mismo tiempo, con el consecuente malestar y sufrimiento que eso les ocasiona y que se ve reflejado también en las deficientes condiciones en que se ven obligados a trabajar los mismos artistas (Martínez 2020). Según Mark Fisher (2016), en la actualidad se da un “realismo capitalista” que no se limita solo al arte y a la publicidad de carácter propagandístico, sino que abarca un espacio mucho más amplio condicionando tanto la producción de la cultura como la regulación del trabajo y la educación, de manera que actúa como una “especie de barrera invisible que limita el pensamiento y la acción”. Por este motivo, el museo ha de analizar y ver hasta qué punto su forma de actuar y de gestionar sus actividades está contribuyendo al malestar de las personas que tiene a su cargo, y en qué medida puede corregirla.

A este respecto, hemos de señalar que tanto el Reina Sofía como el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACB) organizaron conjuntamente un encuentro el 18 de mayo de 2021 para debatir el tema sobre cómo *Disentir y Cuidar. Reinventando el Museo*, en el que se trataron estos temas y se analizaron las posibles acciones para afrontar dichas situaciones. Por otra parte, el Centre del Carme Cultura Contemporània de Valencia, en su programa de educación y mediación, ha apostado por el museo del cuidado dentro de un proyecto que

inspira y sostiene toda la programación del Consorci de Museus (Caresc 2021).

Uno de los proyectos más innovadores llevados a cabo por el antropólogo anarquista y activista estadounidense David Rolfe Graeber y su mujer, la artista Nika Dubrovsky, fue la creación del Museo del Cuidado (2020), considerado como un espacio donde se ponen los medios necesarios para la creación de nuevas relaciones sociales. Convencidos de que ha surgido una nueva narrativa social que afronta la política desde un nuevo imaginario que trata de reconfigurar el sentido común de la gente, hacen una invitación a los ciudadanos para que se enfrenten al sistema establecido mediante su implicación directa en proyectos que contribuyan a la transformación de la sociedad, haciendo que ésta sea cada vez más justa y sostenible, social y ecológicamente. Se trata, en definitiva, de promover nuevas formas de pensar, vivir y compartir. Graeber imagina el Museo del Cuidado como un museo con muchas salas distribuidas por todo el mundo, que pueden ser permanentes o temporales, cuyos espacios se utilizan para diversas actividades como leer, bailar, cultivar hortalizas o realizar obras de carpintería. Su objetivo principal no es otro que “producir y mantener relaciones sociales”, que “pueden, o no, incluir objetos, pero no se dedica a la catalogación y archivo de obras de arte”. Se trata de un museo abierto, sin paredes y sin guardas, gratuito y siempre disponible a todas aquellas personas que, con su iniciativa y actividad, contribuyen a aumentar nuestra libertad colectiva y a potenciar relaciones de cuidado de las personas y los animales, de los materiales y del medio ambiente. Como el Proletkult de Alexander Bogdanov (Ming 2020) que, en un determinado momento se propuso destruir a cañonazos la catedral de San Basilio y quemar todos los pianos de Rusia en una gran hoguera como símbolo de la muerte de la cultura burguesa, el Museo del Cuidado trata de repensar qué es un museo o qué es un artista, y se plantea cómo producir espacios para la libertad y el cuidado, en lugar de construir monumentos.

Con motivo de la pandemia, Dubrovsky y Graeber (2020) reflexionaban sobre cómo utilizar los edificios públicos, que en muchos casos no han sido imprescindibles como se ha demostrado con el trabajo que la gente se ha visto obligada a realizar dentro de sus domicilios. Y recordaban el hecho de que, después de la revolución francesa y rusa, los palacios reales fueron utilizados como museos

estatales, mientras que, después de la desindustrialización de las grandes ciudades occidentales, las antiguas fábricas y los almacenes se utilizaron para convertirlos en centros privados o en oficinas y locales, cuya propiedad era compartida por empleados que habían trabajado en ellas, favoreciendo de alguna manera el beneficio del mercado inmobiliario. Para dar solución a este problema, solo hay una salida a través del control del Estado socialista que transformará todas esas oficinas en museos del Estado. Para ellos es preciso prescindir de la idea que la producción y el consumo son el único propósito de la vida económica y sustituirla por el cuidado y la libertad. En una sociedad basada en los principios del cuidado y la solidaridad, todos los grandes edificios de oficinas podrían derribarse, si bien otros podrían convertirse en “ciudades universitarias libres, centros sociales y hoteles para quienes tienen necesidad de refugio”, hasta el punto de que se les podría denominar “Museos del Cuidado”, al convertirse en espacios no de producción sino de creación de nuevas relaciones sociales. Esta visión, un tanto radical de los autores, puede criticarse desde diferentes puntos de vista, pero es posible aprovechar la idea básica de que, tanto los museos como los grandes edificios de las ciudades, podrían ponerse al servicio y cuidado de los ciudadanos.

Otras narrativas museológicas del cuidado y del bienestar se nos ofrecen desde algunas cosmovisiones distintas a las eurocentristas. En América Latina nos encontramos con el Buen Vivir en armonía con la tierra, la naturaleza y con los demás (Gudynas 2011; Kothari *et al.* 2014). En las comunidades de África indígena contamos con el Ubuntu como forma de vida centrada en el cuidado y la responsabilidad del “otro” (Metz 2011). En la India se cuida mucho el Swaraj Ecológico o Democracia Ecológica Radical (Kothari *et al.* 2014). En Japón se potencia la filosofía del Kyosei o vivir y trabajar juntos para el bien común (Kaku 2005). En Bangladesh se practica el Nayakrishi Andolon o Movimiento de Nueva Agricultura como el camino sencillo para disfrutar de nuestra vida (S/A 2015), y en las comunidades nativas de Canadá y de Estados Unidos se favorece el Minobimaatisiwin, o la Buena Vida y Renacimiento, movimiento liderado por la ambientalista y escritora estadounidense Winona LaDuke (Silverstone 2001). Todas ellas nos ofrecen una forma distinta de concebir la vida y de situarse a la hora de realizar el trabajo dentro de los museos desde una mirada más participativa y liberadora. En

cada una se nos presenta una manera diferente de concebir la vida, que puede favorecer también el trabajo dentro de los museos desde una mirada más participativa, liberadora y, en definitiva, más sanadora. Una visión de la museología, contemplada desde estas cosmovisiones, nos ofrece la posibilidad de presentar nuevas narrativas del patrimonio cultural desde una perspectiva ecológica, integral y dinámica como expresión y resultado de la participación de las diferentes comunidades en el desarrollo de sus culturas.

6 La narrativa medioambiental y la sostenibilidad en los museos

Uno de los temas que está llamado a abordar el discurso museográfico actual es el relacionado con el medio ambiente y la sostenibilidad. Esta cuestión no es nueva porque, ya en los años 70 del siglo pasado, se reflexionó mucho en Francia y en otros países europeos sobre los ecomuseos y se vio la necesidad de relacionar el museo con el medio ambiente, abriendo así una nueva vía a la investigación museológica (Hernández 2021: 318). A partir de ese momento, la comunidad toma conciencia de que ha de comprometerse en la conservación del medio ambiente, en la gestión del patrimonio cultural y en el desarrollo económico que éste comporta. Eso implica que, a la hora de programar las exposiciones, se tenga una sensibilidad especial ante la conservación de la naturaleza y del planeta, que se refleja, sobre todo, en la preocupación porque, tanto el contenido como el continente del museo, sean sostenibles (Rieradevall *et al.* 2011-2012: 29). El uso eficiente de la energía ha de reflejarse en la preocupación por controlar y mejorar las condiciones ambientales en los interiores de los museos, evitando la excesiva emisión de contaminantes, así como sus sistemas de iluminación, sin olvidar la importancia de cuidar las características de la arquitectura tradicional de los edificios históricos y de los nuevos criterios de la arquitectura bioclimática (Herráez 2011-2012 :108).

Según la Museums Association (2008: 4), la sostenibilidad ha de entenderse no solo desde el punto de vista ambiental, sino también económico y social, por lo que los museos han de jugar un papel importante en relación con las diversas comunidades y el futuro del planeta. Sin embargo, ésta constata que son pocos los museos que elaboran sus discursos museográficos desde presupuestos

explícitamente sostenibles, hasta el punto de que ya Flemmich Webb (2003) afirmaba que era extraño que, mientras todo el mundo hablaba de sostenibilidad, fueran los museos la única excepción al respecto. Por ese motivo, se consideró que los museos debían plantearse en qué medida debían involucrarse en el desarrollo de la sostenibilidad.

Según Maurice Davies (2011-2012: 142), durante los años 90, los museos del Reino Unido experimentaron una época de mucho auge y se vieron beneficiados con una excelente financiación gubernamental que facilitó la mejora de los accesos, el aumento de visitantes, la reforma de los edificios, el incremento de las colecciones, el apoyo especial a los museos regionales más importantes e, incluso, el establecimiento de la entrada gratuita. Sin embargo, con el advenimiento de la crisis económica se ha planteado la cuestión de en qué medida los museos están consumiendo más recursos energéticos de los convenientes, debido al gasto que supone el aumento de los edificios, la conservación de las colecciones y el excesivo número de visitantes. Hoy se ha de reflexionar hasta qué punto los museos han de plantearse si necesitan aumentar su tamaño y cantidad o, más bien, es preciso que cuiden de manera especial la calidad y la conveniencia de potenciar las relaciones con las personas y la excelencia.

Muchas personas opinan que no es tarea de los museos el preocuparse por el tema de la sostenibilidad porque no entraría dentro de sus competencias, mientras que otras ven como condición indispensable que se preste atención al problema y se pongan todos los medios al alcance para evitar que pueda darse un deterioro mayor del medioambiente. El mismo Davies (*Ibid.*: 147) considera que, tal vez, si se dedican menos recursos financieros y naturales a las exposiciones, reduciendo el gasto y las emisiones de carbono, podría servir para que los museos fueran cada vez un poco más verdes y colaboraran en la consecución de un mundo más sostenible.

Afortunadamente, en estos últimos años se han celebrado una serie de conferencias que han tenido como base de discusión la necesidad de que los museos se involucren activamente en el apoyo a la sostenibilidad del planeta. Concretamente, en 2019, se celebraron las siguientes conferencias: la Network of European Museum Organizations (NEMOs), en Tartu (Estonia) sobre *Compartir recetas para un mundo mejor*, la Museums Association's Annual Conference and Exhibition, en Brighton (Reino Unido), sobre *Museos Sostenibles y*

Éticos en un Mundo Globalizado, la 25th ICOM General Conference, en Kioto (Japón), sobre *Museos como centros Culturales: El Futuro de la Tradición* y la Delft University of Technology, (Países Bajos), sobre *El Patrimonio y los Objetivos de Desarrollo Sostenible*. En un estudio de Zsuzsa Nagy-Sándor (2020), que trata sobre la sostenibilidad en los museos de Hungría, se preguntaba en qué medida éstos se implican con la sostenibilidad, observando que, a pesar de las aportaciones que hizo el conservador del Museo de Historia Natural Húngaro, Tamás Vásárhelyi, al abordar la importancia que la sostenibilidad tenía dentro de los museos húngaros, no se ha abordado todavía dicho discurso de manera sistemática, si bien existe una mayor toma de conciencia de su importancia (*Ibid.*: 26).

En España, siguiendo los criterios de la Global Reporting Initiative (GRI), se han estudiado las memorias de sostenibilidad de los museos Thyssen-Bornemisza, Guggenheim Bilbao y Museo Nacional d'Art de Catalunya (MNAC) para comprobar hasta qué punto se están aplicando los principios del desarrollo sostenible (Remacha-González y Díaz-Campo 2020). Estos autores, partiendo del Informe Especial de Cifras del Visitante 2016, publicado por The Art Newspaper en abril de 2017, en el que se recoge el ranking mundial con los 100 museos más visitados del mundo durante ese ejercicio, han constatado que, de los ocho museos españoles que se citan en el mismo, solo los tres ya mencionados, publican memorias de sostenibilidad. En su estudio (*Ibid.*: 300) constatan que el grado de cumplimiento de los criterios del GRI son desiguales en lo referente al Medio Ambiente o Prácticas Laborales y Trabajo Digno, siendo el MNAC el más cumplidor y el Thyssen y el Guggenheim en menor medida, mientras que respecto los apartados de Participación de los Grupos de Interés y Ética e Integridad los tres destacan por el alto grado de cumplimiento, muy semejantes a los de Australia, mientras que respecto a los criterios de Sociedad y Responsabilidad sobre Productos son inferiores con relación al Reino Unido.

Como señala Henry A. Mcghe (2019: 32-35), los museos han de implicarse en la consecución de los objetivos propuestos por el Desarrollo Sostenible, siendo conscientes de que ambos se necesitan. Los objetivos propuestos por el Desarrollo Sostenible necesitan a los museos porque éstos preservan el patrimonio cultural y natural a través de sus colecciones, llegando a un gran número de personas a las

que pueden concienciar sobre la problemática medioambiental. Por otra parte, los museos necesitan a los objetivos porque éstos les ofrecen sus programas y actividades educativas y participativas para que los trabajen con las personas que están interesadas en los problemas sociales y medioambientales. Dichos objetivos deben de verse reflejados de manera implícita o explícita en el discurso museológico porque constituyen un elemento fundamental para el desarrollo futuro de los museos.

7 El discurso crítico radical del museo de arte contemporáneo

Cuando hemos hablado más arriba del museo del cuidado, teníamos presente que éste no ha de confundirse nunca con una actitud meramente paternalista que trata de proteger al visitante, sin dejarle opción a que pueda actuar libremente y tomar sus decisiones mediante una crítica eficaz de la misma institución museística. El museo hoy no puede ser sino hospitalario y acogedor dentro de un contexto participativo y comprometido con la realidad que le toca vivir. Pero también ha de ser un espacio donde poder interpretar, relacionar, dialogar y criticar las propias narrativas que éste presenta a un público que ha dejado de ser mero consumidor pasivo y se ha convertido en un protagonista activo y crítico. Es posible hacer otras lecturas de las diversas narrativas culturales que se dan en el museo, que son contrarias a considerar que solo existe una forma de concebir la historia y una sola manera de concebir el patrimonio cultural.

A este respecto, hemos de tener en cuenta que hoy están muy vigentes las nuevas formas de pedagogía y de enseñanza que favorecen la implicación activa de las personas en el proceso de enseñanza-aprendizaje. De hecho, la pedagogía radical surge como contrapunto crítico al modelo establecido por la educación moderna. Concibe la educación como una instancia posible de liberación personal o de transformación social en beneficio de la colectividad. De este modo, la relación entre lo político y lo educativo se manifiesta mediante el desarrollo de una acción que tiende hacia el bien común, basada en criterios de justicia y equidad. Por eso, es importante pensar en la implicación de los procesos de representación social desde la experiencia pedagógica, las prácticas políticas y las metodologías colaborativas.

En esta misma línea, nos encontramos con la Museología radical, expuesta por Clair Bishop (2013). Durante mucho tiempo, el museo ha tenido como misión principal guardar, conservar y exponer los objetos. Sin embargo, el museo de arte contemporáneo es fruto de una experiencia totalmente distinta que está muy relacionada con el tiempo al que hace referencia. Se trata de una experiencia histórica en la que son protagonistas los montajes y las superposiciones, que nos hacen mirar el museo desde distintas perspectivas.

La autora, partiendo del ensayo de Rosalind Krauss *La Lógica Cultural del Museo Capitalista Tardío* (1990), en el que se hace una crítica de la moda que potencia la creación de museos como centros de recreo concebidos desde la lógica del mercado capitalista, dirigida a satisfacer los deseos de contar con monumentos espectaculares, analiza el museo de arte contemporáneo del siglo XXI tratando de responder a la pregunta ¿Qué es lo contemporáneo en los museos de arte contemporáneo? Frente al museo centrado en el diseño arquitectónico y en su concepción elitista de la cultura, los museos de hoy han apostado por un mayor compromiso histórico y político con su tiempo. Por eso, se nos presenta un modelo de museo más radical, más experimental y más politizado. Y propone tres modelos de museos europeos que podrían enmarcarse dentro de la museología radical: el Van Abbe Museum de Eindhoven, el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid y el Muzej sodobne umetnosti Metelkova (MSUM) en Ljubljana (*Ibid.*: 5-6).

Estos museos están contribuyendo de manera efectiva a que podamos cambiar nuestra percepción sobre ellos, presentándonos alternativas al modelo existente que proclamaba que el museo mejor es el más grande y el más rico. Por el contrario, pretenden erigirse como los representantes de los intereses y de las historias de los grupos que son o han sido marginados y oprimidos. Se trata de situarse del lado correcto de la historia. Y lo hacen asumiendo la tarea de repensar la categoría de lo contemporáneo, distinguiendo dos modelos distintos. Por un lado, el presentismo que asume el momento actual como el horizonte y destino de nuestro pensamiento, basándose en la idea de que somos incapaces de comprender en su totalidad nuestro momento presente. Por otro, la contemporaneidad dialéctica en la que lo contemporáneo se interpreta como un método dialéctico y un proyecto politizado para comprender mejor nuestra temporalidad.

Los casos estudiados por Bishop nos permiten analizar las diferentes alternativas que hoy se presentan a los museos de arte contemporáneo y cómo es posible situarse desde una museología radical que sea capaz de hacer frente a las dificultades y exigencias de un tiempo histórico, político y económico que no les facilita manifestarse con libertad y autonomía. Por eso, no duda en señalar los problemas con los que se encuentran estos museos a la hora de intentar llevar a cabo sus proyectos de renovación, sobre todo, debido a los recortes drásticos que han experimentado respecto a su financiación cultural. Sin embargo, opina que, el hecho de que sean capaces de crear modificaciones multitemporales de la producción histórica y artística sin tener que recurrir a los marcos nacionales y disciplinarios, es una forma de asegurar que el museo contemporáneo se abra a una nueva lectura más dinámica de la historia. Desde ese momento, la colección del museo deja de considerarse como un almacén de objetos valiosos para ser contemplado como un “archivo de bienes comunes”.

La autora se pregunta si el museo puede ser antihegemónico y responde asegurando que los tres ejemplos de museos analizados contestan de manera afirmativa porque tratan de conectar la práctica artística actual a un campo más amplio de la experiencia visual, tal como hace Walter Benjamin. El museo se convierte, así, en un agente activo e histórico que se expresa, no desde los supuestos de la hegemonía nacional, sino desde el replanteamiento creativo y la disidencia.

Lo que pretende ofrecernos Bishop en este ensayo no son nuevas formas de instrumentalización de los museos, sino una manera de proteger su autonomía permitiendo a las obras de arte cuestionar y despertar la conciencia sobre los valores culturales, que nada tiene que ver con la consolidación de su prestigio privado. Y termina su ensayo señalando que, si los últimos cuarenta años han estado marcados por los “post” de la posguerra, el posmodernismo y el poscomunismo, hoy nos encontramos ante un periodo de anticipación de una era en la que los museos de arte contemporáneo nos pueden ayudar a sentir y comprender colectivamente. El valor de las obras reside, por tanto, en la capacidad que tienen de provocar una reflexión sobre el presente que se sustenta en una narrativa histórica. Ésta no se detiene tanto en los grandes acontecimientos políticos y sus consecuencias, como en la

posibilidad de ofrecer espacios abiertos, donde tengan cabida otras narrativas e identidades. De ahí la validez de su método como práctica capaz de cuestionar cualquier periodo histórico. Su propósito es que seamos capaces de transformar el funcionamiento del museo dentro de una nueva manera de pensar más global y planetaria donde se incluya no solo la reflexión del pasado, sino también la recontextualización del presente, mediante la reproducción de todas las narrativas y la dimensión del futuro. El museo ha de dejar su preocupación excesiva por el presentismo porque el momento presente no puede ser el único horizonte y destino de nuestro pensamiento. Eso significa que ha de superar la tendencia que siente a centrarse en la conservación, a costa de no decidirse por una visión de progreso, cuando el museo es una entidad viva y dinámica y no estática ni anquilosada. El museo es un espacio abierto en el que pueden darse múltiples lecturas, donde surgen una serie de encuentros y confrontaciones, coincidencias y diferencias que se ponen de manifiesto a través de las distintas narrativas culturales.

Ante los cambios experimentados dentro de nuestra sociedad, donde los contextos políticos, ideológicos y culturales en que nos movemos van cambiando de manera vertiginosa, el museo se ve impulsado a renovarse en profundidad y a elaborar nuevos discursos que consigan interesar y atraer a las personas, individual y comunitariamente. El museo ha de estar en condiciones de dar respuesta a las necesidades culturales de la sociedad, pero, para ello, ha de romper con antiguos esquemas y estar dispuesto a entablar un diálogo abierto, afrontando los nuevos retos a los que han de hacer frente los hombres y mujeres de nuestro tiempo.

Bibliografía

Alberch, P. (1994): *Objetos y Conceptos: La renovación del Museo Nacional de Ciencias Naturales. Lecciones*, 5, 3-22, Universidad de Alcalá, Madrid.

Alvarado Palacios, K. (2015). La comunidad frente al proceso de musealización de Centros Históricos. El caso del barrio La Chilena, Quito, Ecuador. *Revista Planeo*, 25. <http://revistaplano.cl/2015/12/02/la-comunidad-frente-al-proceso->

[de-musealizacion-de centros-históricos-el-caso-del-barrio-la-chilena-quito-ecuador/](#)

Baena Alcántara, M^a D. (1999): La musealización de la ciudad histórica. El caso de Córdoba. *Museo*, 4: 103-111.

Bishop, C. (2013): *Radical Museology or, What's 'Contemporary' in Museums of Contemporary Art?* Koenig Books, London.

Borja-Villel, M. (2018): Un museo tiene que hacer que sus colecciones cuenten relatos, no acumular tesoros. *La Vanguardia*, 15 de febrero de 2018. [URL: www.lavanguardia.com/vida/20180215/44800714638/borja-villel-un-museo-como-el-reina-sofia-debe-acumular-relatos-no-tesoros.html]. Acceso el 7/06/2022.

Calabrese, O. (2001): En un museo hay momentos para la reflexión y para el espectáculo. *ABC Cultura*, 01/07/2001 [URL: <https://www.abc.es/cultura/abci-omar-calabrese-museo-momentos-para-reflexion-y-para-espectaculo-200107010300-31698-noticia.html>]. Acceso el 08/06/2022.

Camps, V. (2021): *Tiempos de cuidados. Otra forma de estar en el mundo*. Arpa Editores, Madrid.

Caresc, V. (2020): El Centre del Carme apuesta por el museo del cuidado. *Nota de prensa Valencia* (17.09.20). [URL: <https://www.consorcimuseus.gva.es/centro-del-carme/prensa/el-centre-del-carme-apuesta-por-el-museo-del-cuidado/?lang=es>]. Acceso el 8/06/2022.

Casanova, G. (2022): Helena Sotoca: “El Prado es uno de los museos que más se tiene que poner las pilas en temas de feminismo”. [URL: <https://www.vozpopuli.com/altavoz/cultura/helena-sotoca-arte-feminismo.html>]. Acceso el 18/06/2022.

Davallon, J. (1992): Le musée est-il vraiment un média? *Publics et Musées*, n^o 2: 99-124.

Davies, M. (2011-2012): Museos y sostenibilidad. *Museos.es. Revista de la Subdirección General de Museos Estatales*, nº 7-8: 142-147.

Expósito, M. (2020): Conversación con Manuel Borja-Villel, Director del MNCARS. *Ctx*, nº 260, mayo 2020. [URL: <https://ctxt.es/es/20200501/Culturas/32247/Marcelo-Exposito-Manuel-Borja-Villel-museo-Reina-Sofia-MNCARS.htm>]. Acceso el 8/06/2022.

Fernández, R. (2020): Arte por mujeres. Cinco exposiciones en clave femenina. [URL: <https://www.talentoabordo.com/es/arte/arte-mujeres>]. Acceso el 5/06/2022.

Fisher, M. (2016): *Realismo capitalista. ¿No hay alternativa?* Caja Negra Editora, Buenos Aires, Argentina.

Graeber, D. y Dubrovsky, N (2020): The Museum of Care. Imaginig the World after he Pandemic. *Ars of the Working Class*, nº 11: 45.

Gudynas, E. (2011): Buen Vivir: Today's tomorrow. *Development*, 54 (4): 441-447.

Guirado Alonso, J. (2016): *La bienalización del arte africano*. [URL: <https://www.wiriko.org/wiriko/la-bienalizacion-del-arte-africano/>]. Acceso el 7/06/2022.

Hernández Hernández, F. (2011): *El museo como espacio de comunicación*. Trea, Gijón.

Hernández Hernández, F. (2021): El significado polisémico del concepto de museo. *Complutum* 32 (2): 417-425.

Herráez, J. A. (2011-2012): La sostenibilidad en los museos. *Museos.es. Revista de la Subdirección General de Museos Estatales*, nº 7-8: 106-109.

Joselit, D. (2020): *Heritage and Debt. Art in Globalization*. The MIT Press, Cambridge, MA/London.

Kaku, R. (2005): La senda *Kyosei*. *Harvard Business Review*, 83(8), 105-113.

Kothari, A.; Demaria, F.; Acosta, A. (2014): Buen Vivir, Degrowth and Ecological Swaraj: Alternatives to sustainable development and the Green Economy. *Development*, 57 (3-4): 362-375.

Krauss, R. (1990): La Lógica Cultural del Museo Capitalista Tardío. *October*, Vol. 54: 3-17. The MIT Press.

López, J. y Orellana, P. (2020): Como los archivos, los museos tienen un potencial enorme para crear relatos más progresistas. *Entrevista exclusiva a David Joselit*. [URL: <https://cajanegraeditora.com.ar/entrevista-a-david-joselit/>]. Acceso el 30/05/2022.

López Benito, V. y Llonch Molina, N. (2010): Una panorámica de los museos de mujeres en el mundo. *Hermus. Heritage & Museography*, 3: 12-18.

McGhie, H.A. (2019). *Museums and the Sustainable Development Goals: a how-to guide for museums, galleries, the cultural sector and their partners*. Curating Tomorrow, UK. [URL: www.curatingtomorrow.co.uk]. Acceso el 22/06/2022.

Mairesse, F. (2015): Le musée comme théâtre et l'évolution de la muséologie. Musées et muséologies. *Les muséologies nouvelles en question* (Y. Bergeron, D. Arsenault, L. Provencher St-Pierre, direc.). Presses de l'Université Laval, Quebec: 353-376.

Martínez, P. (2020): Fracasar mejor. Notas para un museo por venir [URL: <https://cajanegraeditora.com.ar/fracasar-mejor-notas-para-un-museo-por-venir/>]. Acceso el 7/96/22022.

Metz, Th. (2011): *Ubuntu* as a moral theory and human rights in South Africa. *African Human Rights Law Journal*, 11: 532-559.

Ming, W. (2020): *Proletkult*. Anagrama, Barcelona.

Museums Association (2008): *Sustainability and museums: Your chance to make a difference*. [URL: <http://museumsassociation.org/download?id=16398>]. Acceso el 21/06/2022.

Nagy-Sándor, Z. (2020): *Museums for Sustainability: An Exploration of Hungarian Approaches*. Thesis. Department of Medieval Studies. Central European University, Budapest.

Remacha-González, L. y DÍAZ-CAMPO, J. (2020): Análisis de las memorias de Thyssen, MNAC y Guggenheim. *Revista Espacios*, vol. 41 (29): 292-302. [URL: <https://www.revistaespacios.com/a20v41n29/20412921.html>]. Acceso el 22/06/2022.

Rieradevall, J.; Solà, J.O. y Farreny Gaya, R. (2011-2012): Museos y medio ambiente: sostenibilidad cultural. *Museos.es. Revista de la Subdirección General de Museos Estatales*, nº 7-8: 26-33.

Webb, F. (2003): Global warning. *Museums Journal*, vol. 103, nº 12: 24-27.

S/A (2015): Cultivating Ananda, Planting the Seed of Joy. *Nayakrishi Andolon*, Tuesday 10 November 2015.

Silverstone, M. (2001): *Winona LaDuke. Restoring Land and Culture in Native American*. The Feminist Press at the City University of New York. Canadá.

Sotoca, H. (2022): *Ni musas ni sumisas. Una revisión de la historia del arte occidental con perspectiva feminista*. Penguin Randon House Grupo editorial, Barcelona.

O Poder dos Museus - “um átomo a mais que se animou⁸⁸”, ou de como a missão dos museus terá sido alterado

Cândida Cadavez

Escola Superior de Hotelaria e Turismo do Estoril, Portugal

<http://orcid.org/0000-0001-8129-0238>

1. Introdução

“O Poder dos Museus” foi, no ano de 2022, o tema escolhido pelo ICOM⁸⁹ para o Dia Internacional dos Museus, comemorado anualmente a 18 de maio, bem como para a sua 26.^a Conferência Geral, que decorreu na cidade de Praga, no final do mês de agosto. Em tempos ainda a ecoar os constrangimentos decorrentes de uma pandemia e, também, a assistir a uma guerra que, entre muitas outras prerrogativas, valida o poder simbólico do património, é importante ponderar sobre a essência deste (novo) *poder* associados às instituições museais. Mais, poucas semanas passadas sobre a escolha de uma nova definição de museu, importa averiguar até que ponto esta veicula alguma informação que permita ajudar a traduzir o significado de “O Poder dos Museus”.

Neste contexto, o presente capítulo pretende refletir acerca do(s) (novos) *poder(es)* que os museus possam ter vindo a adquirir, de que modo se espelham na recente definição de museu apresentada na Conferência de Praga, e até que ponto a apresentação que os museus fazem de si próprios dão voz a possíveis novas missões e *poderes*.

Para tal, na primeira parte deste texto proceder-se-á a uma visita de conceitos, documentos e momentos pertinentes para a reflexão em causa, que permita compreender por que contextos e caminhos os museus vaguearam para que atualmente se tornasse importante discutir qual é o seu *poder*. De seguida, apresentar-se-ão

⁸⁸ Verso do poema “Cântico Negro” (1926) de José Régio. Disponível em <https://ensina.rtp.pt/artigo/jose-regio-poesia/>.

⁸⁹ International Council of Museums / Conselho Internacional de Museus.

algumas considerações resultantes da consulta das páginas introdutórias dos sítios eletrônicos de um conjunto selecionado de museus com o propósito de aferir que tipo de informações é comunicado, por esta via, que possa esclarecer um “(novo) *poder* dos museus”, ou ainda aludir à sua nova definição.

2. Que poder é este? Patrimônios e significados

We are interested in the strength, position and capacity of museums in building a free, democratic and educated society, reactions of museums to the challenges and needs of the 21st century; and the ability to cope with the impact of the COVID-19 pandemic, both societal and economic . (ICOM, 2022, p. 3)

Por ocasião dos preparativos para a 26.^a Conferência Geral do ICOM, realizada em Praga, em agosto de 2022, o ICOM divulgou uma publicação com diversas informações sobre a dinâmica do encontro. A par de notas acerca do programa, das comissões ou dos eventos paralelos previstos, surge a afirmação que evoca o potencial dos museus contemporâneos para influenciar o mundo que os rodeia, envolvendo-se em matérias coevas no âmbito das liberdades, democracia e educação, em geral, e na mitigação de problemas mais concretos como aqueles com que a sociedade global tem vindo a ser confrontada nos últimos tempos. Além das práticas de preservação (de memórias) do passado e do presente, e da interpretação feita dos objetos expostos, partilhados ao público para discussão, afirma-se que estes espaços têm o *poder* de explicar, clarificar e ajudar a construir identidades da sociedade civil, local e nacional (vd. ICOM, 2022, p. 7) através de um comunicação que se organize em torno de valores morais éticos.

Poder e espaços museais, mesmo antes de esta designação ser utilizada para nomear locais que expunham objetos, andaram sempre lado a lado. Recorde-se, por exemplo, que o termo *museum* designava “as coleções de artes plásticas que os príncipes italianos [renascentistas] mostravam aos seus convidados” (Valdaliso, 2021, p. 67) numa clara exibição de um *poder* e de privilégios que lhes eram praticamente exclusivos e vedados a outros que não os seus pares. Na

mesma lógica de exibição de *poder* podem ser incluídas a abertura do Louvre a novos públicos, após a Revolução Francesa, em finais do século XVIII, bem como as feiras e as exposições, que, no século XIX, exibiam imperialismos e nações. Importa refletir sobre esta polissemia associada ao par poder/museus, mas, desta feita, tendo as contingências e expectativas do século XXI como referência e contexto.

É inerente ao entendimento que se faz do significado de *museus*, que estes acolhem e preservam diversas tipologias de representações patrimoniais, sobre as quais têm o *poder* quer de validar a respetiva “patrimonialização”, quer de selecionar o que deve, e o que não deve, ser exibido ao público. Enquanto materializações possíveis das culturas que o originam e (en)formam, o património, independentemente da sua tipologia⁹⁰, é, de modo genérico, entendido como uma representação das características mais essenciais de uma dada população ou comunidade, sendo, por isso, uma importante exibição de identidade e de memória para aqueles que se sentem representados por ele e, também, na construção e na manutenção dos imaginários de turistas e de viajantes. Em ambientes líquidos e globais, como são aqueles que tipificam a pós-modernidade, o património acaba por ser o elemento que possibilita a ancoragem possível, sempre necessária, a referências que conferem sentidos e apresentam percursos de significados, apesar do necessário entendimento de que os “valores, crenças, saberes e tradições [exibidos se encontram] em contínua evolução” (Oliveira Martins, 2020, p. 7).

Esta problemática é elencada, entre outros, pela *Declaração Universal dos Direitos Humanos*, que, no ponto 1. do seu artigo 27.º, assegura que “[t]oda a pessoa tem o direito de tomar parte livremente na vida cultural da comunidade, de fruir as artes” (ONU, 1948). Ao nível mais micro da realidade portuguesa, a *Constituição da República Portuguesa* em vigor declara, no seu artigo 73.º, que todos têm direito à cultura, sendo que o “Estado promove a democratização da cultura, incentivando e assegurando o acesso de todos os cidadãos à fruição e criação cultural” em iniciativas e ações concertadas com entidades e diversos agentes culturais, associações e fundações, e até mesmo organizações de moradores. Alerta, ainda, a *Constituição da República*

⁹⁰ Património material ou imaterial; património construído ou património natural; património móvel ou património imóvel, por exemplo.

Portuguesa, no artigo 78.º, que, a par do direito à fruição e à criação cultural, todos têm “o dever de preservar, defender e valorizar o património cultural” (*Constituição da República Portuguesa*).

A correlação entre populações ou comunidades, por um lado, e bens patrimoniais, por outro, atinge uma proporção ainda mais vincada em situações extremas, como, por exemplo, acontece(u) durante os contextos mais severos da pandemia COVID-19 e no cenário de guerra resultante da invasão da Ucrânia pela Rússia, ocasiões em que a importância e o valor simbólico dos objetos exibidos em museus, e do património, em geral, permitiu novas leituras exponenciais, sugerindo a existência de outros *poderes* que talvez possam ser já indicadores do Poder dos Museus anteriormente aludido. Recorde-se, neste âmbito, o trabalho desenvolvido por inúmeros museus em prol das populações, por ocasião dos diversos confinamentos pandémicos, e o modo como responsáveis e funcionários terão sido os primeiros a responder à nova realidade, criando e mantendo atividades remotas diversificadas que incluíam, mas não se esgotavam em visitas virtuais, atividades interativas ou oficinas sobre as mais variadas temáticas. Cedo se compreendeu o carácter extremamente válido que estas iniciativas encerravam e a forma como, durante períodos (demasiado longos) de confinamento, ao longo dos quais as práticas de socialização habituais foram comprometidas, o património e o modo como era comunicado e disponibilizado por uma quantidade considerável de museus, a nível global, tornaram-se elementos coadjuvantes na implementação do eventual novo *poder* dos museus contemporâneos- o *poder* para apoiar e estar junto das populações num âmbito que vai muito além da mera transmissão de conhecimentos, sob a mais canónica forma de simples exposição de objetos associados a uma mensagem escrita ⁹¹.

⁹¹ Para complementar este tema, sugere-se a consulta de Cadavez, Cândida (2020). Nem só da Covid-19 é a culpa: Museus e comunidades – Considerações sobre novas (re)definições e fruições, *Museologia e Património*. Vol. 3. Fernando Magalhães, Luciana Ferreira da Costa, Francisca Hernández Hernández, Alan Curcino (coord.). Politécnico de Leiria. Escola Superior de Educação e Ciências Sociais, pp. 72-106, disponível em <https://cutt.ly/8VmFDqo>.

Num outro registo, repare-se como estes objetos e representações patrimoniais viram, também, enfatizado o seu valor simbólico enquanto telas de exibição de identidades e de memórias logo nos primeiros tempos da invasão da Ucrânia pela Rússia. Responsáveis por museus, e por espaços congéneres, e a UNESCO evocaram de imediato os ditames da Convenção de Haia, do ano de 1954, numa tentativa de proteger aquele que se sabia seria um alvo favorito dos invasores devido ao significado simbólico que, em particular num contexto de guerra e de lutas por aniquilação de identidades, o património adquire na dinâmica de avanços e recuos do conflito⁹². Na verdade, nestes contextos, o ataque e a proteção de bens patrimoniais materiais são entendidos como uma extrapolação das lutas concretas travadas no terreno, em que a conquista ou a destruição de uma representação patrimonial ou de um espaço museal que exhiba alegados símbolos de grupo assumem significados contabilizados no deve e haver do conflito real.

3. A caminho de outros poderes

Para melhor se entender estes novos *poderes* que farão, na segunda década do século XXI, parte das missões dos museus coevos, importa identificar alguns dos momentos que mais terão contribuído para que comunidades e populações criassem expectativas diferentes quanto àquilo que estes espaços têm o *poder* de agenciar além da coleção, da conservação, da exibição e da comunicação de objetos quase sempre no interior dos seus perímetros físicos.

O movimento designado como nova museologia surgiu embalado pelas contestações sociais e culturais do final da década de sessenta do século passado, em cujo contexto se validou que também os objetos museais poderiam e deveriam ser considerados como portadores de significados líquidos e discutíveis, em função dos contextos em que eram considerados. Neste âmbito, a população local e os visitantes ganharam uma nova importância, pois que deveriam

⁹² Mais reflexões sobre este tema em Cadavez, Cândida (**no prelo**). “Património cultural e turismo – reflexões a propósito de paz, respeito, tolerância e inclusão”, *RITUR Revista Iberoamericana de Turismo*. Alagoas: RITUR Penedo. ISSN: 2236-6040.

passar a ser considerados como “parceiros” e não apenas como destinatários finais de mensagens solidificadas sobre as quais não podiam pronunciar-se, e que não raramente assumiam um cariz por demais impositivo ou monológico. Esta mudança de paradigma indica para a museologia um desempenho que lhe atribui uma missão clara no contexto do desenvolvimento humano, na qual os espaços museais deverão estar ao serviço de todos, enquanto instrumentos de educação e facilitadores de acesso à cultura (vd. Duarte, 2013, p. 101). Tal só poderá acontecer em dinâmicas de abertura ao exterior sustentadas por momentos de interação entre os diversos agentes e atribuindo um papel ativo ao conjunto composto por residentes e visitantes. O papel do museu na sociedade começa a firmar-se no sentido de ser compreendido como algo mais do que o facilitador das práticas canónicas de observação e aprendizagem passiva, pugnando-se pela concretização de acessibilidades várias aos objetos e representações culturais.

Conforme defende Alice Duarte, esta nova museologia recusa referências e padrões estabelecidos, ambicionando uma maior liberdade que terá aberto caminho a inúmeras renovações na dinâmica museal, nomeadamente no que toca às novas práticas de fruição, a que se assiste no novo milénio (vd. Duarte, 2013, p. 99). Uma das evoluções mais disruptivas terá sido, então, aquela que valida o alargamento da noção de património e permite uma redefinição de “objeto museológico”, ao mesmo tempo que não restringe a ação museal ao âmbito do património tangível, advogando, além disso, a mutabilidade do significado dos objetos, que deverão ser sempre entendidos em contexto, e analisados a partir de perspetivas interdisciplinares, na certeza da sua polissemia. Isto é, e ainda de acordo com Duarte,

[o] museu é uma instituição social que produz sistemas de significados e os comunica publicamente. Por outro lado, as construções de valor e os discursos narrativos concretizados no museu não têm nada de intemporais ou absolutos. São atribuições de significados que, por envolverem a possibilidade de significados alternativos, acarretam sempre a existência de lutas de poder. (Duarte, 2013, p. 107)

As conclusões da Mesa Redonda de Santiago do Chile, no ano de 1972, reforçam esta museologia ativa, popular, participativa e comunitária, em suma, mais próxima das realidades das populações, defendendo

[q]ue o Museu é uma instituição a serviço da sociedade na qual é parte integrante e que possui em si próprio os elementos que lhe permitem participar na formação das consciências das comunidades a que serve. (Mesa Redonda de Santiago do Chile, 1972)

Anos mais tarde, no ano de 1984, a Declaração do Quebeque, por seu turno, terá formalizado os princípios base da nova museologia, anunciando “a função social do museu e o carácter global das suas intervenções” (Declaração do Quebeque, 1984). Nesse âmbito, sugere que as atribuições e funções tradicionais dos espaços museais se estendam a práticas mais vastas que integrem as populações, como já fora anteriormente advogado, e que entendam a interdisciplinaridade como uma mais-valia para a concretização de objetivos como o desenvolvimento das populações.

Assim, no quadro da designada nova museologia, o museu tem, agora, responsabilidades sociais com a comunidade em que está inserido, devendo, por isso, focar-se em temáticas e histórias que façam sentido para as respetivas populações, cujos bem-estar e satisfação de necessidades várias devem fazer parte da sua missão mais imediata. Serão competências dos museus afirmar-se enquanto agente de mudança social, de regeneração e de empoderamento das populações, o que sucederá na medida em que se torne mais consciente da comunidade que o rodeia e, dessa forma, se torne um efetivo espaço de congregação para esse grupo, deixando, nesta lógica, de se isolar, devendo, ao invés, promover, tal como já foi indicado, parcerias e acordos com os mais diversos parceiros (vd. Duarte, 2013, pp. 113, 114).

A nova museologia é essencialmente um movimento de contestação, criatividade e transformação, com base em práticas participativas que visam o desenvolvimento social, como antes aludido. Distingue-se, ainda, pelo reconhecimento igualitário de identidades e culturas, e também do papel da memória coletiva enquanto referencial

para o entendimento e a transformação da realidade; incentiva uma fruição que valorize o fator social, quer enquanto ponto de partida de ações museológicas, quer enquanto motor da função da preservação (Santos, 2002, p. 115). Em suma, pugna-se por uma gestão de museus, que aconteça

de forma criativa, interagindo com os grupos sociais, aplicando as ações de pesquisa, preservação e comunicação, com a participação dos membros de uma comunidade, de acordo com as características dos diferentes contextos, tendo como objetivo principal utilizar o patrimônio cultural, como um instrumento para o exercício da cidadania e para o desenvolvimento social (Santos, 2002, p. 118).

Nesta busca pelos caminhos que entregaram novos *poderes* aos museus, urge fazer uma paragem no *Código de Ética dos Museus*, adotado no ano de 1986, na 15.^a Assembleia Geral do ICOM, que decorreu em Buenos Aires. Tendo sido modificado já no início deste milénio, na 20.^a Assembleia Geral, que aconteceu em Barcelona no ano de 2001, e revisto três anos depois pela 21.^a Assembleia Geral em Seoul, estabelece, entre outros, normas mínimas para a atuação dos museus. Até que ponto terá este código trazido novos aditamentos e abordagens que possam ter contribuído para o surgimento ou a sustentação de novos *poderes* na esfera de atuação museal na contemporaneidade?

Refere este código, logo no seu início, que “preconiza a prestação de serviço à sociedade, à coletividade, ao público e aos seus diferentes segmentos” numa lógica pensada à luz das renovações já evocadas e que se justifica em função do “benefício da sociedade e do seu desenvolvimento” (ICOM, 2004, p. 6). Deverão os museus contribuir para o conhecimento, a compreensão e a promoção do patrimônio natural e cultural, o que só acontecerá se a população for atraída a estes espaços com a finalidade de com eles interagir, na certeza de que de que essa é a forma correta de promover o patrimônio e respetiva fruição. Desta forma, os museus devem trabalhar em estreita colaboração com as “comunidades de onde provêm os seus acervos, assim como com aquelas onde prestam serviços” de modo a envolver referências claras à identidade das populações, pois que, em

última instância, o “respeito à vontade da comunidade envolvida deve prevalecer” (ICOM, 2004, p. 13). O *Código de Ética dos Museus*, que se encontra atualmente sob um novo processo de revisão, enfatiza o respeito que devem merecer interesses e crenças, bem como a dignidade humana e as tradições, de modo a promover o bem-estar, o desenvolvimento, a tolerância e o respeito (ICOM, 2004, p. 13).

A essência do *Código de Ética dos Museus* parece ecoar na *Convenção-Quadro do Conselho de Europa relativa ao Valor do Património Cultural para a Sociedade*, aprovada em outubro de 2005, que apenas entrou em vigor, pelo depósito do número de ratificações, em junho de 2011, mais comumente conhecida como *Convenção de Faro*. Além de evocar o direito à fruição do património cultural e o seu valor enquanto “um conjunto de recursos herdados do passado que as pessoas identificam (...) como um reflexo e expressão dos seus valores, crenças, saberes e tradições em permanente evolução” (*Convenção-Quadro do Conselho de Europa relativa ao Valor do Património Cultural para a Sociedade*, 2005, artigo 2.º, a), este articulado vai além das caracterizações mais usuais do significado de património, atribuindo-lhe um papel protagonista enquanto veículo para a salvaguarda e a promoção de ideais com base no respeito dos direitos do homem, da democracia e do Estado de direito que devem estar presentes numa fruição pautada, entre outros, pela responsabilidade, pela reflexão e pela ética, e que “favoreçam o desenvolvimento de uma sociedade pacífica e estável” (*Convenção-Quadro do Conselho de Europa relativa ao Valor do Património Cultural para a Sociedade*, 2005, artigo 3.º, b). Num claro eco dos ditames mais inovadores da nova museologia, a *Convenção de Faro* postula, ainda, que os signatários se comprometem a “[e]ncorajar a reflexão sobre a ética e sobre os métodos de apresentação do património cultural, bem como o respeito pela diversidade de interpretações” (*Convenção-Quadro do Conselho de Europa relativa ao Valor do Património Cultural para a Sociedade*, 2005, artigo 7.º, a), aumentando “o conhecimento do património cultural como um modo de facilitar a coexistência pacífica, promovendo a confiança e compreensão mútua, tendo em vista a resolução e prevenção de conflitos” (*Convenção-Quadro do Conselho de Europa relativa ao Valor do Património Cultural para a Sociedade*, 2005, artigo 7.º, c).

Em suma, o património cultural, sob, por exemplo, a forma dos objetos expostos em museus, tem agora uma nova prerrogativa que lhe atribui o *poder* de ser embaixador em atos de conhecimento e conciliação entre atores diferentes e desconhecidos entre si. Este agenciamento cabe também, como seria expectável, aos museus enquanto espaços que acolhem e disponibilizam representações patrimoniais. Conforme tão bem sintetiza Guilherme d’Oliveira Martins, trata-se do “(...) contributo do património cultural para a sociedade e o desenvolvimento humano, no sentido de incentivar o diálogo intercultural, o respeito mútuo e a paz, a melhoria da qualidade de vida e a adoção de critérios de uso durável dos recursos culturais do território” (Oliveira Martins, 2020, p. 8), tal como Carvalho Amaro também indica quando refere que “o património tende agora a ser considerado universal” (Amaro, 2022, p. 57) em contraponto a tempos nos quais servia somente para exibir diferenças e separar nações, como, por exemplo, aquando das grandes feiras e exposições que exibiam os poderes totalizantes e autocráticos das primeiras décadas do século XX.

3. Relatórios, definições e missões - (sempre) pelas pessoas

Num contexto em todas as frentes atípico de pandemia, e após cerca de um ano de trabalho, no final de 2020 foi tornada pública a versão final do *Relatório do Grupo de Projeto Museus no Futuro*, criado pela Resolução do Conselho de Ministros nº 35/2019, de 18 de fevereiro, e cujo propósito era a apresentação de recomendações e de medidas que pudessem ser adotadas nas políticas públicas que viessem a ser implementadas e incidissem sobre museus, palácios e monumentos dependentes da Direção-Geral do Património Cultural e das direções gerais de cultura nos próximos dez anos.

De todos os eixos que orientaram esse estudo, mereceram, no âmbito da presente reflexão, maior destaque os focos “Gestão de Museus, Palácios e Monumentos” e “Redes e Parcerias” pela possibilidade de que os respetivos conteúdos pudessem veicular inferências que ajudassem a compreender o *poder* dos museus, objeto principal deste texto, o que veio a confirmar-se quando afirmações como aquela que, de seguida, se replica aludem aos novos agenciamentos no âmbito da prática das instituições museais:

É tendencial a constatação do impacto dos museus na **qualidade de vida, na melhoria da saúde física e mental, na promoção da autoconfiança e do empoderamento, no reforço do sentimento de pertença, na participação cidadã e na inspiração da criatividade e da curiosidade**. A compatibilização de temas emergentes, como o bem-estar, a felicidade e a justiça social (...) ⁹³ (*Relatório do Grupo de Projeto Museus no Futuro*, 2020, pp. 8-9).

Como já vinha a ser observado noutras instâncias, é notório o valor atribuído a este outro lado das entidades que acolhem, conservam, comunicam e expõem representações patrimoniais, como é o caso dos museus, e que se materializa numa aproximação muito concreta e próxima das populações de residentes ou dos visitantes, entendidos como parceiros ou até como pares. Conforme se verificou, por exemplo, com a abordagem à *Convenção de Faro*, o património e os espaços que os albergam têm atualmente uma função – ou será, antes, um *poder?* – acrescida que, na prática, deverá significar que as coleções e os objetos que torna públicos *poderão* servir para algo mais do que a mera exibição de telas de identidades e memórias, dos quais os discursos comunicacionais mais dificuldade têm em afastar-se, o que inibe a promoção de narrativas esclarecedoras e reveladoras das reais histórias das populações e das interações em que participam. Assim, por um lado,

a confiança, o confronto com a autenticidade e a experiência única e singular são características específicas das entidades museológicas e patrimoniais que se tornaram ainda mais relevantes no contexto global da desinformação e pós-verdade, em que os museus e os monumentos podem contribuir para a distinção entre ficção e realidade, afirmando-se como **espaços de emoção, reconciliação e transformação** ⁹⁴. (*Relatório do Grupo de Projeto Museus no Futuro*, 2020, p. 9)

⁹³ Negritos da autora.

⁹⁴ Negritos da autora.

Por outro lado, este mesmo relatório destaca o facto de que, cada vez mais, os museus trabalham “com a sociedade” e não “para a sociedade”, sublinhando, de novo, a aposta em parcerias com as comunidades onde estão instalados. Esta dinâmica privilegia aqueles que quer fazer e interagir, e tomam “as coleções como pontos de partida para fruições múltiplas e enriquecedoras. O bem-estar está intrinsecamente relacionado com as noções de acesso, de pertença, de inclusão e de liberdade de expressão” (*Relatório do Grupo de Projeto Museus no Futuro*, 2020, p. 9).

O *poder* contemporâneo dos museus terá porventura outras concretizações que superam missões mais convencionais, datadas de outros tempos, mas que ainda persistem em algumas práticas mais afastadas da realidade, tal como elencado por Mark O’Neill no seu contributo no *Boletim ICOM Portugal. O Poder dos Museus*, de julho de 2022. O’Neill recorda, por exemplo, os *poderes* mais convencionais e necessários para sustentar determinados paradigmas políticos, como são o *poder* de ancorar sociedades a tempos passados, o *poder* de defender nações e promover o orgulho nacional, o *poder* de “civilizar as massas” e de representar identidades coletivas, o *poder* de legitimar poderes e definir irracionais primitivos, ou, ainda, o *poder* de definir o significado de arte (vd. O’Neill, pp. 63-72), que teimam em persistir nas narrativas comunicadas por alguns museus, por vezes (en)formadas por constrangimentos que buscam outros lucros, como, por exemplo, os turísticos.

Verifica-se, porém, que esses *poderes* mais ortodoxos estão a ser acompanhados, cada vez com mais veemência, por novos *poderes* que visam o alcance de objetivos mais próximos das realidades e das necessidades concretas das populações. No contexto português, podem ser referidas, a título de exemplo, duas instituições com intervenções interessantes neste âmbito, em particular. A Fundação Calouste Gulbenkian desenvolveu alguns projetos em que envolveu população idosa com o propósito de “valorizar e potenciar a [sua] autonomia (...); capacitar cuidadores familiares e profissionais; e prevenir a violência e os abusos⁹⁵” (*Fundação Calouste Gulbenkian*). Os projetos Envelhecimento na Comunidade, Portugal Mais Velho, Cuidar de Quem Cuida, e Cuidar Melhor fazem parte dos programas desenvolvidos sob a

⁹⁵ Mais informação sobre os projetos em <https://cutt.ly/XVQ6Cke>.

égide Desenvolvimento Sustentável, e têm como referência orientações da Organização Mundial da Saúde. O programa Entre Vizinhos⁹⁶, por seu turno, com início em 2017, concretizou-se em diversas oficinas com artistas convidados, e trouxe até ao museu pessoas que, apesar da proximidade das suas residências ao espaço, nunca o tinham visitado – assim, mais ou menos de repente, um lugar que sempre tinha sido entendido como estranho e que até lhes parecia dedicado exclusivamente a outros públicos, tornou-se sede de convívio ativo, valorização pessoal e empoderamento.

Também o Museu de Arte, Arquitetura e Tecnologia (MAAT), localizado igualmente em Lisboa, anunciou há pouco tempo que iria associar-se a um espaço externo de criação artística, o Manicómio, para pensar sobre o papel dos museus na saúde mental e, ainda, de que forma os ambientes associados à cultura poderão ser catalisadores de saúde. Para tal, foi criado o “Roteiro para a Saúde Mental” que cruzará as questões de saúde mental com as coleções e o próprio espaço físico do museu⁹⁷.

De um leque que inclui muitos outros *poderes* detidos pelos museus atuais, tais como guardar, promover, mostrar, ou identificar, Fernando Pérez Oyarzun nomeia ainda o *poder* de curar, advogando que estes espaços podem contribuir para a qualidade da vida urbana, por exemplo através da existência de espaços públicos qualificados para combater doenças (Oyarzun, 2022, pp. 53-54); em linha com estas novas direções, Raquel Barata utiliza a expressão “prescrição cultural”, que vislumbra na fruição cultural mecanismos de terapia (vd. Barata, 2022, pp. 92, 93).

Estes dois exemplos são evidências de sugestões propostas no âmbito das novas museologias e que mereceram a atenção do *Relatório do Grupo de Projeto Museus no Futuro*, que elenca um *poder* que os museus se autoatribuíram, eventualmente em concertação natural com as expectativas mais exigentes e abrangentes dos novos perfis de visitantes – serem os criadores e gestores de plataformas de interface e de colaboração, cuja motivação principal é o bem estar das pessoas, quer na sua condição individual, quer enquanto integradas em

⁹⁶ Mais informações em <https://cutt.ly/iVWqC8e>.

⁹⁷ Mais informações em <https://cutt.ly/KVWeDHj>.

comunidades que partilham essências, expetativas, dúvidas e problemas:

Certo é que, na decorrência da assimilação de alguns princípios das correntes de pensamento associadas às novas museologias, são tendenciais os projetos colaborativos e as estratégias participativas em que os profissionais surgem crescentemente como facilitadores e mediadores, colocando as pessoas e as comunidades no centro de ação dos museus (*Relatório do Grupo de Projeto Museus no Futuro*, 2020, pp. 11-12)

Identifica-se na contemporaneidade um *poder* extra-ordinário nestes espaços museais em que o visitante é também fruidor ativo e coprodutor, e não apenas quando surge integrado de forma tão ativo como nos exemplos antes apresentados, no âmbito dos programas da Fundação Calouste Gulbenkian ou do Museu de Arte, Arquitetura e Tecnologia. O novo museu que promove um espaço que também é oficina e palco tem o *poder* de proporcionar várias formas de conhecimento, de que o autoconhecimento será eventualmente o mais importante e inovador por permitir alterar comportamentos e adquirir competências. Nesta lógica, é pertinente que o *Relatório do Grupo de Projeto Museus no Futuro* conclua que a “sustentabilidade dos museus dependerá, cada vez mais, da capacidade de influenciar a qualidade de vida dos seus visitantes” (*Relatório do Grupo de Projeto Museus no Futuro*, 2020, p. 13).

Em linha com estas afirmações, e a propósito do Dia Internacional dos Museus 2022, também Maria de Jesus Monge declarou que os museus “têm o poder de transformar o mundo em seu redor” (Monge, 2022, p. 11), o que, sendo um declaração demasiado abrangente, não esclarece o que o termo *poder* pretende significar quando associado a espaços museais. Contudo, ao evocar os eixos definidos pelo ICOM para a referida efeméride, i.e., o *poder* para atingir a sustentabilidade, o *poder* de inovar e de criar acessos mais inclusivos, e o “*poder* de reforçar o tecido social nas comunidades em que os Museus estão inseridos⁹⁸” (Monge, 2022, p. 11), entende-se qual o sentido deste *poder* dos museus do século XXI – as pessoas, sempre as

⁹⁸ Itálicos da autora.

peessoas. Também por ocasião do Dia Mundial dos Museus, Luís Raposo traz à cena um outro *poder*, consideravelmente mais vasto – o *poder* da palavra. O arqueólogo refere que, nomeadamente em cenários de conflito, resta aos museus talvez apenas “o poder da palavra, poder que afinal pode ser tudo, porque precisamente no princípio «era o verbo»” e o *poder* da memória, “aquele que nos faz verdadeiramente humanos” (Raposo, 2022a, p. 35) numa clara evocação de um dos *poderes* maiores, o *poder* do verbo e da intervenção que também deve ser competência incluída nos objetivos e na missão dos museus coevos.

A IX Conferência Geral do ICOM, que aconteceu em 1971 em Paris e Grenoble, com o propósito de discutir o tema “O Museu a Serviço do Homem, Atualidade e Futuro - o Papel Educativo e Cultural”, alertava já para a necessidade de se redefinir a missão dos museus, para que, desta forma, os espaços museais se tornassem mais ativos e atentos aos reais problemas das populações, pugnando-se, entre outros, por uma interação com a comunidade (escolas, associações, ou locais de trabalho, por exemplo) na qual o seu quotidiano e as suas rotinas fossem protagonistas.

Em *Mission statement: why do we do what we do? (If we closed down tomorrow, who would cry for us?)*, Maria Vlachou debateu a necessidade da existência de uma declaração clara que vincule as instituições culturais, como os museus, a uma missão, entendida por Vlachou como algo que vá além da mera divulgação do que se faz e como se faz. A publicitação da missão carece e padece muitas vezes de uma reflexão e de uma comunicação eficaz e clara, pois que serve para exprimir qual é o propósito ou a causa que move a existência da instituição em causa (Vlachou, 2021), i.e., qual o seu *poder* de intervenção na dinâmica concreta das populações.

Conforme declara Isabel Semedo,

[a] missão é uma declaração de princípios que necessariamente refletirá a visão estratégica de um qualquer museu, revelando os *valores* em que assenta os seus projetos, o seu *posicionamento em relação à sociedade* e, por fim, uma *compreensão dos contextos em que vive e de modos de fazer, de habitar o mundo*.⁹⁹ (Semedo, 2019, p. 22)

⁹⁹ Itálicos da autora.

Também o já mencionado *Relatório do Grupo de Projeto Museus no Futuro* defende que projetar os museus no futuro exige repensar a sua missão (vd. *Relatório do Grupo de Projeto Museus no Futuro*, 2020, p. 37), que deve ser, antes de tudo, bem definida (vd. Nazaré, 2022, p. 62) e ponderar as variáveis educativa e social (Antas, 2022, p. 76). Tal como cultura, que “não é um depósito de inertes” (Barata-Moura, 2016, p. 5), e, também em resultado desta crença, as “correntes de pensamento museológico e patrimonial e, conseqüentemente, os objetivos das políticas públicas para os museus e o património cultural, originam um alargamento da missão e dos objetivos tradicionalmente atribuídos aos MPM¹⁰⁰” (*Relatório do Grupo de Projeto Museus no Futuro*, 2020, p. 37). Assim, além da “missão clássica”, espera-se que outras ambições que não são estritamente do domínio da cultura possam ser consideradas, abrangendo as “áreas da educação, da investigação, da integração social, da coesão territorial, do desenvolvimento turístico, da promoção do desenvolvimento sustentável, da igualdade e diversidade, da criatividade e do empreendedorismo” (*Relatório do Grupo de Projeto Museus no Futuro*, 2020, p. 45). A ligação a outras instituições potenciará uma intervenção social dos museus, que, dessa forma, chegarão “a um maior número de pessoas [,] (...) aumentando o seu impacto social e cultural. Com base nas características dos territórios em que se inserem, dos indivíduos, dos patrimónios e dos acervos, os Museus, Palácios e Monumentos definirão estratégias de desenvolvimento de públicos que atenderão às especificidades locais (“o seu Km²”) com vista a uma maior relevância da sua ação no meio envolvente e no espaço público” (*Relatório do Grupo de Projeto Museus no Futuro*, 2020, p. 49).

Data de agosto de 2022 a mais recente definição de museu, a que se chegou após um longo processo de discussão e escrutínio. No âmbito da presente reflexão, importa entender em que medida as inúmeras consultas e os acesos debates terão acabado por gerar uma definição que dê respaldo ao *poder* nomeado para servir de mote ao Dia Internacional dos Museus e à 26.^a Conferência Geral do ICOM a que esta reflexão tem vindo a aludir.

¹⁰⁰ Museus, palácios e monumentos.

Comum às diversas definições de museu já ultrapassadas tem sido sempre a afirmação de que estas são instituições cujo principal objetivo é tornar público determinado objeto, compreendido como reflexo essencial de certa comunidade ou população. Tal entendimento já expresso aquando da criação do British Museum, na segunda metade do século XVIII, foi replicado pela primeira definição estabelecida pelo ICOM, logo por ocasião da sua fundação, no ano de 1946, que, contudo, atribuía protagonismo somente a representações materiais artísticas, técnicas, científicas e históricas. No embalo das alterações sociais e culturais da década de sessenta do século passado, já aqui evocadas, a definição de museu de 1968 afastou a ideia de que estes espaços eram ‘templos de coisas’ a favor de um entendimento que explicava ‘museus’ numa lógica que permitia e incentivava a discussão do significado dos objetos exibidos, aceite e estimulada por mudanças culturais e sociais resultantes do natural passar dos tempos.

A definição seguinte, surgida após a Mesa Redonda de Santiago do Chile, mais concretamente no ano de 1974, introduz uma nova variável que se tem mantido constante, i.e., o entendimento de que um museu é um espaço que deve ser gerido sem ter o lucro como propósito. Esta mesma definição, tal como a de 2007, que vingou até à definição consensualizada em agosto de 2022, enfatiza a ideia de que os museus são espaços ao serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, no âmbito do que adquirem, conservam, investigam e expõem representações com o propósito de promover a educação, o estudo e o lazer. Só a partir da definição de 2007 se tornou claro que essas exposições podem ser de património material ou de património imaterial.

A reunião geral do ICOM que sucedeu em Milão no ano de 2016, e em consonância com a lógica de que os museus devem acompanhar as constantes mudanças que moldam o mundo, assinala formalmente o início das discussões conducentes à mais recente definição de museu, um processo vivo e longo, em resultado do confronto e dos debates entre pontos de vista assertivos e, por vezes, um tanto díspares e também das rotinas extremas de confinamentos. Em setembro de 2019 o ICOM teve a sua reunião magna anual em Quioto, antes da qual um grupo de trabalho liderado por Jette Sandahl apresentou uma proposta de redefinição que enfatizava o cariz democratizante, inclusivo e polifónico dos espaços museais, que deveriam ser compreendidos

como instituições promotoras de diálogos críticos sobre passados e futuros. Reiterando o caráter não lucrativo destas instituições, a proposta referia a necessidade de se reconhecer os conflitos e desafios contemporâneos a par da manutenção e do cuidado de objetos e memórias acessíveis a todos. Esta um tanto ou quanto longa proposta de definição incluía, ainda, a defesa de uma dinâmica de trabalho, por parte dos museus, em parceria ativa com e para diversas comunidades com o propósito de recolher, preservar, investigar, interpretar, exhibir e promover compreensão para, assim, contribuir para a dignidade humana e a justiça social, bem como para uma igualdade global e um bem-estar planetário, o que leva a evocar o que foi postulado pela Convenção de Faro, de 2005.

Do encontro de Quioto ficam registadas as discussões acaloradas e inconclusivas travadas a propósito desta proposta, mantendo-se, contudo, unânime a necessidade de redefinição de museu, o que, porém, acabou por ser adiado para o encontro do ano seguinte que deveria ter acontecido em Paris. Todas as contingências impostas pela pandemia ditaram que apenas no ano de 2022, em Praga, a nova definição acabasse por ser eleita ao fim de mais um longo processo de troca de ideias e de inúmeras consultas a diversos atores num caminho que durou cerca de 18 meses e que compreendeu quatro rondas de consulta. No início de maio de 2022, evocando o ICOM Define, o ICOM anunciou as duas propostas, sufragadas da lista com as cinco sugestões finais, que deveriam ser discutidas para que uma delas fosse votada no encontro de Praga, a realizar três meses depois.

As duas propostas finais foram as seguintes:

Proposta A:

Um museu é uma instituição permanente, sem fins lucrativos, acessível ao público e ao serviço da sociedade. Investiga, recolhe, conserva, interpreta e exhibe património cultural e natural material e imaterial de forma profissional, ética e sustentável para fins de educação, reflexão e lazer. Opera e comunica através de vias inclusivas, diversas e participativas com comunidades e o público¹⁰¹.

¹⁰¹ Tradução livre da autora. Texto original: “A museum is a permanent, not-for-profit institution, accessible to the public and of service to society. It researches, collects, conserves, interprets and exhibits tangible and intangible

Proposta B:

Um museu é uma instituição permanente, sem fins lucrativos, ao serviço da sociedade, que pesquisa, coleciona, conserva, interpreta e expõe o património material e imaterial. Os museus, abertos ao público, acessíveis e inclusivos, fomentam a diversidade e a sustentabilidade. Os museus funcionam e comunicam ética, profissionalmente, e, com a participação das comunidades, proporcionam experiências diversas para educação, fruição, reflexão e partilha de conhecimento¹⁰².

Assim, num encontro agendado sob o mote “O Poder dos Museus”, foi finalmente levada a discussão a proposta vencedora, B, com apenas mais um voto do que a concorrente. O dia 24 de agosto de 2022 é a data que marca a aprovação da nova definição de museu pela Assembleia Geral Extraordinária do ICOM num consenso que agregou 92, 41% de votos¹⁰³.

Mantendo a prerrogativa de que os espaços museais são instituições sem fins lucrativos e ao serviço das populações, à missão tradicional relacionada com a investigação, a conservação e a exibição de bens patrimoniais materiais ou imateriais, esta nova definição formaliza a ideia de que estes são locais inclusivos e promotores da diversidade, que se pautam por uma ética que deve concorrer para uma participação plural das comunidades de residentes e de visitantes. Será este o sentido do *poder* dos museus do século XXI? Ao mesmo tempo que se mantêm como depositários e cuidadores de património, e, assim, veículos de saber, os museus têm o *poder* de contribuir para

cultural and natural heritage in a professional, ethical and sustainable manner for education, reflection and enjoyment. It operates and communicates in inclusive, diverse and participatory ways with communities and the public”, disponível em <https://cutt.ly/EVXuW3A>.

¹⁰² Tradução do ICOM Portugal. A autora considera que esta tradução poderia ter resultado num texto mais claro, caso tivesse havido um maior cuidado com a sintaxe e a pontuação.

¹⁰³ A proposta foi aprovada com 487 votos a favor, 23 votos contra e 17 abstenções (informação disponível em <https://icom.museum/en/resources/standards-guidelines/museum-definition/>).

uma vida melhor, mais plural e inclusiva daqueles que os visitam, independentemente da motivação para o fazer, o que implicitamente alude ao *Código de Ética dos Museus*.

Depois de um tão longo caminho em direção a uma definição sempre adiada, quando esta chegou, foram muitos aqueles que se pronunciaram a propósito do articulado final. A museóloga Maria Isabel Roque destaca a inserção dos valores de acessibilidade (física e intelectual), inclusão, diversidade e sustentabilidade, bem como o facto de o museu se tornar “uma plataforma aberta à participação da comunidade” (Roque, 2022), acrescentando, porém, que há dimensões da atividade museológica que escapam à nova definição. O, à época Presidente do ICOM Europa, o arqueólogo Luís Raposo, destacou a quase unanimidade na aprovação da definição, em particular após as discussões acesas ocorridas na reunião de Quioto em 2019 (Raposo, 2022).

Cabe agora dar a palavra a Nuno Faria, a propósito de todos estes sedimentos que ainda flutuam (e bem) sempre que o tema é o que significa ser um espaço museológico no século XXI. Faria discorre a propósito dos novos olhares que estas instituições merecem na contemporaneidade e que, à partida, poderiam evocar fragilidades internas, mas que, contudo, acompanham e exigem as mudanças condicionadas pelo atual *Zeitgeist*:

a necessidade de desconstruir a ideia sedimentada de que um dos valores e condições do museu é a eternidade. **Ser efémero, precário, contingente, orgânico são forças que convocam movimento e mudança. São fraquezas aparentes que se podem instituir em forças do museu.** Tenho dito que o museu só sobreviverá como ideia, como valor de uso, como campo constitutivo e performativo, capaz de **transformar a sociedade**, quando começar a antecipar o seu desaparecimento. E isso implica **mudar rotinas, procedimentos, discursos**¹⁰⁴ (Faria, 2022, p. 88)

¹⁰⁴ Negritos da autora.

4. O que ouvem e o que cantam os museus

(...) o museu tem de começar a ouvir e a cantar. (Farias, 2022, p. 89)

A segunda parte da presente reflexão pretende averiguar de que modo os espaços museais selecionados comunicam, nos respetivos sítios eletrónicos oficiais, informação que permita compreender o significado do *poder* dos museus nas primeiras décadas do século XXI e qual, além da recolha, da conservação e da exposição de património, é a sua missão. É também propósito destas considerações averiguar até que ponto o que está contido na nova definição, e que já vinha a ser discutido pelo menos desde o ano de 2016, se reflete nestas narrativas introdutórias.

Para esse efeito foram eleitos cinco espaços museais, todos localizados na área de Lisboa, tendo esta opção resultado de questões meramente logísticas resultantes das rotinas investigativas da autora. Considerou-se que a escolha deveria incluir um conjunto de instituições que tivesse a categoria de museu nacional, integrasse a Rede Portuguesa de Museus¹⁰⁵ (RPM) e fosse gerido pela Direção-Geral do Património Cultural¹⁰⁶ (DGPC) no intuito de apurar se haveria convergência nos conteúdos comunicados. Entendeu-se que os equipamentos selecionados deveriam fazer parte daqueles com mais procura por parte dos visitantes, não só em resultado dos objetos expostos, mas também por estarem situados em reconhecidos polo de atração turística. Neste âmbito, foram identificados o Museu Nacional de Arqueologia, o Museu Nacional de Arte Contemporânea, o Museu Nacional de Arte Antiga e o Museu Nacional dos Coches. Optou-se por incluir nesta breve pesquisa o Museu Calouste Gulbenkian por ter sido, no ano de 2021, a instituição museal que, em território português, mais visitantes atraiu (vd. *Jornal de Mafra*, 6 de novembro de 2021) em valores corroborados pelo documento [Relatório e Contas 2021](#) da Fundação Calouste Gulbenkian (*Fundação Calouste Gulbenkian*, s/d., b, p. 60).

¹⁰⁵ Mais informações em <https://cutt.ly/vVRSP7L>.

¹⁰⁶ Mais informações em <https://cutt.ly/zVRS3L1>.

Quando se proceder à caracterização dos espaços selecionados, através de informações que incluem o número de visitantes em 2020 e 2021, importa não negligenciar o carácter dos anos em causa, recordando que esses números refletem o impacto de encerramentos e de outros tipos de constrangimentos, como, por exemplo, uma gestão diferente da capacidade de carga dos equipamentos culturais por ocasião das suas reaberturas¹⁰⁷. Além disso, é digno de nota que, principalmente as instituições que compõem o primeiro grupo, são visitadas sobretudo por público estrangeiro, população essa que, como se sabe, esteve impedida de viajar durante os períodos mais severos dos confinamentos. Apesar de uma recuperação inicial lenta, os museus foram dos equipamentos culturais que melhor reagiram na retoma, provavelmente em resultado da excelência de medidas de segurança implementadas e divulgadas pelos museus (DGPC, s/d) e em 2021, apesar da continuação de medidas de restrição na dinâmica das visitas, a sua procura tinha aumentado, no território português, 3,9% face ao ano anterior.

5. Estudos de caso¹⁰⁸

5.1 Museu Nacional de Arqueologia¹⁰⁹

O Museu Nacional de Arqueologia (MNA) foi fundado no final do século XIX e, de acordo com a DGPC, o seu principal acervo inclui coleções de arqueologia portuguesa dos períodos pré e proto-histórico, romano, árabe e medieval. Situa-se atualmente numa das áreas da capital portuguesa que mais visitantes e turistas atrai, a zona de Belém, estando paredes-meias com património declarado como universal pela UNESCO. Em 2020 acolheu 74 646 visitantes, tendo visto esse valor aumentar para 91 437 no ano seguinte.

¹⁰⁷ Em Portugal, estes equipamentos estiveram encerrados entre 13 de março e 17 de maio de 2020, e entre 15 de janeiro e 4 de abril de 2021.

¹⁰⁸ Os equipamentos que compõem o grupo de museus que faz parte da Rede Portuguesa de Museus e que é gerido pela Direção-Geral do Património Cultural serão apresentadas por ordem decrescente do número de visitantes que atraíram no ano de 2021.

¹⁰⁹ Última consulta do sítio eletrónico no dia 24 de setembro de 2022.

O separador MNA, na área Acordos e Protocolos de Colaboração, no seu sítio eletrónico, indica uma parceria com a Imprensa Nacional – Casa da Moeda, S.A., no âmbito de projetos que visam a “promoção e divulgação da cultura, da tradição, da história e do património cultural, designadamente nos processos de preparação, edição, produção e comercialização de livros, medalhas e peças escultóricas de interesse cultural”. A mesma página evoca a “missão pública” do MNA, que, contudo, nunca é comunicada. Na área Público e Voluntariado, evoca-se a relevância e a vantagem, atribuídas pela DGPC, ao envolvimento da sociedade civil “em todas as causas relativas ao estudo, preservação, valorização e divulgação de museus (...)”, enfatizando a ideia de que a DGPC pretende “incentivar a participação individual e coletiva no desenvolvimento das atividades e serviços (...), proporcionando aos voluntários os benefícios de formação cultural e de desenvolvimento de competências, ao mesmo tempo que a possibilidade de integração em projetos institucionais de referência”.

Apesar das alusões a parcerias abertas quer a instituições, quer à sociedade civil, verifica-se que estas são comunicadas de forma pouco explicativa, dando a entender que servirão meramente para agilizar a operacionalização das rotinas mais canónicas do museu.

Pelo que se encontra disponível neste sítio eletrónico, poucos dados estão disponíveis que permitam concluir que existe, por parte da instituição, um acompanhamento do que a nova definição de museu estabelece, assim como outras que possam dar algum indício acerca de um *poder* menos canónico que este museu possa ter. A referência a ‘missão pública’ do museu não é explanada, nem desenvolvida, assumindo-se que o visitante da página já conhece *a priori* o significado da expressão.

5.2 Museu Nacional dos Coches¹¹⁰

O Museu Nacional dos Coches (MNC) foi o terceiro espaço com as características antes apresentadas mais procurado em 2021, com 65 110 visitantes, o que representa um aumento de 142,3% relativamente ao ano anterior. Reúne uma coleção de viaturas de gala e de passeio dos séculos XVI a XIX, bem como veículos provenientes dos

¹¹⁰ Última consulta do sítio eletrónico no dia 24 de setembro de 2022.

bens da Igreja e de particulares. O novo edifício ocupado pelo MNC situa-se igualmente na zona de Belém, pelo que também surge nos roteiros mais comuns de visitantes e turistas.

O MNC expõe a sua missão logo na página de entrada do seu sítio eletrónico, no separador Museu – “Constitui a missão do Museu Nacional dos Coches garantir a divulgação, investigação e conservação das suas coleções, na firme convicção do seu papel enquanto gerador de cultura e potenciador de desenvolvimento humano, social e económico”. Insiste, na mesma página, e antes de descrever o espaço físico onde está instalado, na sua vocação de lugar público oferecido à cidade, que apela à fruição por parte da população. Este cuidado com o público é replicado na área Público Geral, onde o MNC expõe o seu empenho em desenvolver atividades que possam divulgar o museu e a sua coleção junto a todos os visitantes, para o que, entre outros, organiza visitas para perfis com necessidades especiais, estando de equipamentos para uma fruição que possa requerer mais cuidados.

A comunicação e os conteúdos divulgados pelo MNC parecem ir ao encontro do que a nova definição de museu postula, nomeadamente quando, na sua missão, evoca um desígnio gerador de cultura e potenciador de desenvolvimento humano e social. A vontade em integrar a população, nomeadamente a de residentes que possa vir a passar casualmente pelo espaço, independentemente das suas condições, demonstra, de facto, uma vontade séria de promover uma interação com os visitantes que vai além da mera exibição de objetos.

5.3 Museu Nacional de Arte Antiga¹¹¹

O Museu Nacional de Arte Antiga (MNAA) data de finais do século XIX e alberga a mais completa coleção pública do país que reúne representações de pintura, escultura e artes decorativas. Esta coleção está instalada num palácio do século XVII, situado num bairro histórico de Lisboa, que viu o seu espaço ampliado por ocasião das comemorações do Duplo Centenário em 1940, e faz parte das recomendações mais comuns destinadas a viajantes e a turistas. Foi o sexto museu mais procurado em 2021, tendo chamado a si 48 472

¹¹¹ Última consulta do sítio eletrónico no dia 24 de setembro de 2022.

visitantes, o que representa um aumento de 16, 5% face às visitas do ano anterior.

Apenas o separador Educação faculta informação que vai além daquela sobre os objetos e coleções, e outro tipo de dados comumente divulgados nos sítios eletrónicos afins, como aqueles acerca de exposições próximas ou passadas, ao referir que o “seu objetivo fundamental é, através de uma atitude lúdica de descoberta, motivar a observação e a reflexão, orientando e estimulando a participação individual”. Existe, de facto, uma listagem das parcerias que o MNAA tem, na área Investigação, mas a mesma apenas conduz aos sítios eletrónicos dos parceiros, sem que haja qualquer outro tipo de comentário ou informação. A missão do MNAA não está visível, nem se encontra qualquer declaração que evoque quer a nova definição de museu, quer o novo *poder* que se espera que possa assumir no século XXI.

5.4 Museu Nacional de Arte Contemporânea¹¹²

O Museu Nacional de Arte Contemporânea (MNAA) foi fundado após a implantação da República e está localizado numa zona muito procurada por turistas e viajantes, o Chiado, na Baixa de Lisboa. 42 960 foi o número de visitantes que teve em 2021, quase mais 32% do que no ano anterior. A sua coleção possui representações de arte portuguesa sob as formas de pintura, escultura, desenho, vídeo, fotografia e instalação, que datam desde meados do século XIX até à atualidade.

A área História, no separador Museu, do sítio eletrónico do MNAA, dedica um espaço considerável à divulgação da sua missão, definida logo aquando da sua fundação, no ano de 1911. Investigação e parcerias, com universidades e outros museus, recordam alguns dos tópicos abordados na primeira parte desta reflexão, quando se pretendeu discorrer a propósito de caminhos como o da nova museologia, o poder dos museus ou a sua recente definição. Assumindo a sua vontade de mostrar cultura e arte nacionais, e de atrair mais visitantes de modo a constituir-se como “polo de atratividade cultural e artística e reforçando o interessente de um turismo mais exigente”, o

¹¹² Última consulta do sítio eletrónico no dia 24 de setembro de 2022.

MNAC mostra-se a caminhar a par das referências da museologia contemporânea que entende ser portadora de desígnios que superam a conservação, a comunicação e a mostra de objetos. Este espaço eletrónico sintetiza de forma clara e contemporânea a missão que norteia a instituição, o que engloba uma investigação “ousada”, interações com a vida quotidiana, parcerias que contribuam para o panorama artístico internacional e para a internacionalização, tudo assente na missão com que a República fundou o museu.

Na verdade, esta página eletrónica comunica, sem hesitações, uma atitude coeva e que claramente vai ao encontro do que a Convenção de Faro postula.

5.5 Museu Calouste Gulbenkian¹¹³

O Museu Calouste Gulbenkian (MCG) data de 1969 e é um dos maiores museus portugueses. O conjunto composto por museu, Centro de Arte Moderna e exposições acolheu, no ano de 2021, cerca de 180 000 visitantes. Localizado numa zona nobre da cidade de Lisboa, nas designadas avenidas novas, mas afastado dos grandes polos de atratividade turística, é realmente o seu reconhecido prestígio que apela ao interesse dos visitantes e da população limítrofe. É constituído pela coleção do fundador, Calouste Sarkis Gulbenkian, que cobre um vasto período da história da arte e uma extensão área geográfica muito alargada, e pela coleção moderna.

A área Apresentação, do separador Fundação, publicita o MCG como sendo uma entidade que se pauta pelo que, na contemporaneidade, é esperado deste tipo de espaços, i.e., uma comunicação que articula de modo claro os projetos de orientação social que são desenvolvidos sem descuidar a missão mais canónica de acolher, identificar, comunicar e exhibir bens patrimoniais. É dito que “[e]m articulação com as atividades culturais, a Fundação cumpre a sua missão através de programas inovadores que desenvolvem projetos piloto e apoiam, através de bolsas e subsídios, instituições e organizações sociais.” Tais intenções são suportadas pelo texto que compõe a Missão, a Visão e os Valores da Fundação Calouste Gulbenkian, que ecoam nas práticas do MCG. Assim, anuncia-se os fins

¹¹³ Última consulta do sítio eletrónico no dia 24 de setembro de 2022.

“caritativos, artísticos, educativos e científicos” que, no âmbito da missão, caminham a par dos compromissos com o patrimônio no sentido da construção de uma “sociedade que ofereça iguais oportunidades e que seja sustentável”. Particularizando mais, a Visão apresentada refere a abertura da instituição ao mundo, o que “contribui para uma sociedade mais justa e solidária preparando os cidadãos do futuro”. Pautado por valores de integridade, independência, transparência e responsabilidade, informa-se, ainda, sobre o protagonismo atribuído à relação com a sociedade, que deve ser entendida como parceira fundamental, e, assim, interagir de modo participativo e abrangente, em atividades que também podem acontecer fora da sede. Estas ações devem refletir (sobre) os grandes temas da atualidade, como se verificou acontecer nos projetos desenvolvidos com idosos e com a população residente mais próxima, antes referidos, numa “cultura de prestação de contas, transparência e maximização de impacto social”.

O MCG, por via da entidade maior que é Fundação Calouste Gulbenkian, demonstra ser uma instituição contemporânea no que toca ao modo como acompanha a nova definição de museus e tudo aquilo que tem vindo a ser postulado no sentido de que os museus assumam outros *poderes*, no âmbito das suas práticas, nomeadamente aqueles que auxiliam ao desenvolvimento das populações, em particular as mais frágeis e vulneráveis.

6. Conclusão

Que *poder* é este que os museus possuem, e a que, no corrente ano de 2022, o ICOM subordinou as comemorações do Dia Internacional dos Museus e a agenda da 26.^a Conferência Geral? Encontrar-se-á alguma resposta na recém aprovada definição de museu? Estarão os museus a comunicar esse seu outro *poder*?

As deambulações percorridas pela presente reflexão confirmaram a existência de uma tendência, com origens nas contestações de âmbito cultural situadas na década de sessenta do século passado, cujo principal propósito é, por um lado, libertar os objetos expostos em espaços museais de significados sólidos e inibidores de lógicas de devir inquestionáveis; por outro lado, esses novos caminhos começaram a trazer para o centro da prática

museológica as populações, sejam elas compostas pelos residentes da comunidade ou por visitantes externos.

Diversos foram os momentos, mais ou menos institucionais, e as formalizações escritas, como a Convenção de Faro, do ano de 2005, que elencaram novas referências que deveriam guiar as museologias coevas no sentido de se tornarem facilitadoras das mais diversificadas atividades com o intuito de promover uma aproximação às populações no sentido de lhes conferir ferramentas de empoderamento e outras que lhes permitissem vencer fragilidades, num universo que se pretende seja cada vez mais pautado pelo respeito e pela compreensão que podem resultar de um processo de interação que aproxime mais pessoas e patrimónios, em dinâmicas multidisciplinares, com a possibilidade de acontecer fora dos limites mais ortodoxos dos museus.

Estará, então, este *poder* dos museus nas novas práticas de fruição, em que as populações podem, também, ser cocriadoras e parceiras dos equipamentos culturais, e em que questões associadas à justiça social, à condição humana, à democracia e à tolerância são as diretrizes que pautam as experiências e concretizam as expectativas dos visitantes a bem de um mundo melhor? A ser este o caso, a nova definição de museu reflete este *poder* quando alude à acessibilidade e à inclusão, bem como à ética e à participação ativa das comunidades em experiências de diversa índole.

Pretendeu-se, igualmente, verificar de que forma os museus comunicam o seu novo *poder*, sabendo-se de antemão que é cada vez maior o número destas instituições que encara as suas missões rumo a caminhos que superam os seus objetivos mais convencionais. Verificou-se que a par de sítios eletrónicos que divulgam mensagens muito claras e assertivas que os colocam, de imediato, na arena deste novo poder, alguns ainda pouco comunicam no âmbito de correlações e poderes que poderão ser agenciados além das funções mais comuns de exposição de objetos que refletem “características”, poderes e privilégios de grupos, nações e impérios. Dos equipamentos selecionados, cumpre destacar o Museu Nacional dos Coches, o Museu Nacional de Arte Contemporânea e o Museu Calouste Gulbenkian pela forma como a sua comunicação e as suas práticas os colocam ombro a ombro com a nova definição de museu e com o *poder* extra-ordinário

que estas instituições devem assumir, tendo por referência o contexto específico do início deste milénio.

Os três espaços agora evocados divulgam de forma clara e objetiva a missão que os rege e que os aproxima de projetos concretos de desenvolvimento humano e social a par da função, de sempre, de cuidar e expor bens patrimoniais. Neste novo paradigma, o *poder* destes museus em concreto acontece sempre que abre as portas a novos parceiros da comunidade para os apoiar, escutar e empoderar em agenciamentos que devem conduzir a uma sociedade cada vez mais sustentável, justa e solidária.

Tudo indica que o resultado das boas sinergias já existentes entre museus e populações, bem como a força das expectativas dos públicos conhecedores deste *poder* que também é deles, influenciem cada vez as instituições ainda relutantes e que permanecem fechadas em definições e práticas que pouco contribuem para a captação e fixação de (novos) públicos.

Num mundo ideal, seria ao património e aos espaços culturais que se iria buscar a cura para as maleitas que atormentam a humanidade. Contudo, não deixa de ser encorajador que os espaços museológicos já comecem a ser reconhecidos como uma plataforma de empoderamento, combate ao desconhecimento e às injustiças, e lugares de comunicação dialógica, quer com o património, quer com outros habitantes deste planeta que ainda pode ser encantado.

Este novo *poder* foi, de facto, um átomo a mais que se animou na esfera de atuação dos museus.

Referências

Amaro, Gonçalo de Carvalho (2022). “Preservar e dialogar: o poder dos museus no futuro”, *Boletim ICOM Portugal. O poder dos museus. Série III* Julho N.º 18, pp. 56-59.

Antas, Mário Nuno (2022). “O Poder dos Museus: de tronos sobre rodas ao museu em movimento”, *Boletim do ICOM Portugal. Série III* Julho 2022 N.º 18, pp. 73-81.

Barata, Raquel (2022). “O Poder dos Museus na promoção do Bem-Estar – Prescrição Cultural”, *Boletim do ICOM Portugal*. Série III Julho 2022 N.º 18, pp. 91-94.

Barata-Moura, José (2016). Identidade e Património Cultural. A Questão do Ajuizamento. In *Direito do Património Cultural. Curso de Pós-graduação* (s/p). Faculdade de Direito da Universidade de Lisboa.

Cadavez, Cândida (2020). “Nem só da Covid-19 é a culpa: Museus e comunidades – Considerações sobre novas (re)definições e fruições”, *Museologia e Património*. Vol. 3. Fernando Magalhães, Luciana Ferreira da Costa, Francisca Hernández Hernández, Alan Curcino (coord.). Politécnico de Leiria. Escola Superior de Educação e Ciências Sociais, pp. 72-106.

Cadavez, Cândida (**no prelo**). “Património cultural e turismo – reflexões a propósito de paz, respeito, tolerância e inclusão”, *RITUR Revista Iberoamericana de Turismo*. Alagoas: RITUR Penedo. ISSN: 2236-6040.

Código de Ética dos Museus (2004). ICOM.

Constituição da República Portuguesa. 7.ª Revisão (aprovada pela Lei n.º 1/2005 de 12 de agosto).

Convenção-Quadro do Conselho de Europa relativa ao Valor do Património Cultural para a Sociedade (2005). Conselho da Europa.

Declaração do Quebeque (1984). ICOM.

Definir a missão... da necessidade ao desafio (2019). Coleção Ser e Fazer Museu no século XXI. Câmara Municipal de Vila Nova de Famalicão.

Direção Geral do Património Cultural (a, s/d). *Estatísticas de Visitantes dos Museus, Monumentos e Palácios da Dgpc. 2020 – 2021*. Disponível em <https://cutt.ly/9L8hPFD>, consultado em 22 de julho de 2022.

Direção Geral do Património Cultural (b, s/d). *Monumentos e Museus*. Disponível em <https://cutt.ly/aVRInrs>, consultado em 22 de setembro de 2022.

Duarte, Alice (2013). “Nova Museologia: os pontapés de saída de uma abordagem ainda inovadora”, *Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio – PPG-PMUS Unirio | MAST - vol. 6 no 1*, 99-117.

Faria, Nuno (2022). “O que permanece imortal, no canto, tem que perecer, na vida”, *Boletim do ICOM Portugal*. Série III Julho 2022 N.º 18, pp. 82-90.

Fundação Calouste Gulbenkian (s/d, a). Disponível em <https://cutt.ly/XVQ6Cke>. Último acesso em 23/09/2022.

Fundação Calouste Gulbenkian (s/d, b). *Relatório e Contas 2021*. s/l.

Kotler, Neil & Kotler, Philip (2000). Can Museums be All Things to All People?: Missions, Goals, and Marketing's Role, *Museum Management and Curatorship*, 18:3, 271-287, DOI: 10.1080/09647770000301803.

ICOM (2022). *ICOM Prague 2022. The Power of Museums*. Prague: Ministry of Culture Czech Republic.

Jornal de Mafra (2021, 6 de nov.) Disponível em <https://cutt.ly/wVRTmES>. Consultado em 29 de agosto de 2022.

Martins, Guilherme d'Oliveira (2020). *Património Cultural. Realidade viva*. Lisboa: Fundação Francisco Manuel dos Santos.

Monge, Maria de Jesus (2022). “Mensagem da Presidente”, *Boletim do ICOM Portugal*. Série III Julho 2022 N.º 18, pp. 11-12.

Nazaré, Leonor (2022). “Poder Fazer ou Ter o Poder”, *Boletim do ICOM Portugal*. Série III Julho 2022 N.º 18, pp. 60-62.

O’Neill, Mark (2022). “The Power of Museums”, *Boletim ICOM Portugal. O poder dos museus*. Série III Julho N.º 18, pp. 63-72.

Oyarzun, Fernando Pérez (2022). “El Poder de los Museos”, *Boletim ICOM Portugal. O poder dos museus*. Série III Julho N.º 18, pp. 51-55.

Raposo, Luís (2022a). “O poder dos museus”, *Público*. 18 de maio.

Raposo, Luís (2022b, 24 de ago.). Declarações disponíveis em <https://cutt.ly/3VWYXQY>.

Roque, M. I. (2022, 25 de ago.) A (nova) definição de museu. In *a.muse.arte*. Disponível em [A \(nova\) definição de museu – a.muse.arte \(hypotheses.org\)](https://a.muse.arte/hypotheses.org).

Santos, Maria Célia Teixeira Moura Santos (2002). “Reflexões sobre a nova museologia”, *Cadernos de Sociomuseologia*. V. 18 n.º 18: Reflexões museológicas: caminhos de vida. Pp. 93-139.

Semedo, Isabel (2019). “Ferramentas para fazer/pensar museus: missão, valores e visão. In *Definir a missão... da necessidade ao desafio* (2019). Coleção Ser e Fazer Museu no século XXI. Câmara Municipal de Vila Nova de Famalicão, pp. 21-24.

Organização das Nações Unidas (1948). *Declaração Universal dos Direitos Humanos*.

PORDATA (2022, última atualização: 31 de jan.). *Museus, palácios e monumentos da Direção-Geral do Património Cultural: visitantes*. Dados: DGPC/MC. Disponível em <https://cutt.ly/3VRYEQe>. Consultado em 2 de setembro de 2022.

Relatório do Grupo de Projeto Museus no Futuro (2020). Disponível em <https://cutt.ly/OCOybNW>.

Valdaliso, Covadonga (2021). *Museus de Lisboa*. Lisboa: Fundação Francisco Manuel dos Santos.

Vlachou, Maria (2021). *Mission statement: why do we do what we do? (If we closed down tomorrow, who would cry for us)*. Online course promovido pela Access Culture. 26 e 27 de abril.

Uma museologia das passagens? Distritos culturais urbanos que atravessam o museu

Jesús Pedro Lorente Lorente

Universidade de Zaragoza, España

<https://orcid.org/0000-0003-4500-5182>

Javier Gómez Martínez

Universidade da Cantábria, España

<https://orcid.org/0000-0003-4329-550X>

1 Introdução

No novo *Dictionnaire de Muséologie* elaborado pelo ICOM, sob a coordenação de François Mairesse, são descritas algumas das correntes museológicas recentes, entre as quais é interessante destacar aqui a “Muséologie de l'objet, de l'idée, de point de vue, de passage” [Museologia do objeto, da ideia, do ponto de vista, da transição]. No texto da definição, é feita referência à revolução museográfica dos anos 1980, que parece ter dado lugar a uma nova era, dominada não mais pela exposição, mas pela arquitetura museológica, através da qual o percurso do visitante (o turista) está “fluindo” da entrada do museu à sua saída, com passagem forçada pela loja (Mairesse, 2022, p. 444). Em suma, de acordo com este dicionário, ao falar em francês de uma *muséologie de passage* o campo semântico de referência transcende os museus e suas coleções, para se referir às ideias e pontos de vista do planeamento urbano e da indústria do turismo, espinha dorsal hoje das reflexões sobre nossas recentes instituições patrimoniais. Não se trata de sinalizar uma nova noção de museu, como aquela reivindicada com a designação italiana *museo diffuso*, para descrever a presença dispersa do acervo para além das dependências do museu. Mais do que uma difusão do património para o exterior, parece que os museólogos francófonos do novo milénio estão se referindo à *flânerie* de quem circula pelo museu. O nome *muséologie de passage* alude, como o próprio Prof. Mairesse havia especificado anteriormente, a dois significados museológicos distintos: o primeiro refere-se ao fluxo da

visita, com deambulação entre pontos de vista –literal e figurativamente– e até com algumas paradas recomendadas, citando como exemplos o Guggenheim-Bilbao, o MAXXI em Roma e até o Grande Louvre; enquanto o Musée du Quai Branly parisiense ou o Musée des Confluences em Lyon seriam casos representativos de uma museografia que transita do próprio museu para o ambiente urbano ou vice-versa (Mairesse, 2015, p. 366-369).

Neste capítulo vamos considerar mais alguns exemplos de passagens para verificar essa permeabilidade museológico-urbana tanto em espaços de trânsito a céu aberto quanto em átrios fechados lotados. Em ambos os casos, o Centro Pompidou de Paris pode ser considerado um precedente, que em 1977 representou um marco histórico na arquitetura dos novos museus de arte e no seu retorno ao centro histórico. Também poderia ser descrito como o ponto de partida da *muséologie de passage*, pois o projeto original de Renzo Piano e Richard Rogers previa que o *plateau* de Beaubourg cruzaria o edifício, elevado em pilotis acima da esplanada, e embora isso não fosse permitido, eles conseguiram fazer do interior uma continuação da praça, inclinada em rampa para levar os degraus dos *flâneurs* ao grande salão, significativamente chamado de fórum, de onde continuariam sua deriva urbana nos outros andares subindo as escadas metálicas ou os elevadores transparentes, com vistas impressionantes da cidade (Davis, 1990, p. 38-41). Até o interior do Museu Nacional de Arte Moderna do Centro Pompidou foi montado com roteiro gratuito. No entanto, essa museografia durou apenas dez anos, e aos poucos o controle restrito do fluxo de visitantes foi aumentando em todo o edifício, mas na virada do milênio o uso livre de escadas e elevadores metálicos se torna reservado para aqueles com bilhetes adquiridos.

No entanto, é claro que continuou a se espalhar a multiplicação de vias públicas de inter-relação dissolvendo os limites entre cidades e instituições culturais. Insistindo nisso, em outro ponto de vista, Vittorio M. Lampugnani colocou o Centro Pompidou parisiense no gatilho para o que seria outro traço historicista –mesmo na estrutura, além dos vistosos ornamentos da fachada– da primeira arquitetura pós-moderna: “These new buildings were (urban) catalysts” (Lampugnani, 2001, p. 12-13). Tampouco foram suficientes as “formas de desmaterialização” –da camuflagem com o ambiente natural à

transparência cristalina em contextos urbanos– com as quais Josep Maria Montaner fechou sua própria seleção de museus para o novo século quando este ainda estava principiando, embora ele mesmo já conseguisse identificar algo mais no final aberto de suas conclusões: “[L]os museos con más influencia social han generado grandes espacios urbanos” (Montaner, 2003, p. 150). Ora, como assinalou María Ángeles Layuno, estes novos espaços cívicos que atenuam as fronteiras entre arquitetura e urbanismo não só expandem o museu para o exterior, mas também estendem a cidade para o seu interior (Layuno, 2003: 109). Dedicamos as páginas seguintes a esta dupla consideração, listando alguns exemplos particularmente eloquentes.¹¹⁴

2 Praças e travessias urbanas abertas pela arquitetura museológica pós-moderna

Se a modernidade tinha optado por uma tipologia museológica muito monástica, uma caixa funcional, sem adornos e descontextualizada, cujo emblema museográfico seria o cubo branco fechado sobre si mesmo, o período cultural seguinte retomaria a tradição de abrir a viagem museográfica ao exterior através de praças, passarelas ou outros espaços de uso público. Isso foi proclamado por Michaela Giebelhausen na reconhecida coletânea significativamente intitulada *The Architecture of the Museum: Symbolic Structures, Urban Contexts*, em cuja introdução ela recorreu a uma extensa citação do livro *L'architettura della città* de Aldo Rossi (Giebelhausen, 2003, p. 3), embora mais tarde seu próprio capítulo não tenha sido dedicado a um estudo de caso italiano, mas a analisar a formação durante os anos oitenta do Museumsufer em Frankfurt, um cluster de museus de grande sucesso focado no turismo cultural. Não é por acaso que o referencial teórico era o ideal urbano mediterrâneo, embora a realidade analisada fosse a alemã. De fato, o retorno naqueles anos à tradição clássica, invocando o modelo da cidade renascentista italiana ou da polis grega, foi liderado pelos pioneiros anglo-saxões e germânicos da arquitetura pós-moderna.

¹¹⁴ Este artigo faz parte do projeto "Bairros culturais de museus, galerias, estabelecimentos e paisagens urbanas patrimoniais" financiado pelo MICINN/FEDER (código PGC2018-094351-B-C41)

Por isso, um bom ponto de partida para a nossa história poderia ser o Museu Ludwig em Colônia, projetado por Peter Busmann e Godfrid Haberer em 1975 e inaugurado em 1987, pois fica ao lado da catedral, criando um espaço público dominado por aquele contraste visual (Barthelmess, 1990, p. 16). A área é, assim, reforçada simbolicamente como o *omphalos* cultural da cidade, promovendo a regeneração urbana de todo o espaço entre a margem do rio e os caminhos-de-ferro. As longas galerias forradas a zinco e iluminadas com *sheds* são escalonadas para se adaptarem à inevitável inclinação em direção ao rio e correm paralelas à ferrovia. Quando a passarela de pedestres atinge o nível superior e se torna horizontal, as naves do museu se separam, delimitadas ao espaço dos trens. Ao mesmo tempo, o tráfego rodoviário atravessa-o através de uma rede de túneis (**Fig. 1**). A cidade entra no prédio do museu, que se mistura às oficinas e vagões do bairro. O fato de abrigar uma cinemateca e ter como vizinho o Museu Römisch-Germanisches, além do monumento gótico, reforça mais o poder desse distrito cultural.

Figura 1

Colonia. *Museum Ludwig*. Peter Busmann y Godfrid Haberer, 1975-1987.



Foto: J. Gómez

Ainda mais evidente foi o retorno ao ideal urbano clássico em outros projetos de regeneração cívica onde o arquétipo grego do *museion* erguido sobre uma colina foi emulado, mas para unificar a moderna *urban sprawl* dentro dele. Longe de se tornarem acrópoles fechadas, alguns grandes museus nos Estados Unidos e na Alemanha optaram por abrir caminhos entre áreas da cidade. Particularmente em Monchengladbach, uma cidade renana cujo Museu Abteiberg se ergue, como o próprio nome sugere, na colina de uma abadia. Sendo assim, ao lado do mosteiro de San Vito está o famoso conjunto arquitetônico construído em 1972-1982 por Hans Hollein, localizado em uma bacia hidrográfica: ao norte, a ligeira inclinação da cidade e a torre de acesso e escritórios; ao sul, o sistema de terraços e escadas que permitem atravessar um parque; a oeste, o módulo de exposições temporárias; a leste, o sistema modular de salas para armazenamento próprio, com forro de zinco e iluminação através de *sheds*; ao centro, uma esplanada sob a qual continua o museu, mas em modo submerso. Essa esplanada constitui a autêntica dobradiça. Nela, a serialização fabril dos

principais volumes expositivos emergentes contrasta com a placa que apela, em maiúsculas, ao modelo clássico: mármore branco e tipografia romana e escala para a palavra “MUSEUM” (Fig. 2). Só seria preciso trocar os u's por v's, mas foi um grande exercício pós-moderno dar outra reviravolta nos modelos clássico, grego, romano e renascentista, todos de uma vez. Esse acúmulo de referências diacrônicas já tem um ar irônico; como toque final, acrescenta-se que esta laje também tem a data e assinatura do grupo inscritas em itálico e reluzente.

Figura 2

Monchengladbach. Abteiberg Museum. Hans Hollein, 1972-1982.



Foto: J. Gómez

A partir de então, ao longo da década de 1980, a construção de novas praças associadas a uma dotação cultural ficou tão em voga que tornou-se muito marcante, principalmente em países onde era percebida como uma solução importada. Na imprensa britânica, um crítico respeitável aplaudiu aquela influência gerada “na Europa” (sic: cf. Gardiner, 1989, p. 48). Quando em 1985 os irmãos Sainsbury se ofereceram para pagar o polêmico anexo da London National Gallery dedicado à pintura do *Quattrocento*, eles decidiram que deveria ser um

edifício clássico e inovador, então o projeto de Venturi Scott Brown Associates prevaleceu. É detalhado por uma longa inscrição –de novo em granito e capitéis romanos– que recorda os usos sucessivos que o local abrigava antes dos bombardeamentos de 1940 e antes de ser comprado pelo Governo, em 1959, para uma ampliação que se fazia desejar. Inaugurado em 1991, foi ligado por uma passarela sobre o Jubilee Walk ao resto do museu e, desde então, por sua vez, equipado com várias vias de saída ligadas à Trafalgar Square e Orange Street.

Mais polémicas ainda haviam sido provocadas em Stuttgart pela escolha dos britânicos James Stirling e Michael Wilford para a expansão da Staatsgalerie, inaugurada em 1984 em meio a protestos contra a mistura chocante de classicismo e inovação de sua arquitetura monumental (James-Chakraborty, 1999, p. 77). Mas eles cumpriram o que foi estabelecido pelo concurso, que pedia para criar uma ligação entre a parte baixa da cidade e o bairro estendido atrás. Conseguiram-no através de uma rotunda central que, depois de um jardim de esculturas, se abre longitudinalmente para dar lugar a um caminho pedonal que atravessa todo o edifício com notório sucesso funcional, já que se tornou uma pista preferida dos skatistas. Nesse caso, a cidade não só atravessa o museu, mas o penetra na superfície, combinando uma útil porosidade urbana com homenagens cultas e citações arquitetônicas historicistas.

Também em Barcelona eles queriam animar a cidade velha com novas praças, equipadas com equipamentos culturais ou artísticos. Especialmente a Praça dels Àngels, emoldurada pelo antigo convento e sua capela, que abriga os serviços do Museu d'Art Contemporani de Barcelona, cuja sede principal é o edifício de Richard Meier, projetado em 1990 e inaugurado em 1995. Sua fachada é atravessada por rampas que ligam visualmente o interior com o exterior (**Fig. 3**), enquanto que através do hall envidraçado ou da esplanada do bar se ascende à Praça de Joan Coromines, anexa ao CCCB e à Faculdade de Comunicação. A partir dessas praças, o MACBA expande sua ressonância como epicentro de um bairro cultural abundante em centros de ensino superior, galerias, livrarias etc. Esta ligação simbólica com o bairro foi ainda sublinhada por Richard Meier em Baden Baden, onde construiu o Museu Frieder Burda em 2001-2004. É um de seus característicos cubos de vidro branco, com sistema de rampas análogo ao do MACBA, agora brincando com o bairro do neoclássico Kunsthalle como o

classicismo neomoderno de Norman Foster havia feito com o antigo classicismo da Maison Carée de Nîmes nos anos oitenta. Bem, não exatamente o mesmo, e por isso o incluímos aqui, porque essa trans-histórica dupla não evita o contato direto, mas antes procura torná-lo claro. O museu privado do colecionador junta-se à galeria pública, onde tem o seu restaurante e até algumas das suas peças, ligando-se através de um passadiço transparente, pelo qual a entrada pode ser feita por qualquer um dos dois edifícios; e tudo isso, no âmbito da alameda central Lichtentaler Allee (Román, 2006: 96).

Figura 3

Barcelona, Museu d'Art Contemporani. Richard Meier, 1990-1995.



Foto: J. Gómez

Mas o Guggenheim Bilbao, abraçando a ponte da Salve, é um exemplo ainda melhor de arquitetura interligada com travessias urbanas. Essa relação marcou a escolha do local por Thomas Krens, quando viu da encosta do morro o lote que estava “debajo del puente”

(Zaera, 1995, p. 30); embora acima de tudo fosse uma obsessão para Frank Gehry, que estava trabalhando ao mesmo tempo em seu projeto para o Experience Music Project em Seattle, então ele não poderia evitar o paralelismo: “[T]he Seattle project has the monorail going through it, just as the bridge goes into Bilbao” (Gehry, 1999, p. 176, 187). A cereja no topo do bolo desta combinação, que o arquitecto se propôs a chamar *gateway buildings*, seria colocada pelo museu em 2007, quando celebrou o seu décimo aniversário com uma novíssima intervenção de Daniel Buren no arco que sustenta a estrutura, tanto acima como abaixo do convés. A obra resultante, *Arcos Vermelhos*, é a cor do clube de futebol local e de outros elementos únicos, como o logotipo do metrô. Por outro lado, é importante acrescentar que sob a ala dos escritórios circulam bondes e outros veículos, pois o desnível do rio serviu também para possibilitar uma plataforma em forma de praça, a presidida por *Puppy*, ligando outra importante artéria de trânsito (**Fig. 4**). Essa linhagem de edifícios de entrada teria culminado na Espanha com a estrutura expositiva de trânsito urbano criada pela arquiteta Zaha Hadid para a Exposição Internacional de Zaragoza em 2008, projetando uma ponte coberta que era, ao mesmo tempo, um pavilhão, ou vice-versa. A sua posterior utilização como espaço museológico tem sido difícil até agora; mas está sendo feito um trabalho para transformá-la numa Mobility City ou Cidade da Mobilidade, enquanto centro de negócios, formação e lazer em torno da indústria automotiva (Yeste, 2018, p. 451).

Figura 4

Bilbao. Museo Guggenheim Bilbao. Frank O. Gehry, 1992-1997.



Foto: J. Gómez

Também gerou polémica o projeto de museu mais famoso da arquiteta anglo-iraquiana, o MAXXI em Roma, projetado em 1999 e inaugurado onze anos depois. O seu edifício e o do antigo quartel militar, utilizado para escritórios e serviços museológicos, delimitam uma praça aberta ao público durante o horário de visitação à instituição. É uma praça tranquila com intervenções artísticas e instalações que convidam a sentar-se, ao contrário do museu, um nó de intrincados percursos sem descanso: “There are no seats in the building. It is about movement inside, not rest” (Lindsay, 2016, p. 250). No interior, seus visitantes não podem parar em alguma majestosa vista panorâmica de Roma, já que os grandes mirantes estão orientados para aquela praça isolada, geralmente pouco movimentada. Muito mais animada é a Plaza Mulato Gil de Castro, o coração do distrito cultural de Lastarria em Santiago do Chile, onde o Museu de Artes Visuais foi inaugurado em 2002, projetado pelos arquitetos Cristián Undurraga e Ana Luisa Devés. Um exemplo ainda melhor, devido à sua dimensão urbana, é a nova Martin Plaza criada ao lado do Denver Art Museum após a expansão projetada por Daniel Libeskind em 2000-2006. Seu novíssimo Hamilton Building –cujo interior também abriga uma garagem e um hotel de uso público– está conectado ao resto do museu por um mirante que sobrevoa a esplanada externa, onde existem monumentais comissões de arte pública pós-moderna e um espaço escultórico, já que o diretor esteve na inauguração do Guggenheim Bilbao e também quis emular a estratégia de que qualquer transeunte pudesse desfrutar da arte de seu

tempo, sem ter que pagar ou entrar no museu (Lindsay, 2016, p 102) (Fig. 5).

Figura 5

Denver Art Museum, Hamilton Building. Daniel Libeskind, 2003-2006.



Foto: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Denver_Art_Museum.jpg

Muitos outros exemplos poderiam ser citados, pois na virada do milênio os acoplamentos táteis com a cidade se consolidaram como uma política generalizada de museus; embora a intenção de articular os percursos que ligam as praças e as ruas exteriores com outros espaços abertos no interior tenha-se revelado muitas vezes mais tarde como utópica. Foi o que aconteceu no MoMA de Nova York, cuja expansão por Yoshio Taniguchi permitiu a partir de 2004 poder atravessar todo o térreo gratuitamente até ao jardim de esculturas; o mesmo abriu uma entrada direta da West 54th Street, que agora só funciona como saída, uma vez que as medidas de segurança contra ameaças terroristas e contra o Covid forçaram os visitantes do museu a entrar novamente exclusivamente pela West 53rd Street. Acabou

também por se impor o controle de acesso ao MNCARS de Madrid onde, após a inauguração do prédio de Jean Nouvel em 2005, além de criar uma nova praça pública em torno da qual se distribuem muitos serviços e atividades, o diretor Manuel Borja-Villel abriu os terraços e o jardim como espaços livres de trânsito, acessíveis em teoria sem necessidade de bilhete, embora na prática os guardas continuem a pedi-lo. Mas esse ideal museológico/urbano ainda é válido e alimenta muitos dos debates atuais porque, como comentaremos nas reflexões finais, tem sido um dos principais legados da museologia de passagem.

3 A proeminência do átrio como limiar sociourbano do museu no século XXI

Se Paris foi a capital das passagens comerciais no século XIX, na década de 1980 estabeleceu outro modelo semelhante ao transferir a recepção aos visitantes do Grand Louvre para o subsolo, sob pirâmides de vidro que marcam as áreas de um grande fórum cidadão conectado com as linhas de metrô protegidas das intempéries. A chuvosa Inglaterra tomou nota, embora em vez de uma pirâmide, uma cúpula de vidro tenha sido escolhida em Londres para cobrir o pátio central do Museu Britânico. Essa foi a parte mais espetacular e icônica de um concurso que Norman Foster e sua equipe venceram em 1994 e inauguraram em 2000, embora quisessem ir muito além. O arquiteto imaginou esta área como um coração para o museu e uma praça para a cidade, com a Sala de Leitura tornando-se o centro de um distrito cultural que se estenderia desde a nova Biblioteca Britânica no Norte até Covent Garden no Sul (Anderson, 2000; Foster, 2001, p. 7). No museu pretendeu-se reestruturar os percursos interiores, valorizando não só a entrada principal sul, mas também a norte, e convertendo o novo pátio numa praça coberta, com horário ampliado antes da abertura e depois do fechamento. Além disso, esse ideal urbano de continuidade no interior também esteve muito presente no mesmo ano de 2000 na Tate Modern, equipada por Herzog e de Meuron com uma rampa de acesso principal a um grande salão, o Turbine Hall, concebido em múltiplas entradas como uma praça pública, ampliada doze anos depois com os *Tanks* para apresentar adequadamente *performances* (Leahy, 2010).

Figura 6

Milwaukee Art Museum, Quadracci Pavilion. Santiago Calatrava, 1994-2001.

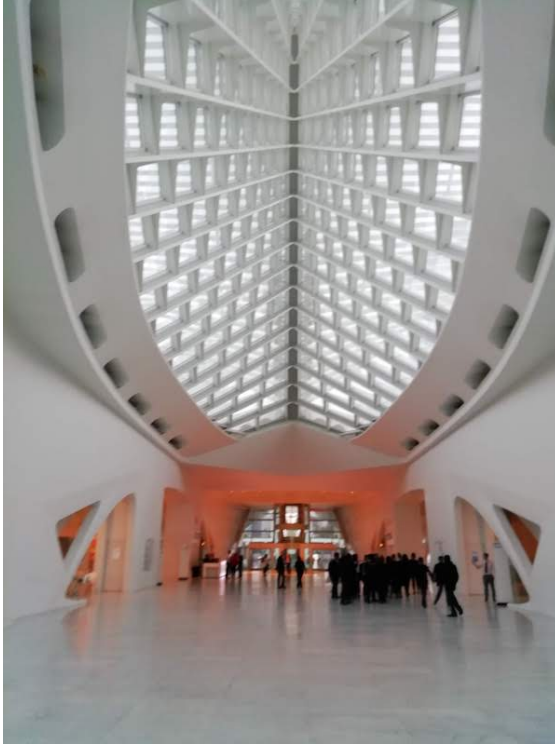


Foto: J. Pedro Lorente

A virada do milênio foi um momento histórico triunfante para o que se convencionou chamar de *hysterical atria* (Skellon & Tunstall, 2018), no qual um de seus maiores expoentes seria o pavilhão Quadracci projetado por Santiago Calatrava para a expansão do Museo de Arte de Milwaukee, inaugurada em 2001 (**Fig. 6**). Cada museu pretendia equipar-se com uma ágora coberta, mesmo nas cidades mediterrâneas, onde também muitas foram criadas. De 1995-2008 data a construção do Museu Nacional de Arqueologia Subaquática em Cartagena, um edifício dividido em dois volumes que se estendem ao longo do cais Alfonso XII, o que limita o volume acima do solo e força um desenvolvimento em profundidade. Um é um prisma perfeitamente

regular; o outro, um “lucernario de trazado quebrado y azaroso” que, sempre nas palavras de seu autor, Guillermo Vázquez Consuegra, contribui para criar “una plaza pública y al mismo tiempo el vestíbulo abierto del nuevo museo” (Vázquez Consuegra 2008, pág. 48). E é ali, onde essa serpente geométrica se separa ainda mais do outro corpo emergente, que apresenta uma fresta por onde se alcança a rampa de acesso-descida em sentido transversal: por ela chega-se diretamente a um grande átrio, com excelentes vistas do porto, conduzindo os nossos passos para o passeio de arqueologia marítima (**Fig. 7**).

Figura 7

Cartagena. Museo Nacional de Arqueología Subacuática. Guillermo Vázquez Consuegra, 1995-2008.



Foto: J. Gómez

Esta mesma estratégia é operada no Museum aan de Stroom inaugurado em 2011 em Antuérpia, exceto que é um espaço público que se eleva pelos dez andares do edifício, erguido nas margens do antigo porto. A Câmara Municipal optou por ali construir um complexo museológico, cujas diferentes coleções estão interligadas por um chamado “bulevar” interno com paredes de vidro que pode ser percorrido das 9h30 à meia-noite, muito além do horário de funcionamento do museu (Nauwelaerts, 2003). O seu sucesso de público deve-se sobretudo às maravilhosas vistas panorâmicas do

porto e da cidade, mas também é possível contemplar das janelas as intervenções artísticas ou outras atividades lúdico-culturais programadas pelo museu na praça contígua, que muitas vezes continuam de dentro até ao terraço da cobertura, administradas por artistas contratados ou voluntários, muitos deles estivedores aposentados. É o tipo de *strolling spaces* que, segundo Elaine Heumann Gurian, os museus deveriam oferecer para melhor cumprir sua função social, mesmo com visitantes casuais que precisam superar o “medo dos limiares” de instituições imponentes que não costumam frequentar (Gurian, 2006, p. 123). Da mesma forma, a sua eficácia foi verificada no Museu de Arte Contemporânea de Sydney, depois de inaugurar em 2012 um edifício anexo cujo núcleo vivo é o grande *hall* com entradas em que uma dá para o porto e outra para a George Street, para que atuem como uma interface sóciourbana de sucesso, pois durante o horário de funcionamento qualquer pessoa pode caminhar por ela ou parar para conversar enquanto aprecia as belas vistas da baía e as intervenções artísticas específicas do local (Modjeska, 2012).

Um caso comparável seria o Centro Botín em Santander, inaugurado em 2017, que também revelou uma projeção urbana pertinente por dentro e por fora. A concha dupla projetada por Renzo Piano não apenas abriga suas próprias atividades, mas também acolhe no litoral os pescadores que se sentam sobre sua borda para lançar seus equipamentos (**Fig. 8**), enquanto a nova praça coberta se tornou um espaço público particularmente popular entre todos os tipos de pessoas, desde transeuntes e ciclistas à beira-mar a skatistas, que apropriaram-se do espaço delimitado pelas arquibancadas e um dos poços de Cristina Iglesias –de sua intervenção escultórica *Desde lo subterráneo* –, em cujas arestas impulsionam o skate. No interior, tanto o lobby quanto a loja ou restaurante são focos de atenção coletiva mesmo à noite, mas durante o horário de funcionamento todo o conjunto arquitetônico é atravessado por um fluxo constante de pessoas passando pelo *pachinko* –nome inspirado em um máquina de pinball japonesa– que é uma estrutura de passarelas públicas de aço e vidro, cuja função é conectar os dois prédios até chegar a um mirante no volume leste; ao longo do caminho, um de seus trampolins flutua generosamente sobre o mar. Outra fundação bancária espanhola tem estado igualmente muito atenta em “fazer cidade” com os seus centros de exposições: em Barcelona, Madri, Saragoça ou Sevilha, seus

respetivos CaixaForum foram pensados para gerar espaços públicos, desde o lobby até às esplanadas. Felizmente, muitas de nossas instituições públicas também seguem essa tendência, como confirma com entusiasmo a designer Pati Núñez: “Cada vez más se está convirtiendo a los museos en plazas públicas donde tienen lugar eventos socio-culturales que reúnen a gente de todo tipo y que crean espacios de convivencia” (Núñez, 2021, p. 160).

Figura 8

Santander. Centro Botín, Renzo Piano, 2010-2017.

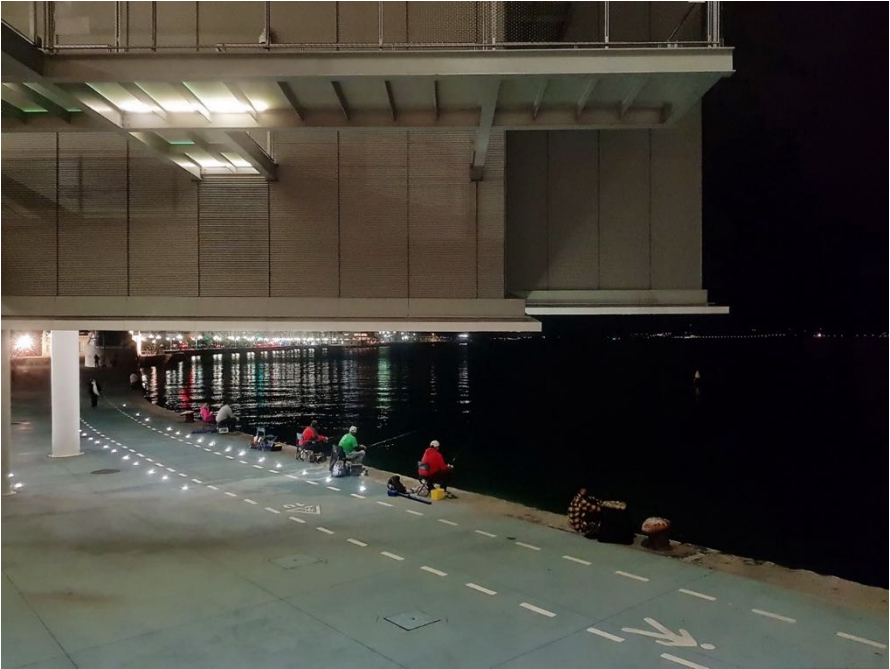


Foto: J. Gómez

Mas o acesso das massas nem sempre é bem resolvido, como mostram as ampliações do Museu do Prado, pois não levaram em conta a necessidade de entreter e abrigar as longas filas de turistas, que aguentam longas esperas na rua para o exterior. A mesma coisa acontece no Hermitage, nos Uffizi, nos Museus do Vaticano, no Capitólio, etc. Com o agravante de que, porque a multidão de turistas na Piazza del Campidoglio em Roma é hoje tão grande, só quem pagou

a passagem para subir aos Museus Capitolinos pode passar pelos pátios e passagens com repertórios arqueológicos monumentais que durante séculos eram de livre acesso para indicar sua condição de patrimônio público (Lorente, 2018, p. 26-28). Mesmo no Louvre, o espaço subterrâneo sob as pirâmides projetado para multidões superou as previsões públicas a tal ponto que mudanças drásticas na circulação estão sendo consideradas para gerenciar melhor o fluxo de visitantes.

Talvez a solução seja multiplicar os acessos e investir maior criatividade no conforto e entretenimento das pessoas nessas áreas de recepção, como o Museu Hirshhorn em Washington quis fazer com o projeto *Bubble*, um balão inflável para dar as boas-vindas aos visitantes nos meses de maior afluxo de público com uma programação variada de eventos; mas após anos de debates a diretoria decidiu em 2013 não torná-lo realidade por ser considerado muito arriscado (Koshalek & Clark, 2016, p. 125). Similar é a estratégia do Museumsinsel em Berlim, onde a James-Simon-Galerie foi inaugurada em 2019 para oferecer acesso e serviços comuns a todos os museus do complexo. É um edifício novo, mas é também uma área de trânsito aberta ao público, um pátio que corre paralelo ao Neues Museum restaurado, todo projetado em conjunto por David Chipperfield, e tão historicista nisso quanto na reinterpretação das colunatas de Stüler. É o ápice do Masterplan publicado em 2002, vencedor de um concurso internacional, cujo primeiro capítulo foi a reconstrução do Neues Museum (Chipperfield, in Wedel, 2002, p. 148-155). O arquiteto britânico concebeu-o como um preâmbulo do Passeio Arqueológico, uma passagem subterrânea que liga os quatro museus arqueológicos, tal como as pontes elevadas originais que foram destruídas pela Segunda Guerra Mundial (Da Silva, 2019, p. 167). Esta sutura em nível abaixo visa promover a concepção unitária da ilha como um centro de tráfego complexo, sem que até agora tenha-se questionado a continuidade da linha férrea que a atravessa de lado a lado, pois os berlinenses reconhecem o seu valor patrimonial e funcional como meio de interligação com a cidade.

4 Considerações finais

Muitos outros casos e exemplos poderiam ter sido escolhidos para mapear o desenvolvimento nas últimas décadas de novas interconexões museu-cidade, tanto externas quanto internas. Mas nossa intenção era simplesmente avaliar essa tendência histórica a partir de nosso interesse específico pelo estudo dos bairros culturais e sob a influência da *muséologie de passage*. Sem dúvida, um de seus principais legados tem sido o foco de atenção nos espaços de passeio público, uma consideração que é aplicada até retrospectivamente ao patrimônio museológico anterior. Na França, berço dessa corrente museológica, atualmente há intensos debates sobre a renovação urbana do Louvre: há anos se pensa em fechar os *Arches* ao tráfego, exceto para bicicletas ou pedestres. Esta exceção foi imposta ao Rijksmuseum em Amsterdã onde, por demanda popular, a reforma dos arquitetos espanhóis Antonio Cruz e Antonio Ortiz teve que reabrir a passagem urbana que atravessava o edifício, como projetado por Pieter Cuipers no final do século XIX. Os protestos ativos dos ciclistas paralisaram as obras de reforma, realizadas entre 2001 e 2013, forçando a abertura da passagem ainda dois meses antes da reabertura do próprio museu, cujo novo átrio de acesso, cheio de luz, dá ao Museumplein (Fernández, 2019). Nesse mesmo ano de 2013, outra polêmica semelhante eclodiu quando o Museu de Arte de São Paulo propôs cercar a esplanada em que se ergue o icônico edifício de Lina Bo Bardi com algum tipo de cerca ou grade: a mobilização social e da imprensa culminou na resposta negativa do Instituto do Patrimônio Artístico e Histórico Nacional. Os argumentos apresentados não só aludiram aos numerosos manifestantes de todo o tipo que muitas vezes vêm bloquear o caminho e à insegurança causada por drogados, traficantes ou sem-abrigo, mas também se referiram a como esta nova zona da cidade era à época em que o museu foi construído (Rolnik, 2013; Piepo, 2016). Assim, a discussão também está afetando retrospectivamente os museus do passado.

Todos partilhamos a aspiração ao *connecting museum* (Stuedahl, 2015), também em termos urbanos e, claro, sociais (Scheiner, 2021). Deve-se reconhecer que as atuais medidas de conservação e segurança, tanto para as coleções quanto para o público, colocam dilemas difíceis, mas soluções tão urbanisticamente *friendly*

como as aqui reunidas estão determinadas a demonstrar que uma não está em desacordo com a outra. Os museus podem ser abertos para a cidade por meio de passarelas e átrios para quais se se interligar com o bairro, promovendo a permeabilidade urbana. Os meios técnicos o permitem e a sociedade o reclama. Não nos cansemos de exigir isso.

Referências

Anderson, Robert (2000): *The Great Court and the British Museum*, Londres: British Museum Press.

Silva, Ana João Rodrigues Barbosa da (2019): *Espaço Comum. Uma interpretação da obra de David Chipperfield*. Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitectura (Orientadora Professora Doutora Joana Couceiro) Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto.

Davis, Douglas (1990): *The Museum Transformed: Design and Culture in the Post-Pompidou Age*, Nova York: Abbeville Press.

Fernández, Aurora (2019): “Interventions in the Rijksmuseum: the reinvention of the museum”, *Revista de Arquitectura*, 21, p. 235-239.

Foster, Norman (2001): “Preface”, em *Norman Foster and The British Museum*, Múnic: Prestel, pp. 6-11.

Gardiner, Stephen (1989): "The Source Renewed", *Landscape Architecture* [on line], 79:6, p. 40-49. <<http://www.jstor.org/stable/44670162>>. [Consulta 22/10/2020].

Gehry, Frank (1999): “Commentaries by Frank Gehry”, em Mildred FRIEDMAN (ed.), *Gehry Talks. Architecture + Process*, Nova York: Rizzoli, pp. 43-59.

Giebelhausen, Michaela (2003): “Introduction: the architecture of the museum -symbolic structures, urban contexts”, em Michaela GIEBELHAUSEN (ed.), *The Architecture of the Museum. Symbolic Structures, Urban Contexts*, Manchester: Manchester University Press, pp. 1-14.

Gurian, Elaine Heumann (2006): “Treshold fear: Architecture program planning” en *Civilizing the Museum: The collected writings of Elaine Heumann Gurian*, Londres-Nova York: Routledge.

James-Chakraborty, Kathleen (1999): "Memory and the Cityscape: The German Architectural Debate about Postmodernism", *German Politics & Society* [on line], 17:3 (52), p. 71-83. <<http://www.jstor.org/stable/23737393>>. [Consulta 21/10/2020].

Koshalek, Richard & CLARK, Erika (2022): “The contemporary museum in a new creative agenda”, em Selma HOLO & Mari-Tere ÁLVAREZ (eds.), *Remix. Changing Conversations in Museums of the Americas*, Oakland, University of California Press, p. 124-127.

Lampugnani, Vittorio M (2001): “The Architecture of Art: The Museums of the 1990s”, em Vittorio M. Lampugnani y Angeli SACHS (eds.), *Museums for a New Millennium: Concepts, Projects, Buildings*, Londres: Prestel, p. 11-14 (2ª ed.).

Layuno Rosas, María Ángeles (2003): “Museos de arte contemporáneo y ciudad. Los límites del objeto arquitectónico”, em LORENTE, Jesús Pedro (dir.) & David ALMAZÁN (coord.), *Museología crítica y arte contemporáneo*, Saragossa: Prensas Universitarias de Zaragoza, p. 109-124.

Leahy, Helen Rees (2010): “Watch your step: Embodiment and encounter at Tate Modern”, em S. DUDLEY (ed.), *Museum Materialities*, Abingdon: Routledge, p. 162-174.

Lindsay, Georgia (2016): *The User Perspective on Twenty-First-Century Art Museums*, Nova York-Londres, Routledge.

Mairesse, François (2015): “Le musée comme théâtre et l'évolution de la muséologie”, em Yves BERGERON, Daniel ARSENAULT & Laurence PROVENCHER ST-PIERRE, *Musées et muséologies: au-delà des frontières*, Quebec: Presses de l'Université de Laval, pp.353-374.

Modjeska, Drusilla (2012): “Sydney gets a laneway”, *The Monthly*, April, p. 56-58.

Montaner, Josep Maria (2003): *Museos para el siglo XXI*, Barcelona: Gustavo Gili.

Nauwelaerts, M. (2003): “Museum aan de Stroom/Le musée au bord du fleuve. Un nouveau musée de la ville, du port et de l'histoire maritime à Anvers”, *Art & fact: Revue des historiens de l'art, des archéologues, des musicologues et des orientalistes de l'Université de Liège*, 22, p. 89-93.

Núñez, Pati (2021): “Nuevos centros de arte: La arquitectura como condensadora de valores”, em Marisol SALANOVA & José Luis PÉREZ PONT (coords.), *Innovación desde el museo. Ensayos sobre emergencia cultural*. Valencia: Generalitat Valenciana, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, p. 153-16.

Piepo, Bruna, Camila Marshall y otros (2016): “O 2º eixo arquitetural e a relação do Museu de Arte de São Paulo como o espaço comum e o privado”, *Anais do 14º Encontro Científico Cultural Interinstitucional* [on line], Cascavel: Centro Universitário FAG, pp. 1-6. <<https://bit.ly/3xoB0IB>>. [Consulta 14/06/2022].

Rolnik, Raquel (2013): “O MASP e a casa da sogra” [on line], <<https://bit.ly/3OfETq4>>. [Consulta 14/06/2022].

Román, Silvia (2006): “Museo Frieder Burda. Una joya en Baden-Baden”, *Descubrir el Arte*, 87, p. 92-96.

Scheiner, Teresa Cristina (2021): “Museus, mitos, espaços de fronteira: Atravessamentos”, em Fernando MAGALHÃES *et al.* (coords.), *Museologia e património*, 6, Leiria: Instituto Politécnico de Leiria, p. 114-151.

Skellon, Katherine y Tunstall, Ben (2018): “Hysterical atria”, em Ross PARRY, Ruth PAGE y Alex MOSELEY (eds.), *Museum Thresholds. The Design and Media of Arrival*, Londres-Nova York: Routledge, p. 13-32.

Stuedahl, Dagny (2015): "The Connective Museum", en *Museum Communication: Practices and Perspectives* [on line], Copenhagen: Royal Danish Academy of Sciences and Letters, p. 31-34. <<https://bit.ly/3Oe6xUl>>. [Consulta 14/06/2022].

Vázquez Consuegra, Guillermo., 2008: "El Museo Nacional de Arqueología Subacuática. ARQUA (Cartagena, Murcia)", *museos.es*, 4, p. 42-55. <<https://bit.ly/3tjnxPz>>. [Consulta 05/09/2021].

Wedel, Carola (2002): "Gedanken von David Chipperfield zum Masterplan" (resumen de una entrevista), em Carola WEDEL (ed.), *Die neue Museumsinsel. Der mythos, der plan, die vision*, Berlín: Nicolai, p. 148-155.

Yeste Navarro, Isabel (2018): "Digital Water Pavilion", *Artigrama* [en línea], 33, pp. 445-452. <<https://bit.ly/329oAp8>>. [Consulta 13/02/2020].

ZAERA, Alejandro (1995): "Conversaciones con Frank O. Gehry", *El Croquis*, 74-75, p. 6-36.

La presencia de los historiadores del arte en los estudios de turismo en España: una necesidad y una oportunidad

Olaya Alonso-López

Universitat de Girona, España

<https://orcid.org/0000-0003-0256-9287>

Dolors Vidal-Casellas

Universitat de Girona, España

<https://orcid.org/0000-0002-2731-1808>

Gerardo Boto Varela

Universitat de Girona, España

<https://orcid.org/0000-0001-5904-5922>

1 Patrimonio y Turismo: Una relación difícil pero inevitable

En septiembre de 2017, la OMT propuso una nueva definición para “Turismo Cultural” durante la Asamblea General en Chengdu (China) por la cual se amplía el concepto para incluir experiencias relacionadas con la Cultura y el Patrimonio Cultural material e inmaterial, en su sentido más amplio. Así pues, es ya posible afirmar que Cultura y Turismo no son dos esferas separadas, sino realidades irremediabilmente vinculadas que convergen entre sí a través del Turismo Cultural (Richards, 2018; Martín de la Rosa, 2003). De este modo, las experiencias propias del Turismo Cultural se basan en la correcta conservación e interpretación del Patrimonio Cultural, como uno de los principales elementos de atracción turística.

Esta dinámica se ha gestado paralelamente a un continuo desarrollo económico, relacionado con el crecimiento imparable del número de turistas anuales (OMT, 2019). Sin embargo, al igual que la demanda crece, crece la presión sobre el Patrimonio Cultural y las administraciones públicas (Richards, 2001) se ven apremiadas para encontrar formas de gestión turística sostenibles, pero de gran rentabilidad económica. Este hecho genera un vínculo entre Turismo y

Patrimonio <<difícil pero inevitable>> (Velasco, 2009, pp. 238), ya que en un contexto donde se insiste en la dotación de nuevos usos sociales para los bienes patrimoniales, el Turismo se ha convertido en prioritario; lo que puede ser beneficioso o un grave inconveniente para el Patrimonio Cultural.

De esta forma, son necesarios toda una serie de conocimientos especializados que garanticen la gestión sostenible del patrimonio (como bien finito que es, incluyendo su puesta en valor, conservación y gestión), al mismo tiempo que el desarrollo económico del bien cultural como recurso turístico (Duis, 2018). Por tanto, no parece descabellado pensar que los conocimientos específicos de la Historia del Arte son necesarios para la correcta gestión turística de la Cultura.

De hecho, esta es una realidad muy interesante para el futuro de los historiadores del arte. En primer lugar, la gestión turística del Patrimonio Cultural, tanto desde el ámbito público como el privado, supone una ampliación de las salidas laborales para los actuales estudiantes de Grado (perfil, además, recogido en el Libro Blanco del Grado en Historia del Arte de ANECA). En segundo lugar, el Turismo Cultural y sus tendencias son ámbitos de investigación poco desarrollados por autores especializados en Historia del Arte, más centrados en la descripción y comprensión del fenómeno artístico (Hermoso Cuesta, 2011); pero que también necesitan de la visión experta de este colectivo. Y, en tercer lugar, la docencia en el ámbito turístico (además de ampliar el área de trabajo para quienes optan por la enseñanza) es una oportunidad para colaborar en la formación de los futuros profesionales del sector, dotándolos de unos conocimientos específicos, los cuales revertirían, a su vez, en una mejora en la conservación y gestión del Patrimonio Cultural; objetivo, a fin de cuentas, de la Historia del Arte.

El ámbito del Turismo reconoció su vinculación con la Cultura casi desde el principio, incluyendo conocimientos propios del Patrimonio Cultural en sus consecutivos planes de estudio (aunque su peso sigue siendo reducido en comparación con otras disciplinas como el Marketing o la Economía). Sin embargo, la Historia del Arte y los historiadores, pese a los beneficios profesionales arriba descritos y las consecuencias positivas de su implicación para con el Patrimonio, no parecen haber demostrado interés por profundizar en esta relación. Por el contrario, han dejado de lado su estudio en favor de otras disciplinas

como la Geografía (centrada en la movilidad), la Antropología (desde el ámbito cultural) o la Sociología (desde la perspectiva del Ocio).

Por consiguiente, este estudio trata de analizar la presencia de los docentes con formación en Historia del Arte que se encuentran impartiendo créditos en los estudios oficiales de Turismo en España (curso 2019-2020), como punto de partida para la inferencia del grado de interés e implicación de los historiadores hacia la especialización en Turismo. Cabe señalar que esta es una visión iniciática en la que se debe seguir profundizando, a fin de eliminar reticencias y prejuicios del sector y aceptar el Turismo Cultural como un nuevo nicho de oportunidades laborales para los historiadores del arte, tan válido como cualquier otro.

2 Los estudios de Turismo en España

La relación entre la Universidad y el Turismo es muy reciente y se remonta, tan solo, a 1996. No obstante, el interés por la formación turística y la profesionalización del sector surge en los 60' (Molero, 2019), solo una década después de la consolidación de España como destino turístico de sol y playa en el contexto europeo (Acerenza, 2006).

El Turismo es por naturaleza un área multidisciplinar y transversal que conecta con muchas disciplinas dada la heterogeneidad de sus componentes (López y García, 1998; Campodónico y Chalar, 2017). Históricamente, la falta de un campo científico propio (como es la Turismología) y la carencia de un curriculum integrado (estudiado aisladamente desde otras disciplinas) supusieron la pérdida de credibilidad del sector turístico como actividad socioeconómica programable (Sepúlveda y Plumed, 2015; López, 1993; Mariscal, 2003). Este hecho dio lugar a un círculo vicioso en el que la falta de estudios conllevó la pérdida de credibilidad del sector y la falta de credibilidad no motivaba la creación de estudios. Como consecuencia directa, la formación turística en España se desarrolló más lentamente que en otros países y estuvo ligada a títulos no oficiales con un marcado perfil empresarial e idiomático (Martín-Duque *et al*, 2017).

Hoy día, la progresiva complejidad de la realidad turística, la preocupación por los impactos y la necesidad de planificar (Ministral,

2000) han hecho que el abanico del curriculum turístico sea cada vez más amplio. Si bien este es un argumento positivo, tiene su contra parte; y es que la urgencia por adecuar los estudios en turismo a las cambiantes necesidades del sector ha supuesto que, aún hoy en día, estos se encuentren en continua mejora y revisión de sus contenidos (Martín-Duque *et al*, 2017).

Molero (2019) divide la formación turística de España en **dos etapas: extrauniversitaria (1963-1996) y universitaria (a partir de 1996)**. Por su parte, Huete (2007) lo divide en tres fases, incluyendo una **etapa previa entre 1940-50**, que abarca iniciativas como la introducción de la primera asignatura de turismo en 1954 (*técnicas de la propaganda y el turismo*, Escuela Oficial de Periodismo) o la creación de las primeras Escuelas Profesionales de Turismo de la mano del CENP¹¹⁵ en Madrid y Barcelona, en 1957 y 1960 consecutivamente.

PRIMERA FASE: EXTRAUNIVERSITARIA (1963-1996)

Con el Decreto 2427/1963, el 7 de Septiembre de este año surge la Escuela Oficial de Turismo (EOT), dependiente del Instituto de Estudios Turísticos; un servicio público centralizado creado en 1962. Más tarde, en 1964 nace la Asociación Española de Escuelas de Turismo (ANESTUR) por la que los centros privados asociados obtuvieron autorización estatal para impartir oficialmente estudios en turismo (Molero, 2019).

Un año después, en 1965, la EOT, inspirándose en los planes formativos de otros países de tradición turística, crea el título de **Técnico de Empresas Turísticas (TET)**, con el objetivo de ocupar puestos cualificados en la actividad turística. Este título, que permitía el acceso con el Bachiller común, se conformaba de más de 200 créditos divididos en tres cursos (dos comunes y uno de estudios específicos), con una reválida final obligatoria. Debido a la incidencia del sector profesional, el peso curricular se dividió principalmente entre asignaturas de empresa e idiomas, dejando cinco asignaturas

¹¹⁵Centro de Estudio de Nuevas Profesiones, institución privada que nace en 1957 con la intención de <<dar solución a las necesidades formativas de las empresas en nuevas áreas profesionales>> (www.cenp.com).

destinadas a la geografía regional (Ministral, 2000; Molero, 2019) y, en principio, ninguna al estudio del Patrimonio Cultural (BOE-A-1977-1446).

La necesidad continuada de una mayor profesionalización conllevó la implantación en 1983 de un nuevo título equivalente a una diplomatura: **Técnico de Empresas y Actividades Turísticas (TEAT)**, reconocido por el Real Decreto 865/1980. Este presentaba tres cursos con un total de 162 créditos y el acceso se diversificaba entre Bachiller, FP y pruebas de acceso a la universidad para mayores de 25, aunque a partir de 1985 se exigió el COU (Molero, 2019). El peso de las asignaturas de empresa e idiomas aumentó, a lo que se sumaron horas de práctica en detrimento de las asignaturas de geografía, que se redujeron a una sola durante el primer curso: *Geografía Turística de España* (Ministral, 2000). No obstante, este título reconoció la necesidad de incluir asignaturas propias de la Historia del Arte (BOE-A-1983-9236). Con todo, no supuso una reforma significativa asociada a los nuevos retos del sector, aunque sí conllevó el aumento significativo del número de escuelas y alumnos (Sepúlveda y Plumed, 2015).

SEGUNDA FASE: UNIVERSITARIA (1996-Actualidad)

Ya en los 90', Torres (1993) evaluó la formación turística como <<incompleta y no unitaria>>, reconociendo un complejo de inferioridad entre los titulados, poco valorados socialmente. Algunos sindicatos, como la UGT, colaboraron en la oferta formativa pero, con todo, la preocupación por los déficits en la formación continuaron hasta la última década del s. XX (Mariscal, 2003), lo que derivó en un nuevo cambio, esta vez marcado por la implicación universitaria.

Así pues, del Real Decreto 604/1996 surge la **Diplomatura en Empresas y Actividades Turísticas (DEAT)**, por el que se le otorga autonomía a las universidades y centros privados adscritos para homologar el título (Molero, 2019). Este impulso científico para el turismo se materializó en 180 créditos y las asignaturas se organizaron entre troncales, obligatorias, optativas y de libre elección (Brotons, 2011), divididas entre tres cursos. El perfil formativo cambió, reduciendo el peso de las asignaturas de empresa e idiomas en favor de asignaturas prácticas, de Geografía y de planificación turística (Ministral, 2000). Además, se diseñó una asignatura relacionada con el

Patrimonio Cultural: *Recursos territoriales turísticos*; vigente en muchas universidades aún a día de hoy.

Solo tres meses después, el título se modificó a **Diplomado en Turismo**, con un plazo de tres años para adaptar el plan. Sin embargo, considerando aun escasa la formación, Abellán, Fayos y Franco (1991) y algunas universidades propusieron el estudio de la Diplomatura para cargos intermedios y la Licenciatura para altos mandos, aunque esta nunca llegó a ver la luz. Por otro lado, sí que se crearon Másteres, y la Universidad de Nebrija junto con la OMT construyeron el primer Doctorado en Turismo (Mariscal, 2003). Todo ello contribuyó a una mayor credibilidad del sector y a una mejora en la calidad formativa de los futuros profesionales (Molero, 2019).

De esta manera, con cada título, la formación en Turismo se fue volviendo más integral y heterogénea, dando más importancia a la investigación y tendiendo a incluir más optativas propias de las ciencias sociales y las humanidades.

Dicha tendencia llega hasta el actual **Grado en Turismo**, el cual surge en 2009 (Real Decreto 1393/2007), con el Espacio Europeo de Educación Superior, establecido en la Declaración de Bolonia, por el que se buscaba unificar los títulos europeos con el fin de facilitar la movilidad de estudiantes y docentes (Molero, 2019). Con 240 créditos divididos en cuatro años, este grado abarca un gran número de competencias profesionales y de investigación con asignaturas propias del Marketing, Derecho, Economía, Geografía y otras ciencias sociales y humanísticas, como es la Historia del Arte. No obstante, esta sigue teniendo un peso reducido en comparación con otras disciplinas. Finalmente, cabe destacar que, actualmente, la formación en Turismo puede ser completada con Másteres y Doctorados oficiales, según el Libro Blanco de Aneca.

Figura 1

Tabla comparativa de los estudios de turismo en España.

	TET (1965)	TEAT (1983)	DEAT (1996)	GRADO (2009)
ACCESO	BACHILLER COMÚN	BACHILLER, FP, PRUEBA DE ACCESO A LA UNIVERSIDAD +25 (COU a partir de 1985)	SELECTIVIDAD	PAU / EBAU
CRÉDITOS	216	162	180	240
CURSOS	3 (2 comunes, 1 específico)	3	5 (asignaturas troncales, obligatorias y de libre elección)	4 (asignaturas obligatorias, básicas y optativas)
CURRÍCULUM	EMPRESA, IDIOMAS Y GEOGRAFÍA	EMPRESA, IDIOMAS Y PRÁCTICAS	EMPRESA, IDIOMAS, GEOGRAFÍA, PRÁCTICAS, PLANIFICACIÓN...	IDIOMAS, GEOGRAFÍA, MARKETING, DERECHO, ECONOMÍA, PRÁCTICAS...
PERSONALIZACIÓN DEL CURRÍCULUM	NO	NO	sí	sí

Fonte: Creación propia

3 Metodología

El diseño de este estudio se ha realizado a través de la **revisión bibliográfica** para el marco conceptual y de las **técnicas cuantitativas** para el desarrollo del cuerpo; con el fin de conocer estadísticamente la situación de los docentes de Historia del Arte en los estudios de Turismo en España. La técnica de recolección cuantitativa de datos ha sido el **conteo**, definido por la RAE como “recuento”, en este caso de personas. Para los resultados, se ha elegido su **representación a través de la cartografía temática** por ser un medio de síntesis de datos muy intuitivo y, por tanto, especialmente óptimo para la comprensión de resultados y la inferencia de conclusiones (Aldana y Flores, 2000; Membrado, 2015); así como el uso de **gráficas circulares** para aquellos resultados cuyo valor semántico recaiga en la comparación entre porcentajes.

La **muestra** se conforma por el total de los Grados y Másteres de Turismo impartidos durante el curso 2019-2020, incluidos en el

registro de QUEDU¹¹⁶ (*Qué Estudiar y Donde en la Universidad*), del *Ministerio de Ciencia, Investigación y Universidades del Ministerio de España*, el cual recoge los títulos oficiales de Hostelería y Turismo que pueden estudiarse en todo el territorio nacional. La búsqueda se ha realizado bajo los siguientes términos:

- Nivel de Estudios: Grado/Máster (según la fase de trabajo).
- Búsqueda por palabra clave: “turismo” (en ambos casos).
- Tipo de Universidad: Todos (en ambos casos, incluyéndose Públicas, Privadas y Adscritas).
Universidad: Todas (en ambos casos, incluyéndose todas las CCAA en la búsqueda).

La muestra de Grados en Turismo fue de 64 registros, incluidos en el ámbito ‘Turismo y Hostelería’, y divididos en 36 universidades públicas con título propio, 21 centros adscritos y 7 estudios privados. La muestra de Másteres relacionados con Turismo fue de 32 registros incluidos en el ámbito ‘Turismo y Hostelería; Agricultura, ganadería y pesca; Economía; Ingenierías; Otra Educación comercial y empresarial’, y divididos en 27 universidades públicas, 3 centros adscritos y 2 estudios privados.

El conteo de profesores de dichas universidades se realizó con los **datos disponibles en la web durante los meses de enero y febrero de 2020**. Los **criterios** para la contabilización de docentes fueron los siguientes:

- Los estudios del docente deben aparecer explícitos en la web sin dar lugar a error. Aquellos que por sus publicaciones o ponencias dieran a entender la especialidad de Historia del Arte, pero cuyos estudios no aparecieran especificados han sido catalogados en una lista a parte.
- Dada la diversidad histórica de planes de estudio, se aceptaron los siguientes programas: Grado, Diplomado, Licenciado, Mención y Doctorado.

¹¹⁶Recuperado de:

<https://www.educacion.gob.es/notasdecorte/busquedaSimple.action>.

Las **categorías** de recogida de datos, elegidas por considerarse significativas para tener una visión holística del caso de estudio, son las siguientes:

- Comunidad Autónoma.
- Provincia.
- Universidad.
- Titularidad de la Universidad
- Nombre y apellidos del docente
- **Estudios del docente.**
 - La falta de este dato supone la exclusión del docente del conteo. Sin embargo, la existencia de este dato y la falta de otros como *Asignaturas impartidas* o *Régimen de Contratación* no.
 - Dentro de esta categoría, Otros abarca estudios de Doctorado y Máster relacionados con: la Gestión del Patrimonio Cultural, la Museología y la Museografía, la Restauración y Conservación, la Gestión Cultural, la Cultura Visual, la Antropología Cultural y el Turismo Cultural.
 - Estos planes de estudios han sido aceptados por el grado de especialización en aspectos propios de los estudios de Historia del Arte como es el patrimonio, los museos o la Cultura en general. Además, estos planes de estudio suelen contener asignaturas propias de la Historia del Arte.
- Asignaturas impartidas.
- Régimen de contratación del docente.

La **fente de datos primarios** ha sido la página web oficial de cada una de las universidades, delimitando la investigación a los planes de estudio 2019-2020, donde se han buscado los nombres de los docentes a través de:

- Guía docente de las asignaturas.

- Pestaña “Profesorado” (en caso de no disponer de guías docentes); disponible en casi todas las webs, da acceso al repositorio de docentes encargados del Grado o Máster. Esta búsqueda se ha dado principalmente en centros privados y adscritos que tienden a no disponer públicamente de las guías docentes.

Para el estudio individualizado de cada docente, el **orden de consulta de las fuentes** fue el siguiente:

- Repositorio de la web oficial de la universidad.
- LinkedIn del docente.
- Página web, blog u otras redes sociales del docente.
- Noticias de prensa o radio y otras fuentes sobre investigaciones en las que haya participado.
- Contacto personal mediante correo electrónico, en caso de posible coincidencia de criterios, pero falta de datos para confirmarlo.
 - A día 6 de febrero de 2020 se enviaron 35 correos solicitando información, de los cuales 21 fueron respondidos y 19 incluidos en el conteo.

Por cuestiones de ética, no se proporciona el nombre de ninguno de los docentes ni de las universidades (de manera específica), incluidas en este estudio.

LIMITACIONES

La principal limitación se deriva del uso de la Web como fuente de información, dependiendo, pues, este estudio de los datos públicos disponibles online. Por consecuencia, la información puede:

- No estar disponible públicamente en la web.
- Ser incompleta: los datos disponibles, en ocasiones, no han permitido completar el total de categorías por docente.
- No estar actualizada: en casos como la pestaña “Profesorado”, no se dispone de la última fecha de actualización. Las guías

docentes contienen fecha y se entiende que la página web del Ministerio es oficial a día de este estudio.

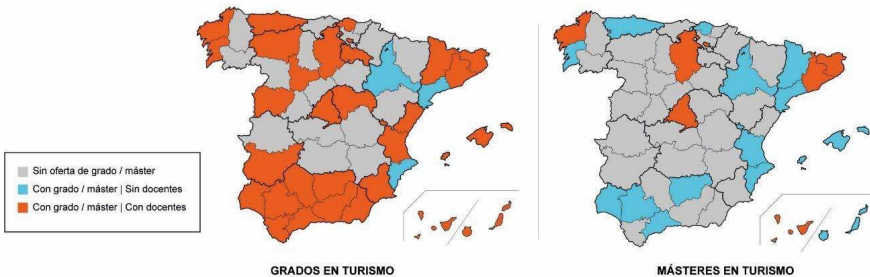
- Datos contradictorios: En alguna ocasión los datos han diferido entre la página web del Ministerio y la de las universidades (existencia del estudio, cambio de nomenclatura, títulos repetidos, etc.). En estos casos se ha seguido la información de la página web del Ministerio; a excepción de la localización de algunos estudios que, aunque están asociados en la página del Ministerio a una provincia, se imparten en otra. Es el caso concreto de Euroaula, Mediterrani y Formatic (asociadas a Girona, pero impartida en Barcelona), Ostelea (asociada a Lleida, pero impartida en Barcelona) y los estudios de Grado de Guadalajara (asociados a la Universidad de Alcalá de Madrid), donde se ha tomado en cuenta el emplazamiento físico de dichos estudios por la relevancia de este dato para el mapeo.

5 Presentación de los resultados

5.1 Situación general de los Grados y Másteres en Turismo

Figura 2

Situación general de los Grados y Másteres en Turismo en España en 2019-2020.



Fonte: Creación propia

En cuanto a la presencia del Grado en Turismo, todas las Comunidades Autónomas lo ofertan salvo Navarra y Cantabria y, aunque Guadalajara cuenta con un título en su territorio, este depende de la Universidad de Alcalá, en Madrid. En segunda instancia, la única Comunidad Autónoma que oferta dicho título, pero no cuenta con personal docente de Historia del Arte es Aragón.

Visto en números, de 50 provincias que hay en España, 29 ofrecen el grado en turismo y cuentan con docentes (58%), 3 ofrecen el grado sin docentes (6%) y 18 no ofrecen este título (36%). Es decir, un poco más de la mitad de las provincias españolas cumplen los criterios expuestos en la *Metodología*; si bien es cierto que de las 32 provincias que ofertan el grado el 91% cuentan con docentes de Historia del Arte en plantilla.

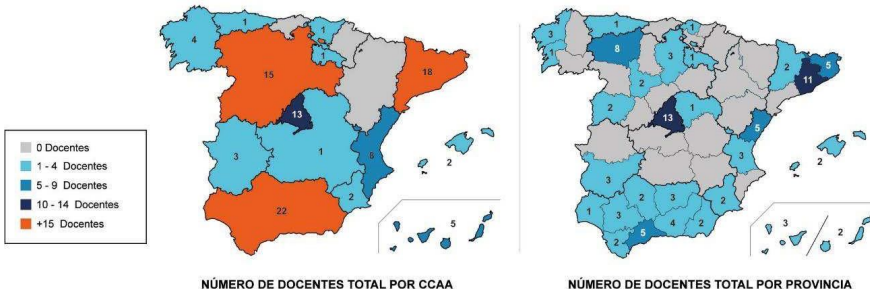
La oferta de Másteres en Turismo en España se reduce a 32 títulos oficiales, altamente especializados en temas como la enología, el agroturismo u ocio y deportes; siendo el más común el Máster en Dirección y Planificación de Turismo. Dada esta especialización, muchos títulos no cuentan con asignaturas de índole cultural y, por consiguiente, tampoco con historiadores del arte en plantilla.

Hablando en cifras, 20 de las 50 provincias españolas cuentan con un Máster en Turismo (el 40%), pero solo 5 (el 10%) cumplen la condición de tener docentes de Historia del Arte.

5.2 Los docentes de Historia del Arte en números

Figura 3

Número de docentes totales de Grado y Máster en Turismo oficial en España en 2019-2020 por CCAA y provincias.

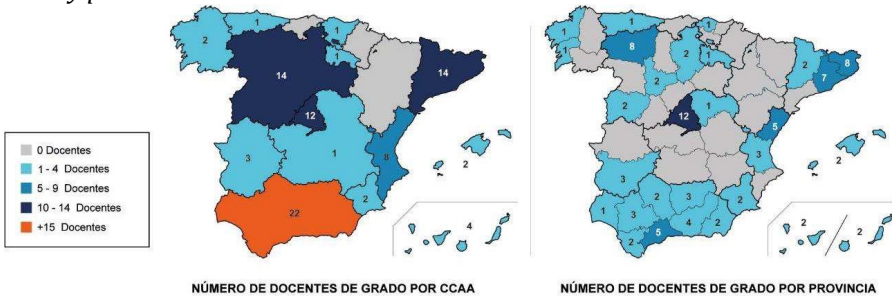


Fonte: Creación propia

En total, durante el curso 2019-2020, 96 docentes impartieron asignaturas de índole cultural en los títulos oficiales de Turismo en España; teniendo en cuenta que existen 4 docentes en Cataluña (1 en Barcelona y 3 en Girona) que impartieron clase tanto en Grado como en Máster, los cuales no se han contabilizado dos veces.

Figura 4

Número de docentes de Grado en Turismo oficial en España en 2019-2020 por CCAA y provincias.



Fonte: Creación propia

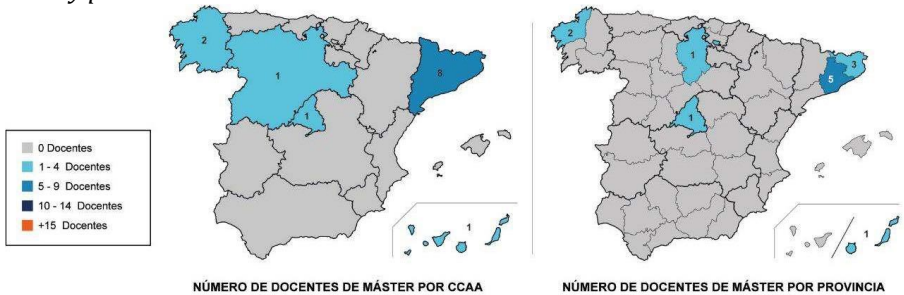
Los Grados en Turismo han contado durante el curso 2019-2020 con un total de 87 docentes de formación en Historia del Arte; siendo las 4 Comunidades Autónomas con mayor plantilla Andalucía (22 docentes), Cataluña (14 docentes), Castilla y León (14 docentes) y Madrid (12 docentes). Y, hablando en provincias, Madrid (12 docentes), León (8 docentes), Barcelona (7 docentes) y, empatando con 5 docentes, Girona, Málaga y Castelló.

La preeminencia de Andalucía se explica por ser la segunda Comunidad Autónoma con más provincias (8), contar con un Grado en Turismo en todas ellas y, además, con al menos 2 docentes por título, salvo en el caso de Huelva. En Cataluña, aunque Tarragona presenta título, pero no docentes, Girona y Barcelona reflejan una fuerte vinculación entre Turismo y Cultura en el ámbito universitario y de investigación. Por su parte, Castilla y León, pese a que solo presenta título en 3 de sus 9 provincias, se ve entre los primeros gracias a que el

Grado en Turismo de la Universidad de León ofrece la posibilidad de especializarse con una Mención en Patrimonio Cultural en 4º Curso. Finalmente, dada la centralidad territorial y política de Madrid, esta provincia cuenta con numerosas Universidades impartiendo el Título en Turismo y, por consecuencia, con mayores plantillas de docentes. El resto de las provincias españolas tienden a contar tan solo con una Universidad, un Título y un docente por grado.

Figura 5

Número de docentes de Máster en Turismo oficial en España en 2019-2020 por CCAA y provincias.



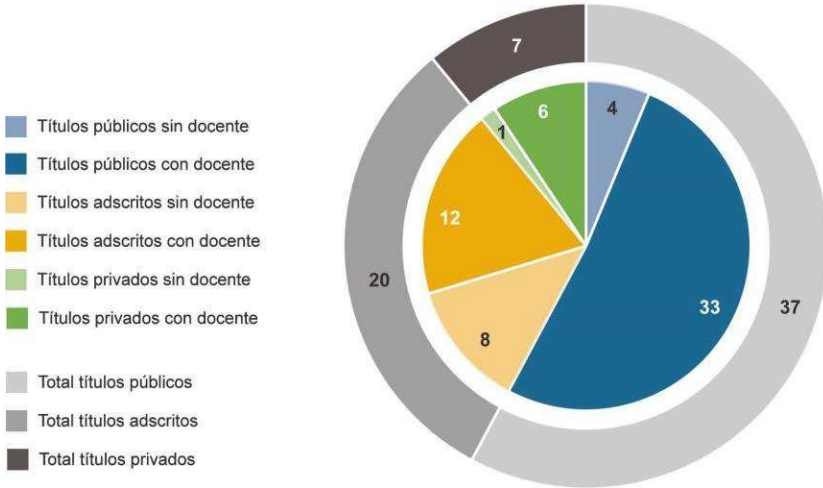
Fonte: Creación propia

Los Másteres en Turismo cuentan únicamente con 13 docentes de formación en Historia del Arte, repartidos en tan solo 5 Comunidades Autónomas: Galicia, Islas Canarias, Castilla y León, Madrid y Cataluña, donde se sitúa el grueso de los docentes (61% del total). El reducido número de profesores parece deberse a la alta especialización de muchos de los Másteres y, por consecuencia, a la reducida oferta de asignaturas de índole cultural.

5.3 Los docentes de Historia del Arte según la titularidad del centro

Figura 6

Número de títulos de Grado con y sin docente según el título sea adscrito, público o privado, curso 2019-2020.



Fonte: Creación propia

Frente a los 87 docentes de Historia del Arte, existen 64 títulos de Grado en Turismo en España, los cuales se dividen legalmente entre centros públicos, adscritos y privados. El 89% de los títulos públicos, el 60% de los adscritos y el 86% de los privados tienen en plantilla a dichos docentes. Por tanto, en los tres casos el número de títulos con docente supera al número de títulos sin docente, siendo los adscritos los de menor peso y los públicos los que más.

Figura 7

Grados de Turismo de titularidad pública, adscrita y privada por provincias en España en 2019-2020.

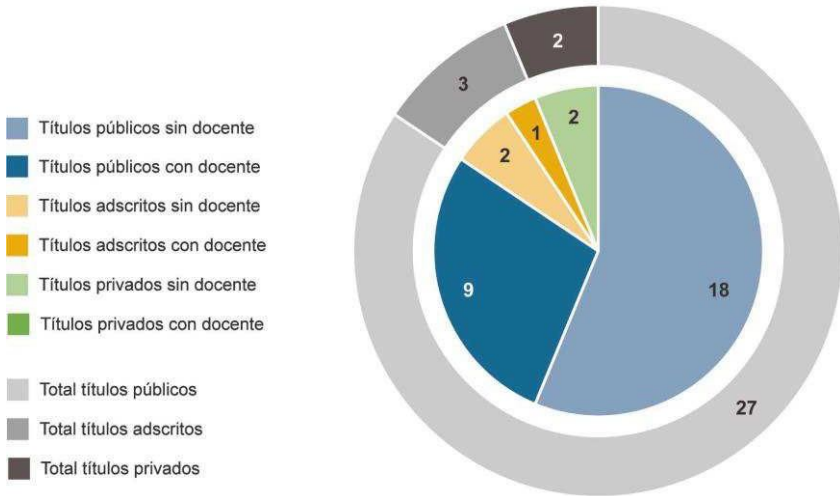


Fonte: Creación propia

Desde una perspectiva territorial, es posible concluir que de las 27 provincias que ofertan estudios en Turismo bajo una titularidad pública, 24 (88%) cuentan con docentes con formación en Historia del Arte en plantilla. Por su parte, poco menos de la mitad de las provincias con centros adscritos (6 de 13 [43%] provincias) poseen docentes con formación en Historia del Arte; sin contar Barcelona, la cual presenta tanto estudios universitarios de grado en Turismo que cuentan con docentes con conocimientos de Historia del Arte, como estudios universitarios que no disponen de ellos. Finalmente, los centros privados presentan 5 de 6 (83%) provincias con estudios y docentes que cumplen con los parámetros descritos.

Figura 8

Número de títulos de Máster con y sin docente según el título sea adscrito, público o privado, curso 2019-2020.



Fonte: Creación propia

En el caso de los Másteres, frente a los 13 docentes, existen 32 títulos en España, siendo el mayor peso los de titularidad pública. Cabe destacar que solo existen dos títulos privados de Máster en Turismo, los cuales no cumplen las condiciones de docencia.

Solo el 33% de los títulos públicos, el 33% de los adscritos y el 0% de los privados tienen entre el profesorado docentes de Historia del Arte.

Figura 9

Másteres de Turismo de titularidad pública, adscrita y privada por provincias en España en 2019-2020.



Fonte: Creación propia

Desde una perspectiva territorial, es posible concluir que de las 17 provincias que ofertan estudios en Turismo bajo una titularidad pública, solo 4 (23%) cuentan con docentes con formación en Historia del arte en plantilla; sin contar Madrid, la cual presenta tanto estudios universitarios de grado en Turismo con docentes con conocimientos de Historia del Arte, como estudios universitarios que no disponen de estos. En cuanto a los centros adscritos, estos cuentan con 1 de 3 (33%) provincias con docentes con dicha formación; mientras que en el caso de los centros privados el 100% de provincias (2 de 2) que ofertan un Máster en Turismo no disponen de docentes con formación en Historia del Arte.

5.4 Los docentes de Historia del Arte según su formación académica

La recogida de datos sobre los diferentes recorridos académicos de los docentes de Historia del Arte ha demostrado que la formación es plural y casi única para cada caso. En el caso de los Grados se han encontrado 17 combinaciones en cuanto a los estudios universitarios de los docentes y, en el caso de los Másteres, 6 combinaciones. En aras de una mejor comprensión, los diferentes estudios se han combinado en 6 categorías afines.

Figura 10

Síntesis - Formación académica en Historia del Arte de los docentes de Grado en Turismo en España, curso 2019-2020.

ESTUDIOS	Nº DE DOCENTES
DOCTORADO (+MENCIÓN; + MÁSTER)	29
LICENCIADO + DOCTORADO (+MÁSTER; + DIPLOMADO; + OTRO)	22
LICENCIADO (+OTRO)	17
MENCIÓN	7
OTROS ESTUDIOS EN CULTURA	6
OTRAS COMBINACIONES	6
TOTAL	87

Fonte: Creación propia

Figura 11

Síntesis - Formación académica en Historia del Arte de los docentes de Máster en Turismo en España, curso 2019-2020.

ESTUDIOS	Nº DE DOCENTES
DOCTORADO (+MENCIÓN; + MÁSTER)	4
LICENCIADO + DOCTORADO (+MÁSTER; + DIPLOMADO; + OTRO)	4
LICENCIADO (+OTRO)	1
OTROS ESTUDIOS EN CULTURA	4
TOTAL	13

Fonte: Creación propia

Tanto para Máster como para Grado, la mayoría de los docentes se han formado en contextos de planes de estudios anteriores al Plan Bolonia (2009), por lo que son muchos los Diplomados (3 años), Licenciados (4 años) o aquellos que presentan una Mención (dentro del título de Historia); habiendo solo 2 docentes graduados (a partir de 2009).

Figura 12

Estudios en Historia del Arte de los docentes de Grado por CCAA y según la titularidad del centro.

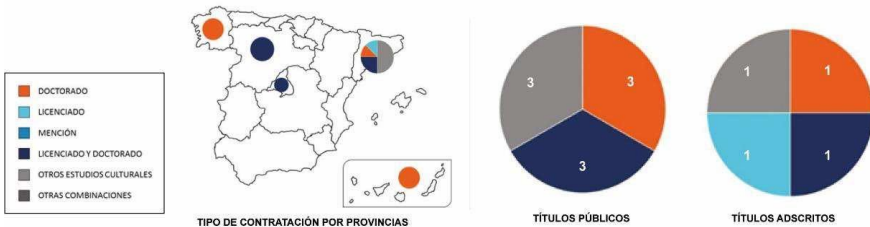


Fonte: Creación propia

El 58% de los docentes tienen un alto grado de especialización en Historia del Arte gracias a un Doctorado. El 42% restante (20% solo Licenciados) presenta una especialización parcial a través de una formación inicial (Licenciatura) o un Máster de índole cultural. Andalucía, Castilla y León y Madrid son las Comunidades Autónomas con un mayor índice de docentes doctorados en Historia del Arte. Del mismo modo, los títulos públicos son los que presentan un mayor número de docentes doctorados, primando otros currículums culturales para centros adscritos y privados.

Figura 13

Estudios en Historia del Arte de los docentes de Máster por CCAA y según la titularidad del centro.



Fonte: Creación propia

Los Másteres no presentan grandes diferencias con la línea de los Grados, siendo el 46% de los docentes doctorados. Es decir, en ambos casos este tipo de docentes ronda la mitad del total, siendo el

porcentaje menor en los Másteres. Si bien es cierto que en este caso aumentan el número de docentes con *Otros Estudios Culturales*. Todas las comunidades autónomas presentan al menos un Doctor en Historia del Arte, siendo Cataluña la de estudios más variados. En cuanto a la titularidad del centro, los porcentajes entre *Doctorado, Licenciado y Doctorado y Otros Estudios Culturales* son equivalentes entre los títulos públicos y adscritos; diferenciándose únicamente en la inclusión de una Licenciatura para estos últimos.

5.5 Los docentes de Historia del Arte según el número de asignaturas impartidas

Figura 14

Docentes de Grado en Turismo según el número de asignaturas impartidas, curso 2019 – 2020.



Fonte: Creación propia

Ya sea un título público, adscrito o privado los docentes tienden a impartir tan solo una asignatura en los grados. Este resultado es lógico ya que normalmente los grados en Turismo tan solo presentan una Asignatura Obligatoria (o de Formación Básica) relacionada con el Patrimonio Cultural; a la que, en ocasiones, se le suma una Asignatura Optativa.

La multiplicación de docentes (87) frente al número de títulos ofertados en España (64) parece apuntar a la existencia de dichas asignaturas optativas, pero también a la marcada tendencia a compartir las asignaturas patrimoniales en los estudios de Grado.

De las asignaturas impartidas por los historiadores del arte, un cuarto presenta docencia compartida (normalmente entre 2 o 3

docentes, siendo el máximo 5). Esta situación se da en: Almería, Cádiz, Castelló, Girona, Granada, Jaén, León, Lleida, Madrid, Málaga y Sevilla.

Figura 15

Docentes de Máster en Turismo según el número de asignaturas impartidas, curso 2019 – 2020.



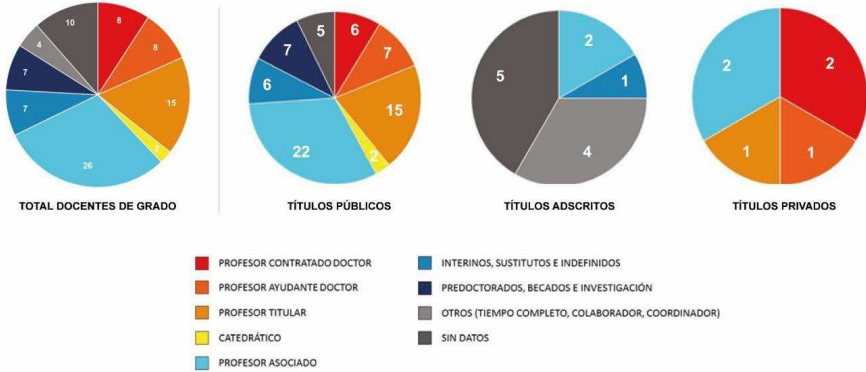
Fonte: Creación propia

Tanto en los títulos públicos como los adscritos prima la proporción de una asignatura por docente, aunque existen dos casos de asignaturas compartidas. En comparación, no supone grandes diferencias con la línea marcada por el ámbito de los Grados; a excepción de los centros adscritos, los cuales disponen de un mayor abanico de opciones en los Grados que en los Másteres.

5.6 Los docentes de Historia del Arte según el tipo de contratación

Figura 16

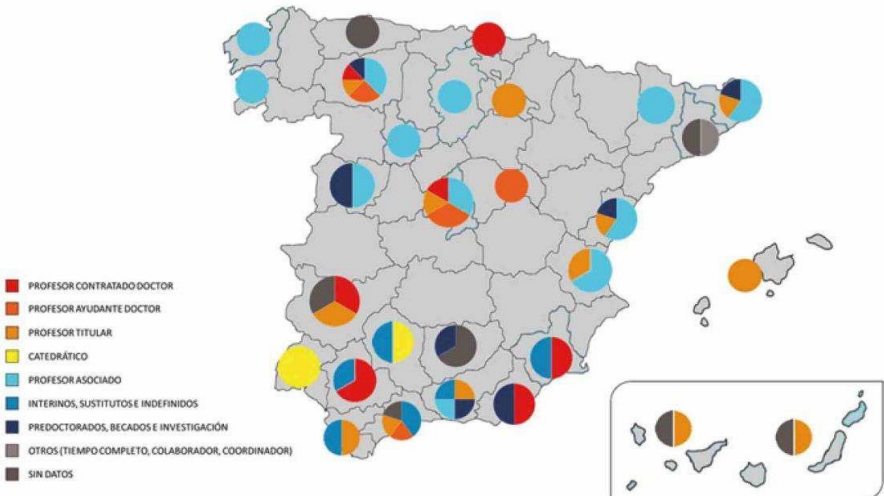
Docentes de Grado en Turismo según el tipo de contratación, curso 2019 - 2020.



Fonte: Creación propia

Figura 17

Docentes de Grado en Turismo según el tipo de contratación por provincias, curso 2019 - 2020.



Fonte: Creación propia

En este apartado se cuentan con un 11% de ausencia de datos ya que, dependiendo de la universidad, el régimen de contratación de los docentes es o no de dominio público.

Según los datos recogidos, el mayor porcentaje de docentes (30%) se encuentran registrados como *Profesores Asociados*, es decir, no se dedican plenamente a la carrera universitaria e investigadora. A estos le siguen un 18% de docentes *Contratado* o *Ayudante Doctor* y un 17% de *Profesores Titulares*.

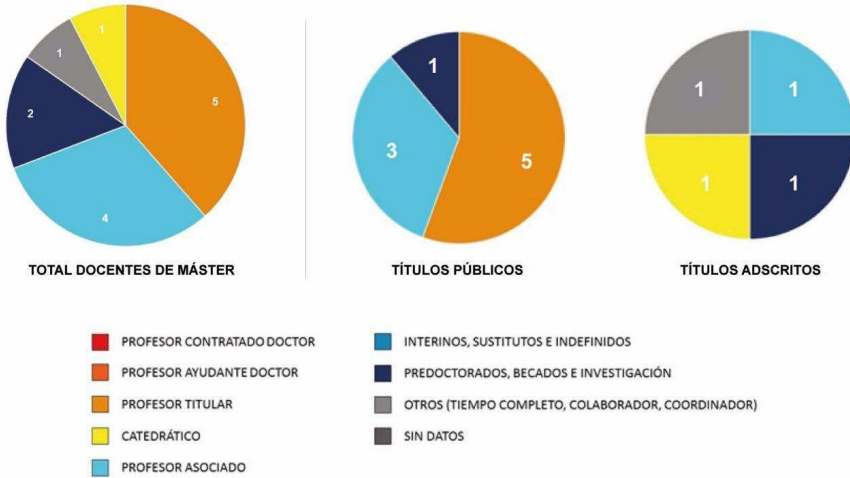
Cabe destacar un 16% de casos en los que los docentes son estudiantes de doctorado, interinos, temporales, etc.; frente a tan solo un 2% de Catedráticos en Historia del Arte. En conclusión, tan solo un 20% de los docentes se encuentran la final de una carrera universitaria e investigadora de la rama de Historia del Arte.

En cuanto a la titularidad de los centros, los casos de *Contratado*, *Ayudante Doctor* y *Profesor Asociado* priman en los títulos públicos y privados. Los títulos adscritos no cuentan con este tipo de contrataciones, teniendo solo *Asociados*, *Interinos* y otras modalidades de contratación. Así pues, existe cierto desequilibrio entre los centros públicos y privados y los adscritos en cuanto a régimen de contratación se refiere.

Finalmente, el análisis territorial demuestra que los dos *Catedráticos* se encuentran en la Comunidad de Andalucía, donde priman, además los *Profesores Doctor*. Por otro lado, los investigadores en formación se reparten entre Castilla y León, Cataluña, la Comunidad Valenciana y Andalucía. Por el resto de las provincias, principalmente se dividen entre *Profesores Asociados* y *Profesores Titulares*.

Figura 18

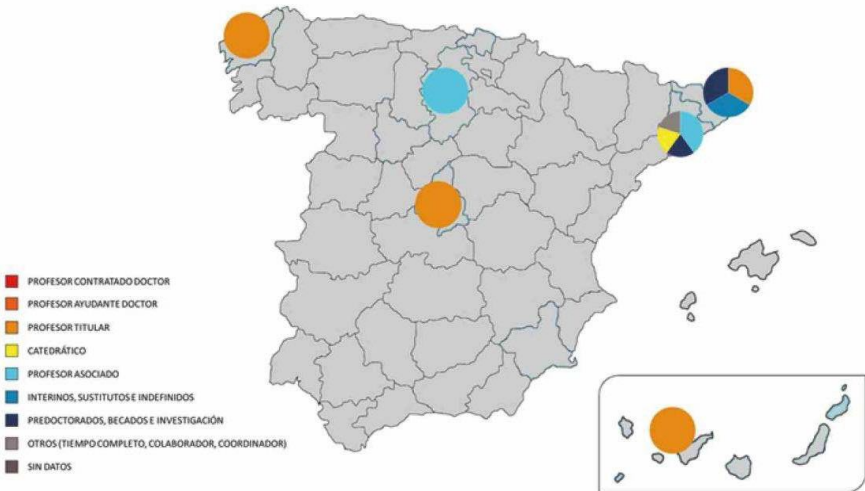
Docentes de Máster en Turismo según el tipo de contratación, curso 2019 - 2020.



Fonte: Creación propia

Figura 19

Docentes de Máster en Turismo según el tipo de contratación por provincias, curso 2019 - 2020.



Fonte: Creación propia

En el caso de los Másteres priman los *Profesores Titulares*, aunque comparten con los Grados la presencia de un alto número en proporción de *Profesores Asociados* y *Profesores Sustitutos, Interinos e Indefinidos*. Cabe remarcar que Cataluña es la única Comunidad Autónoma que presenta más de un perfil de contratación entre sus docentes de máster en Turismo, con 3 perfiles (profesor titular; profesor asociado; predoctorado, becados e investigación) en Girona y hasta 4 perfiles diferentes (catedrático, profesor asociado, predoctorado, becados e investigación, otros) en Barcelona. Este hecho puede explicarse por la existencia de másteres altamente especializados en Turismo Cultural en Cataluña (como, por ejemplo, el Máster en Turismo Cultural de la Universidad de Girona), los cuales demandan más plantilla, así como diferentes perfiles laborales y universitarios para su docencia.

5.7 Sin datos

Ha habido un total de 16 casos de docentes que no han podido ser incluidos por falta de datos, pero que por el supuesto (en la tabla explicado para cada caso) se considera que probablemente cumplen los requisitos para ser incluidos.

Figura 20

Docentes de Grado en Turismo sin datos sobre sus estudios en Historia del Arte.

Nº	COMUNIDAD AUTÓNOMA	UNIVERSIDAD	TITULARIDAD	DATO CARENTE	SUPUESTO
1	ANDALUCÍA	UNIVERSIDAD DE JAÉN	PÚBLICA	ESTUDIOS	ÁREA DE HISTORIA DEL ARTE
2	ANDALUCÍA	UNIVERSIDAD DE JAÉN	PÚBLICA	ESTUDIOS	ASIGNATURAS IMPARTIDAS
3	ANDALUCÍA	UNIVERSIDAD DE SEVILLA	PÚBLICA	ESTUDIOS	DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE
4	ANDALUCÍA	UNIVERSIDAD DE SEVILLA	PÚBLICA	ESTUDIOS	DEPARTAMENTO DE PATRIMONIO HISTÓRICO
5	ANDALUCÍA	UNIVERSIDAD DE HUELVA	PÚBLICA	ESTUDIOS	ASIGNATURAS IMPARTIDAS
6	ANDALUCÍA	UNIVERSIDAD DE CÓRDOBA	PÚBLICA	ESTUDIOS	LÍNEA DE INVESTIGACIÓN
7	CASTILLA Y LEÓN	UNIVERSIDAD DE LEÓN	PÚBLICA	ESTUDIOS	ASIGNATURAS IMPARTIDAS
8	EXTREMADURA	UNIVERSIDAD DE EXTREMADURA	PÚBLICA	ESTUDIOS	ÁREA DE HISTORIA DEL ARTE
9	ISLAS BALEARES	UNIVERSIDAD DE LAS ISLAS BALEARES	PÚBLICA	ESTUDIOS	ÁREA DE HISTORIA DEL ARTE
10	LA RIOJA	UNIVERSIDAD DE LA RIOJA	PÚBLICA	ESTUDIOS	ASIGNATURAS IMPARTIDAS
11	MADRID	UNIVERSIDAD DE NEBRIJA	PRIVADA	ESTUDIOS	PUBLICACIONES
12	MURCIA	MURCIA EUSA	ADSCRITA	ESTUDIOS	25 AÑOS DE DOCENCIA EN PATRIMONIO CULTURAL

Fonte: Creación propia

En el caso de los Grados existe un total de 12 docentes de los que no se disponen datos, en su mayoría títulos públicos. Su inclusión supondría una diferencia notable para Andalucía, que pasaría a tener 6 nuevos docentes. Sin embargo, no supondría una gran diferencia para la visión de conjunto, ya que Andalucía, con los datos que sí se han podido corroborar, ya se sitúa como la Comunidad Autónoma con mayor número de docentes historiadores del arte. Del mismo modo, el resto de las Comunidades Autónomas aquí listadas cuentan ya con docentes de Historia del Arte indexados en este conteo y, por tanto, han sido incluidas en el estudio.

Figura

21

Docentes de Máster en Turismo sin datos sobre sus estudios en Historia del Arte.

Nº	COMUNIDAD AUTÓNOMA	UNIVERSIDAD	TITULARIDAD	DATO CARENTE	SUPUESTO
1	ANDALUCÍA	UNIVERSIDAD DE MÁLAGA	PÚBLICA	ESTUDIOS	ÁREA DE HISTORIA DEL ARTE
2	ANDALUCÍA	UNIVERSIDAD DE SEVILLA	PÚBLICA	ESTUDIOS	DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE
3	CASTILLA Y LEÓN	UNIVERSIDAD DE BURGOS	PÚBLICA	ESTUDIOS	DOCTORADO EN HUMANIDADES
4	MADRID	UNIVERSIDAD REY JUAN CARLOS	PÚBLICA	ESTUDIOS	ÁREA DE HISTORIA DEL ARTE

Fonte: Creación propia

El número de Másteres sin datos se reduce a 4 casos, estando uno repetido en el conteo de *Grados Sin Datos*. De nuevo, la mayor diferencia sería para el ámbito público y para la Comunidad Autónoma de Andalucía, que se vería incluida en el mapa de Másteres. Por su parte, Castilla y León y Madrid sí han sido incluidos para su análisis y aparecen en los mapas.

Al igual que en el caso de los Grados, tomar en cuenta aquellos docentes de Máster de los que no se ha podido disponer de suficientes datos no supondría un cambio relevante en la imagen general de la situación, arrojada por los vigentes resultados; sino tan solo la suma de un docente más por Comunidad Autónoma aquí indexada.

6 Conclusiones, hipótesis y futuras acciones

El conjunto de los datos resultado de abordar el tema desde diferentes perspectivas permite extraer las siguientes conclusiones:

- **El número de oferta de estudios oficiales en Turismo es medio**, con 96 estudios entre Grado y

Máster (64 Grado, 32 Máster). Por encima de carreras de Humanidades como Historia del Arte o Geografía, pero muy por debajo de ingenierías y otras carreras científicas y/o técnicas.

- **El peso recae** en especial **sobre los títulos públicos de Grado**, reduciéndose según se trate de adscrito y, por último, de privado.
- Parece que la necesidad e importancia de contar con la presencia de docentes de Historia del Arte impartiendo clase en los estudios de Turismo se ha asumido de manera más o menos generalizada. En total, el **63% de los estudios oficiales en Turismo cuentan con estos docentes**. En concreto, el 83% de los Grados y el 16% en el caso de los Másteres, con un porcentaje menor debido su alto grado de especialización.
- A pesar de que el Libro Blanco del **Grado en Turismo** de ANECA recoge repetidas veces la importancia del Patrimonio Cultural en la formación en Turismo, así como reconoce la gestión cultural como un perfil laboral de salida; en la mayoría de los casos **no se cuenta con más de una asignatura de Formación Básica (FB) u Obligatoria (OB) en los primeros cursos y, en algunos casos, una asignatura Optativa (OP) en cuarto curso**. No obstante, esta optativa no suele ir vinculada a una especialidad o currículo específico de gestión cultural, en favor de especialidades como el marketing o la dirección hotelera. Son pocos los casos en los que se encuentran más de tres asignaturas en relación con el Patrimonio Cultural en los estudios de Turismo, lo que, en consecuencia, reduce las oportunidades para los docentes de Historia del Arte. Además, con frecuencia, estas asignaturas están impartidas por especialistas de otros campos como la Geografía, la Arqueología o la Sociología.
- Las publicaciones de **los docentes con formación en Historia del Arte que imparten clase en Turismo no tienden a investigar en este ámbito**. Su producción

teórica es la propia del estudio, descripción y comprensión del fenómeno artístico, tendiendo a especializarse en una época, manifestación o tipología.

- Los resultados de **Grado y Máster están marcados por una misma tendencia y se relacionan entre sí por una relativa proporcionalidad directa**, teniendo los Grados un mayor peso que los Masters. **Lo mismo ocurre con el factor de la titularidad**: estudios públicos, privados y adscritos siguen una misma tendencia en proporción de docentes, tipo de contratación y tipo de estudios. **La mayor divergencia (aunque no sustancial) se encuentra en los centros de titularidad adscrita**. En esta tipología hay un mayor número de títulos sin docente de Historia del Arte, se presta menos atención al grado de especialización de dichos docentes (gran peso de los Licenciados), así como priman los contratos interinos y asociados, frente a los Doctores y titulares del ámbito público.

Del mismo modo, también es posible definir una línea general en cuanto a la situación de los docentes en los títulos en Turismo con formación en Historia del Arte:

- **Solo la mitad de los docentes son Doctorados**, mientras que el otro 50% tiene una especialidad media (Licenciaturas, Másteres en Historia del Arte) o baja (Otros Estudios) en la materia.
- Aproximadamente un cuarto de las asignaturas se imparte entre 2 y 5 docentes. Se trata de una **alta fragmentación de la materia**, en muchos casos, sin razón aparente. Los docentes destinan menos horas de docencia a los estudios de Turismo que al Grado en Historia del Arte.
- **Solo el 20% de los docentes contratados se encuentran al final de su carrera Universitaria y de Investigación**. Priman los Profesores Asociados y parece haber **cierta delegación de esta carga formativa** hacia interinos, sustitutos y estudiantes de

doctorado que están comenzando dicha carrera Universitaria en Historia del Arte y que deben cubrir ciertas horas de manera obligatoria.

Además, es posible establecer una relación entre las Comunidades Autónomas que más docentes tienen y las que presentan un mayor número de docentes en Historia del Arte trabajando como *Contratado Doctor* o *Ayudante Doctor*. Andalucía, Castilla y León, Cataluña y Madrid presentan docentes que parecen demostrar una mayor sensibilidad hacia la relación entre Cultura y Turismo y la necesidad de profundizar y potenciar dicha relación. No obstante, la tendencia general consiste en disponer de un número reducido de asignaturas de Historia del Arte y Patrimonio Cultural en los Grados en Turismo (aunque en menor medida que en planes de estudio anteriores); y un reducido interés por parte de los docentes e investigadores en Historia del Arte hacia el campo teórico y profesional del Turismo.

Estas conclusiones parecen dilucidar un cierto desinterés de los historiadores del arte por reclamar su presencia tanto en el ámbito del Turismo Cultural, como en los estudios en Turismo. Por consiguiente, parece lógico plantear la siguiente cuestión: ¿cuál es el porqué de este desinterés?

A continuación, se presentan tres hipótesis (no excluyentes, sino interrelacionadas entre sí) que buscan dar una posible respuesta a esta pregunta. Estas hipótesis explicarían el porqué del reducido nivel de implicación de los historiadores del arte en la docencia en Grados y Másteres de Turismo, así como en su campo de investigación; y han sido planteadas en base a una visión analítica de los diferentes estadios en la carrera de un docente universitario en Historia del Arte, desde su formación hasta su desempeño profesional en la universidad.

HIPÓTESIS 1: EL CNEAI Y LOS SEXENIOS DE INVESTIGACIÓN

En el mundo funcional, para avanzar en la carrera universitaria deben acreditarse tramos de investigación (sexenios) por el CNEAI³, el organismo encargado de evaluar la actividad investigadora de los docentes universitarios en España. Este establece

once campos de conocimiento y unos criterios de evaluación específicos para cada área comprendida en cada campo.

Aunque la Historia del Arte no aparece como tal, ni como campo ni como área, sí se encuentra incluida en el área *Historia y Artes* dentro del campo número 10 *Historia, Geografía y Artes*. Por el contrario, Turismo no aparece recogido como campo de conocimiento propio por este organismo, por lo que su investigación se deriva hacia conocimientos con criterios afines, como la Geografía, al entender el turismo como *movilidad*.

Para acreditar un sexenio en Historia del Arte es necesaria la publicación de un libro monográfico con difusión internacional, un capítulo en un libro y tres artículos en revistas indexadas. Entre las condiciones se especifica que <<se dará preferencia a los estudios analíticos y comparados frente a los puramente descriptivos>>. Este hecho no da pie a la existencia de un subgrupo de valoración del Turismo dentro de la Historia del Arte y, por consecuencia, no existe la seguridad de que se valorará la investigación del Turismo Cultural dentro del campo de la Historia del Arte a la hora de acreditar el sexenio.

De este modo, las propias condiciones y requerimientos de la promoción funcional parecen no facilitar la investigación de los Historiadores del Arte en Turismo Cultural, frente a otras disciplinas más analíticas. Parece lógico, pues, suponer que los historiadores no quieran arriesgar la acreditación de su tramo de investigación por las divergencias del tema escogido.

HIPÓTESIS 2: INEXISTENCIA DE UN CAMPO DE CONOCIMIENTO ESPECÍFICO DEL TURISMO EN ESPAÑA Y FALTA DE VALORIZACIÓN POR LA HISTORIA DEL ARTE

La inexistencia de un campo o área específico del Turismo en el CNEAI está relacionado con la reciente incorporación del Turismo a la enseñanza universitaria. Como se ha desarrollado en el *Marco Teórico*, este hecho retrasó el desarrollo de la investigación en Turismo en España, llevada a cabo en gran parte desde disciplinas afines (como la Geografía o el Marketing), entre las que no se encontró la Historia del Arte.

Del mismo, también conllevó su tardía valorización como campo teórico, sobre todo en comparación con otras disciplinas centenarias, como las propias de Humanidades, Matemáticas, etc. A su valorización tampoco ayudó el crecimiento incontrolable del Turismo y los numerosos problemas de gestión asociados que dificultaron la sostenibilidad de esta actividad, derivando en cuestiones como la turismofobia y/o el desbordamiento continuo de la capacidad de carga en monumentos y ciudad históricas.

Estas dificultades de conservación y banalización del Patrimonio Cultural han ido siempre en contra de los principios de la Historia del Arte, lo que podría haber derivado en un rechazo hacia la investigación en Turismo y la disciplina en general como agentes nocivos para el Patrimonio. De esta forma, en lugar de aceptar la relación existente entre sus respectivas disciplinas e involucrarse para profundizar en el correcto uso y la gestión sostenible de los bienes culturales, se ha entendido como perjudicial y optado por dejar de lado su estudio. En este sentido, los historiadores del arte con carrera universitaria y de investigación no suelen desarrollar artículos o libros de investigación con temática turística. Si se consultan los repositorios de las revistas de turismo, pocos son los documentos cuyo autor es un historiador del arte.

Esta falta de valorización general hacia el Turismo desde la disciplina de la Historia del Arte parece derivar, a su vez, en una falta de valorización de dicha materia hacia la investigación en Turismo. Así pues, por consecuencia, optar por esta línea de investigación podría acabar retrasando la carrera universitaria de un doctorado en Historia del Arte.

HIPÓTESIS 3: LOS PLANES DE ESTUDIO DE LA HISTORIA DEL ARTE

Finalmente, el Libro Blanco del Grado en Historia del Arte de ANECA recoge entre sus cinco perfiles profesionales la *Difusión del Patrimonio Artístico* (que abarca la interpretación, el turismo cultural y los programas didácticos) y la *Investigación y Enseñanza* (que incluye más allá de las enseñanzas en Historia del Arte y Bellas Artes, las escuelas y estudios en Turismo). Además, el Libro Blanco también recoge otras sugerencias de perfiles señalados desde un punto de vista

más centrado en la empresa y el mercado laboral, señalando como el primero de la lista (de nuevo) el Turismo Cultural.

En otras palabras, en función de los criterios de calidad de ANECA para con los estudios de arte, aparece claramente reconocida la docencia e investigación en el ámbito turístico, así como la profesionalización del historiador en la gestión y difusión del Patrimonio Cultural a través del Turismo Cultural. Sin embargo, pese a las recomendaciones de ANECA y las demandas del sector, en la práctica los planes de estudio de Historia del Arte no incluyen asignaturas o formación propias del Turismo Cultural que preparen a los futuros profesionales para desempeñar profesiones propias del sector turístico. Por el contrario, en lugar de despertar el interés por la investigación interdisciplinar, en materias como *Gestión del Patrimonio Cultural*, se tiende a condenar el Turismo reduciéndolo a un problema para la conservación del patrimonio.

En resumidas cuentas, la interdisciplinariedad Historia del Arte-Turismo se encuentra planteada por escrito pero su interés no parece haber llegado a las aulas de la Historia del Arte. Mientras, tanto el sector público como el privado continúan demandando buenos conocedores de los contenidos clásicos de la Historia del Arte, pero, también, de realidades actuales como la informática, los idiomas, la gestión y el Turismo Cultural.

En definitiva, tal parece que la Historia del Arte ha ido dejando de lado la investigación en Turismo, a razón de las tres hipótesis arriba presentadas. A saber: la inexistencia de un campo específico del Turismo, las dificultades logísticas para la investigación y la falta de conocimientos turísticos en los planes de estudio de los Grados de Historia del Arte.

Así, el futuro de esta línea de investigación sobre la relación entre los historiadores del arte y los estudios de Turismo en España debe pasar por la corroboración de dichas hipótesis, ya sea a través de entrevistas a los docentes de Historia del arte o de otros métodos científicos; y el planteamiento de nuevas teorías, si fuera menester.

Por último, pero no menos importante, es necesario seguir profundizando en esta línea de investigación en pro de un cambio de mentalidad necesario tanto en virtud de la gestión sostenible del Patrimonio Cultural, como en forma de un importante nicho de oportunidades laborales beneficiosas para el futuro de los

profesionales en Historia del Arte. Un nicho que continúa esperando por los historiadores.

Bibliografía

Abellán, M.J., Fayos, E. y Franco, J.A. (1991). Formación turística: Un informe de progreso sobre España. *Papeles de Turismo*, 7, pp. 47-56.

Acerenza, M. A. (2006). *Conceptualización, origen y evolución del turismo*. México: Trillas.

Aldana, A.T. y Flores, R. (2000). Diagramación de mapas temáticos. *Geoenseñanza*, 5(1), pp. 95-122.

Aneca. (2004). *Título de Grado en Turismo*. Madrid: Agencia Nacional de Evaluación de la Calidad y Acreditación.

Aneca (sd). *Libro Blanco del Título de Grado en Historia del Arte*. Recuperado de: http://www.aneca.es/var/media/150276/libroblanco_harte_def.pdf.

Brotons Martínez, M. (2011). *Análisis comparativo de la formación reglada en turismo: Benidorm y el capital humano hotelero* (TFM). Universidad de Alicante: Comunidad Valenciana.

Ceballos Hernández, C., Arias Martín, C., Ruíz Jiménez, A., Sanz Domínguez, C. y Vázquez Bermúdez, I. (2010). La formación en turismo en España: Pasado, presente y futuro en el nuevo Espacio Europeo de Educación Superior. *Cuadernos de Turismo*, 25, pp. 45-67.

Campodónico, R. Y Chalar, L. (2017). El abordaje interdisciplinario en el turismo. El campo de análisis, tema como propuesta metodológica. *Estudios y Perspectivas en Turismo*, 26 (2), pp.461-477.

Cneai (sd). *Criterios específicos de valoración según campo de conocimiento 2019: 10. Historia, Geografía y Artes*. Recuperado de: <http://biblioguias.biblioteca.deusto.es/CriteriosCNEAI2019/Campo10>.

Duis, U. (2018). Apuntes para la construcción del turismo cultural a partir del análisis de la oferta cultural-patrimonial y su demanda por el sector turístico del Quindío. *Turismo y Sociedad*, 12, pp. 125-149.

Hermoso Cuesta, M (2011). La investigación en Historia del Arte en España. Una reflexión personal. *Anales de Historia del Arte, Volumen Extraordinario*, pp. 13-18.

Huete, R. (2007). Tourism Studies in Spain, *Journal of Teaching in Travel & Tourism*, 7(2), pp. 73-92.

López Bonilla, J.M. y López Bonilla, L.M. (2014) Holistic competence approach in tourism higher education: an exploratory study in Spain, *Current Issues in Tourism*, 17(4), pp. 312-326.

López Olivares, D. (1993). El papel del geógrafo en la formación y planificación turística. *Papeles de Turismo*, 11, pp. 93-109.

López Pina, P. y García Hernández, J.A. (1998). Acceso laboral y formación turística. *Cuadernos de turismo*, 1, pp. 91-98.

Mariscal Galeano, A. (2003). La formación turística en Andalucía: input para la mejora de la calidad del empleo turístico. *Cuadernos de Turismo*, 12, pp. 93-117.

Martín de la Rosa, B. (2003). Nuevos turistas en busca de un nuevo producto: El patrimonio cultural. *Pasos: revista de turismo y patrimonio cultural*, 1(2), pp. 155-160.

Martín-Duque, C., Gómez-Bruna, D., Plumed-Lasarte, M. y Fernández Muñoz, J.J. (2017). Análisis de la formación en turismo en España: perspectiva del sector público y privado desde una aproximación cualitativa. *Revista Lusófona de Educação*, 38 (38), pp. 163-180.

Membrado, J.C. (2015). El lenguaje cartográfico en los mapas temáticos. *Estudios Geográficos*, 75(1), pp. 177-201.

Ministral I Masgrau, M. (2000). *Geografia i polítiques de formació en turisme. L'aportació de la geografia als plans d'estudis superiors en turisme a Espanya*. Universitat Autònoma de Barcelona, Catalunya.

Molero Mateo, S. (2019). *La formación en patrimonio cultural en los estudios de Grado en Turismo El caso de los estudiantes de Barcelona* (Tesis Doctoral). Universitat de Girona, Catalunya.

OMT (2019). *Panorama del turismo internacional. Edición 2019*.

OMT (2019). *UNWTO Tourism Definitions*. Recuperado de: <https://www.e-unwto.org/doi/pdf/10.18111/9789284420858>.

Orden de 13 de diciembre de 1976 por la que se modifica el artículo 2.º del Estatuto de los Directores de Establecimientos de Empresas Turísticas y se regulan los cursos intensivos de estos profesionales. BOE 14 § 1131 a 1138 (1976).

Orden de 22 de marzo de 1983 sobre adaptación del plan de estudios de Técnico de Empresas Turísticas al de Técnico de Empresas y Actividades Turísticas. BOE 77 § 9217 a 9218 (1983).

Richards, G. (2001). El desarrollo del turismo cultural en Europa. *Estudios turísticos, 150*, pp. 3-13.

Richards, G. (2018). Cultural tourism: A review of recent research and trends. *Journal of Hospitality and Tourism Management, 36*, pp. 12-21.

SEPÚLVEDA SÁNCHEZ, A. Y PLUMED LASARTE, M. (2015). Formación turística en España, 1957-2010: condicionantes históricos, soluciones actuales en el marco del EEES y vínculos con la investigación turística. *Estudios Turísticos, 206*, pp. 59-80.

Torres, E. (1993). Capacitación y formación turística en España. En M. Marchena, F. Fourneau, & V. Granados, *¿Crisis del turismo? Las perspectivas en el nuevo escenario internacional* (págs. 93-103). Sevilla: Universidad de Sevilla.

Velasco González, M. (2009). Gestión turística del patrimonio cultural: Enfoques para un desarrollo sostenible del turismo cultural. *Cuadernos de Turismo*, 23, pp. 237-253.

Obras de arte em cenário nazista de espolição no tema do tráfico ilícito de bens culturais

Diana Farjalla Correia Lima

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

<https://orcid.org/0000-0001-7586-7803>

Quando comecei a trabalhar para a Sotheby's em meados da década de 1990, o lema era 'não mencione a guerra'. Se um dos itens enviados para leilão fazia parte da coleção de arte do oficial nazista Hermann Göring, diziam aos funcionários para encobrir essa origem e, em vez disso, escrever "antiga propriedade de um alto oficial nazista".

Lucian Simmons, chefe do Departamento de pesquisa de Procedência; Casa de leilões londrina Sotheby's.

1 Política de espolição nazista

Nosso capítulo representa os estudos preliminares da pesquisa intitulada “Obras de Artes Visuais Confiscadas pelo Nazismo 1933-1945: Museus com Obras de Procedência Desconhecida (Pesquisa de Procedência) e a Questão da Restituição aos Proprietários” (início março de 2022) e conta com apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico, CNPq¹¹⁷.

Consideramos relevante, no momento, apresentar nosso texto retratando o ambiente em que se deu o episódio histórico identificado pelos estudos temáticos como da ordem da expropriação, que se reconhece também sob a denominação de espolição. Destacamos a

¹¹⁷ A pesquisa “Obras de artes visuais confiscadas pelo nazismo 1933-1945: museus com obras de procedência desconhecida (pesquisa de procedência) e a questão da restituição aos proprietários” recebe apoio de bolsa (categoria Produtividade) do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), agência brasileira do Ministério da Ciência, Tecnologia, Inovações e Comunicações (MCTIC), que em suas palavras: “tem como principais atribuições fomentar a pesquisa científica e tecnológica e incentivar a formação de pesquisadores brasileiros”.

ação envolvendo objetos artísticos perpetrada pelo regime totalitário alemão, representando o Partido Nacional-Socialista dos Trabalhadores Alemães (*Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei*), o partido nazista (nazi: quatro letras do primeiro termo que compõe o título), ocorrência que se deu antes e durante a Segunda Guerra Mundial. Tratou-se, assim, de um ato exercido pelo poder de coerção social que atingiu indivíduos, grupos e instituições/entidades, a exemplo dos repressores e violentos atos de cunho antisemita -- contexto do Holocausto (Shoah) -- genocídio associado ao período da citada Guerra, 1941-1945, que dizimou 6 milhões de judeus nos territórios europeus ocupados pela escalada do domínio nazista e iniciada em 1939 a partir da invasão da Polônia.

O tema da expropriação de bens culturais aponta que o período de referência da “apropriação ilegal de objetos durante a era Nazi[sta]” (American, 2022) teve início em 1933, ano correspondendo ao momento em que Adolf Hitler (1889-1945) se tornou Chanceler do Partido Nazista na Alemanha, e terminou em 1945, ano referente ao final do conflito mundial quando, então, a Alemanha sofreu derrota pelas forças Aliadas, ocasião em que se deu o suicídio de Hitler e extinção do regime totalitário.

Trata-se do longo tempo no qual os bens da comunidade judaica sediada na Europa foram expropriados na Alemanha e nos países invadidos submetidos a dominação pelas forças militares nazistas. Do mesmo modo, ocorreu com obras artísticas de outros indivíduos (a exemplo dos maçons) e de demais pessoas que se opunham politicamente ao regime (Feliciano, 2013), de entidades públicas ou privadas entre as quais museus, escolas, bibliotecas, sinagogas, igrejas, e outros espaços com itens culturais de interesse do regime.

A espoliação consiste na apropriação ilegal de algo. É identificada pela expropriação que, desta maneira, priva individual ou coletivamente pessoas, grupos sociais, instituições/entidades de alguma coisa que lhes pertence por direito de propriedade usando de violência e/ou fraude, segundo definição da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura, *United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization*, UNESCO, (2022), na Base de Dados das Leis Nacionais sobre Patrimônio Cultural, *Database of National Cultural Heritage Laws*. Esclarecemos que as fontes

consultadas para a pesquisa e que abordam o tema do Tráfico Ilícito de Bens Culturais a cargo do regime nazista usam os termos confisco, saque, pilhagem com o mesmo sentido de expropriação e espoliação.

No campo da Museologia a resultante da situação em foco é também identificada genericamente no elenco de "Roubos" de objetos, bens culturais, conforme identifica o Observatório Internacional do Tráfico Ilícito em Bens Culturais, *International Observatory on Illicit Traffic in Cultural Goods*, do Conselho Internacional de Museus, *International Council of Museums, ICOM, (2022a)*, e pode implicar, como tem ocorrido, em situações nas quais as obras de coleções de acervos artísticos de museus, embora doadas, compradas e até simplesmente alocadas por questões legais, venham a levantar dúvidas quanto ao que se entende por Procedência¹¹⁸, isto é a história da propriedade, portanto, podendo estar no rol de arte roubada¹¹⁹. Tal circunstância passou a envolver instituições públicas e privadas em casos de reivindicações que são geradoras de processos discutindo e apontando para exigências de restituição aos proprietários originais ou sucessores, os herdeiros legais, como expressa o ICOM (2022a).

É problema que encontra ressonância mundial nomeado de Tráfico Ilícito de Bens Culturais, *Illicit trafficking in Cultural Goods*. Tem sido objeto de estudos sobre o patrimônio cultural com crescente e ampla divulgação por instituições nacionais e internacionais como o ICOM, especialmente no já mencionado Observatório Internacional do Tráfico Ilícito em Bens Culturais. A questão publicamente ganhou vulto e, por isso, veio a "atrair atenção devido a uma série de artigos em publicações jurídicas, discussões em listas judiciais e decisões da Justiça nos Estados Unidos e no exterior", de acordo com Patricia

¹¹⁸ Cabe esclarecer que usamos em português a palavra Procedência por ser o termo e seu conceito usados, tradicionalmente, faz longo tempo, em nosso idioma, em sistemas de catalogação especializados no trato de itens de acervos museológicos de arte, portanto, corresponde ao título de um campo informacional da ficha catalográfica estabelecido para descrever o histórico de propriedade de peças de coleção no processo da Documentação aplicada à área do conhecimento Museologia, isto é, a disciplina Documentação Museológica.

¹¹⁹ Estamos usando o termo roubo para o tema em questão pois as fontes na cena internacional denominam, assim, o delito sem fazer distinção. Embora, no Brasil o Código Penal estabeleça diferença entre roubo e furto.

Cohen (2013), jornalista de economia do The New York Times, no artigo “Obras de arte saqueadas pelos nazistas são alvo de disputa entre herdeiros e museus”.

E sendo os Estados Unidos da América, EUA, o país que recebeu um número expressivo de obras de arte deslocadas da Europa em razão do problema relatado, deu-se exatamente no contexto dos museus americanos o recrudescimento do movimento iniciado já no fim da guerra mundial dirigido a problemática da expropriação e devida devolução. Por isso, no final dos anos 1990, a divulgação de documentos se intensificou e destacamos os elaborados por duas entidades representativas do setor museológico: Aliança Americana de Museus, *American Alliance of Museums*, AAM; e Associação de Diretores de Museus de Arte, *Association of Art Museum Directors*, AAMD.

Ambos datados de 1998 expressam o pensamento exposto pela Conferência de Washington sobre Bens na Era do Holocausto, *Washington Conference on Holocaust-Era Assets*. Os documentos são, respectivamente: Orientações sobre a Apropriação Ilícita de Objetos Durante a Era Nazista, *Guidelines Concerning the Unlawful Appropriation of Objects During the Nazi Era* (American Alliance, 1998); e Relatório da Força Tarefa AAMD sobre a Espoliação de Arte Durante a Era Nazista/Segunda Guerra Mundial (1933-1945), *Report of the AAMD Task Force on the Spoliation of Art during the Nazi/World War II Era* (1933-1945), (Association, 1998).

No caso da investigação que estamos realizando os objetos espoliados em foco são os bens culturais representados por obras da categoria Artes Visuais da classe bens móveis, condição física cujo formato facilita o transporte para diversos locais como ocorrido entre países e continentes, por isso, permitiu que a produção artística fosse vendida, dispersa e até perdida nos caminhos do mercado internacional de arte (Carbajosa, 2018, p. 4). Ainda, em virtude dos acontecimentos narrados, a comercialização existente no sistema de arte que havia tido na Europa o seu centro mundial até o momento dos acontecimentos narrados, por conseguinte, passou a ter como ponto dominante para as transações os EUA onde desenvolveu uma atuação robusta.

Nunca é demais mencionar que o mercado de arte é o espaço privilegiado que descerra oportunidades de compra e venda para quantidade numerosa de clientes, entre os quais se encontram os

denominados grandes colecionadores e os museus, situação que reafirma a magnitude do problema que ronda a atividade Aquisição, representada pela formação dos acervos para as instituições museológicas e, no nosso enfoque, os que são dedicados às Artes Visuais.

No tema do tráfico ilícito de itens do patrimônio em geral e especificamente do patrimônio musealizado o comércio de bens culturais, ao longo dos anos, tem aumentado exponencialmente e a realidade se faz representar quando “A página *Lost Art Internet Database* atualmente [2018] lista mais de 34 mil obras de acervos de museus públicos cuja origem é suspeita. Quinze anos atrás, elas eram apenas algumas centenas” (Richthofen, 2018). E há, ainda, uma característica que persiste neste ambiente: qualquer objeto de arte pode trocar de mãos inúmeras vezes nas ações de compra e venda sem os devidos procedimentos de registros adequados para a questão, segundo a Organização Internacional de Polícia Criminal, *International Criminal Police Organization*, INTERPOL, (2022).

No campo da Museologia o processo adequado para registrar aponta a necessidade de estabelecer a Procedência (*Provenance*) do item musealizado, o que vem a significar estabelecer o “Histórico completo de um objeto e seus direitos de propriedade, desde o momento da sua descoberta ou criação até o presente, de forma que sua autenticidade e propriedade possam ser definidas”, de acordo com o Código de Ética do ICOM para Museus na sua versão lusófona (2009, n.p), ou seja, o que se compreende no âmbito dos dados catalogados que produzem a informação especializada reconhecida também como História da Propriedade, *History of Ownership*, conforme o ICOM aponta no seu Observatório Internacional do Tráfico Ilícito de Bens Culturais (ICOM, 2022a).

E a Fundação Getty (*Getty Foundation*) detentora, na Califórnia, de dois museus de arte com expressivos acervos e os renomados Centro de Pesquisa e Instituto de Conservação, assim se manifesta sobre o assunto: “Procedência é a história da obra de arte, desde quando foi criada até sua chegada ao museu”, e explica que os especialistas da instituição museológica “dedicam longo tempo pesquisando para descobrir quem foi proprietário de uma obra de arte

e quando, e como mudou de proprietários” ¹²⁰ (Getty, 2022, grifo nosso).

O quadro problemático que estamos apresentando é, ainda, alimentado pela atuação paralela de compra e venda de obras de arte no mercado negro cuja prática é intensa e tentacular, principalmente no período histórico que estamos pesquisando, pois se mostrou um recurso vigoroso ao atuar dispersando as obras espoliadas para vários países e com intensidade para fora da Europa.

Os Estados Unidos da América, EUA, passaram a ser o lugar preferencial para tais remessas, fossem mercadorias transacionadas pelo mercado tradicional ou pelo mercado negro, e ambos os modos se aproveitaram da situação à época. Países da América Latina foram territórios de rotas de contrabando para os EUA, como: Argentina, Brasil, Chile, Colômbia, Cuba, México, Panamá, Peru, Uruguai e Venezuela. A Oceania esteve representada pela Austrália. A Suíça, país neutro no conflito mundial, também integrou as rotas. Caracterizados como países de passagem de bens são locais onde ainda há peças, conforme estudos de entidades e organismos americanos e processos movidos contra museus (Carbajosa, 2018).

A complexidade do tema é de tal ordem que, recentemente, a *Cable News Network* Brasil, CNN Brasil, em 22 de agosto de 2022, noticiou em seu sítio na internet que “Os museus de Nova York agora serão obrigados a divulgar quais obras de arte foram roubadas na Europa durante a era nazista, graças à nova legislação assinada na semana passada pela governadora Kathy Hochulo”. Portanto, o imperativo legal irá exigir que seja posta, efetivamente, em ação a atividade profissional da Museologia recomendada no item 2.20 “Documentação dos acervos” do Código de Ética para Museus do ICOM: versão lusófona (ICOM-BR, 2009, n.p) para aplicação rigorosa do inventário das coleções à luz das orientações da Documentação Museológica. Também, é exigido pela nova lei que as instituições museológicas “coloquem um cartaz ou outra sinalização de forma proeminente” nos “trabalhos artísticos” (Cable, 2022).

¹²⁰ *“Provenance is the ownership history of an artwork, from when it was first created to its arrival at the museum. [...] spend lots of time researching to discover who owned an artwork and when, and how it changed owners”.*

O que está implícito na orientação para o procedimento exposto na legislação é a questão da transparência informacional e comunicacional destacando a relevância do histórico de propriedade da peça, representado pelo já mencionado identificador Procedência, inscrito para registro nas fichas de catalogação das obras, o que configura indicar para verificação a trajetória da peça até sua entrada no museu, bem como permite orientar para a certeza da propriedade legal ou para levantar dúvidas sobre a questão. Por este motivo, a importância dos inventários museológicos realizados de acordo com os padrões internacionais e o rígido levantamento sobre a história dos objetos de acervo no contexto dos catálogos de obras.

Ao falarmos em transparência com relação ao problema da procedência do objeto, sem dúvida, constitui ponto capital para esclarecer o problema que pode haver nas coleções a necessidade de determinar a informação pública, pois é “fundamental para que as vítimas e herdeiros possam localizar as obras que foram confiscadas” (Carbajosa, 2018, p. 3-4), portanto, exercerem seu direito à restituição.

O CEO do Museu da Herança Judaica, *Jewish Heritage Museum*, situado em Nova York, Jack Kliger, por ocasião da nova legislação novaiorquina de 2022 que exige aos museus locais informar sobre a procedência de obras do acervo, declarou referindo-se a itens da categoria pintura:

Há anos, muitas dessas pinturas estão expostas em instituições, mas sem nenhum reconhecimento de sua origem [...] Esta legislação corrige isso e permite que as instituições em Nova York honrem aqueles cujas vidas foram perdidas e cujos pertences pessoais foram roubados para fins lucrativos (Cable, 2022).

E cabe que registremos: o assunto transparência esteve presente na Conferência 20 Anos dos Princípios de Washington: Roteiro para o Futuro, *20 Years Washington Principles: Roadmap for the Future*, realizada em Berlim, 2018, organizada pela Fundação Alemã de Arte Saqueada, *German Lost Art Foundation*, comemorando duas décadas do encontro internacional que é considerado emblemático

pelas posturas preconizadas: a Conferência de Washington sobre Bens na Era do Holocausto (1998), *Washington Conference on Holocaust-Era Assets* (D'Arcy, 2018) realizada nos EUA.

E com referência a comercialização de bens culturais artísticos, Neil Brodie, Jenny Doole e Peter Watson (2000, p. 3, tradução e grifo nosso)¹²¹ no livro *Stealing history: the illicit trade in cultural material* explicam como opera o mercado de arte: a "maioria dos itens é vendida a um número crescente de colecionadores particulares e coleções espetaculares contendo material de procedência ignorada têm sido acumuladas no mundo inteiro". Prosseguem: "Para muitos destes colecionadores, ter sua coleção exibida em um museu, ou mesmo torná-la um museu, é visto como legitimação final da sua realização". Complementam: "Na ausência de evidências em contrário, os museus devem assumir que tais coleções de itens de procedência ignorada podem conter conteúdos ilícitos".

E indagam provocativamente: "Um dia uma destas fabulosas coleções privadas será oferecida a um museu. O que esse Museu vai fazer?".

Na circunstância exposta, reconhecendo a realidade da afirmativa e da interrogação proposta pelos autores, refletimos que a ocasião indicava ser oportuna e adequada para desenvolvermos pesquisa relacionada aos museus de arte perante a problemática da procedência duvidosa de bens culturais nos seus acervos, e os atos de tais instituições que lidam com o patrimônio musealizado em resposta às reivindicações procedentes dos proprietários legais¹²² para restituição de obras de Arte Visuais confiscadas pelos nazistas, na Europa, no período histórico 1933-1945.

121 *"Most items are now sold to a growing number of private collectors and spectacular collections containing unprovenanced material have been amassed all over the world. For many of these collectors, having their collection displayed in a museum, or even having it become a museum, is seen as the ultimate validation of their achievement. In the absence of evidence to the contrary, museums must assume that such collections of unprovenanced items might contain illicit material [...]. One day one of these fabulous private collections will be offered to a museum. What is that museum going to do?"*

122 Pelo tempo decorrido entre os anos de expropriação, pela morte dos proprietários originais que foram as vítimas naquele período, nos últimos anos, as reivindicações para devolução são de familiares, herdeiros legais.

E o que fortaleceu nosso interesse sobre o tema é o quadro existente. Embora decorrido cerca de 90 anos dos acontecimentos relatados o assunto não se esgotou. Sucedem-se investigações para revelar os destinos de obras, ao mesmo tempo em que permanecem os pedidos de devolução de obras roubadas. E o problema tem sido levado a tribunais quando não há consenso para a solução entre as partes envolvidas, pois os especialistas em questões de restituição discutindo o tema durante a Conferência 20 Anos dos Princípios de Washington: Roteiro para o Futuro, 2018, apontaram que há dificuldades para o tratamento do assunto, para as respostas dos museus implicados, no tocante a duração dos embates e no próprio processo legal (D'Arcy, 2018).

Nos EUA, país que foi o destino principal de bens culturais enviados da Europa durante e depois da 2ª Guerra Mundial no contexto do Holocausto, a questão do difícil caminho da reivindicação, a exemplo do que ocorre em outros locais, está representada nas vozes dos que atuam nos processos de pedidos de restituição ao fazerem referência, em 2013, ao assunto que se mantém como um problema ainda em busca de solução. Patricia Cohen reproduz o que foi vocalizado fazendo referência ao tempo decorrido entre o que consta no documento “Princípios de Washington”, 1998, e que teve adesão de 44 países:

Agora, passados 15 anos, historiadores, especialistas jurídicos e organizações judaicas dizem que alguns museus norte-americanos recuaram de sua promessa de satisfazer reivindicações de recuperação relacionadas ao Holocausto e vêm recorrendo a táticas judiciais e outros mecanismos para impedir que sobreviventes do nazismo ou seus herdeiros busquem recuperar as obras (Cohen, 2013).

Portanto, consideramos ser válido indagarmos construindo uma pesquisa para termos conhecimento de como os museus, instituições culturais voltadas “ao serviço da sociedade” --- conforme reafirmado na nova definição de museu aprovada pelo ICOM em 24 de agosto de 2022 na Assembleia Geral Extraordinária, em Praga,

República Tcheca¹²³ --- estão tratando a questão cuja complexidade reúne basicamente os seguintes aspectos a serem levados em conta: a exigência de atuar consoante as diretrizes profissionais e condutas do seu Código de Ética para Museus à sua missão socioeducativa, entre as quais destacamos os procedimentos para realização da pesquisa de procedência (*provenance research*) sobre os itens das coleções/acervo; a comunicação que deve ser feita ao público consulente e visitante dos dados/informação sobre o acervo, isto é, a transparência, especialmente no caso em foco; as respostas que são dadas às demandas para restituição das obras espoliadas, sobretudo, porque os discursos e os procedimentos apresentados pela reação institucional nas tratativas configuram elementos de um perfil que, efetivamente, o museu estará representando no contexto social.

E aproveitamos o momento em que estamos redigindo nosso texto para transcrever a nova definição proposta para museu e aprovada em 24 de agosto de 2022, inicialmente na versão original, em inglês, em seguida na versão em português apresentada pelo ICOM no seu sítio eletrônico:

A museum is a not-for-profit, permanent institution in the service of society that researches, collects, conserves, interprets and exhibits tangible and intangible heritage. Open to the public, accessible and inclusive, museums foster diversity and sustainability. They operate and communicate ethically, professionally and with the participation of communities, offering varied experiences for education, enjoyment, reflection and knowledge sharing. (ICOM, 2022b).

Um museu é uma instituição permanente e sem fins lucrativos a serviço da sociedade que pesquisa, coleta, conserva, interpreta e expõe patrimônio tangível e imaterial. Abertos ao público, acessíveis e

¹²³ “In Prague, on 24 August 2022, the Extraordinary General Assembly of ICOM has approved the proposal for the new museum definition with 92,41% (For: 487, Against: 23, Abstention)”.

inclusivos, os museus promovem a diversidade e a sustentabilidade. Atuam e se comunicam de forma ética, profissional e com a participação das comunidades, oferecendo experiências variadas para educação, prazer, reflexão e compartilhamento de conhecimento (ICOM, 2022b).

Nossa pesquisa no que concerne aos Objetivos a serem alcançados busca no contexto das reivindicações de objetos espoliados pelos nazistas de indivíduos, grupos, entidades entre as quais os museus, período 1933-1945, identificar e analisar casos legais intitulados de “Estudos de Casos” (*Case Studies*) discutidos e publicados pelas instâncias internacionais ativas em processos de restituição, especificamente, obras de Artes Visuais incorporadas a Museus de Arte com lacunas informacionais na sua Procedência (*Provenance*), visando verificar por meio dos argumentos dados pelos museus em resposta às reivindicações dos proprietários, e/ou herdeiros, o perfil institucional das atuações para o atendimento considerando como referência nacional e internacional os padrões éticos, normas e diretrizes instituídas por organismos representativos e relacionados ao tema envolvendo a espoliação/devolução.

A base teórica interliga ao campo da Museologia os conhecimentos da História da Arte do Direito, da Documentação e Informação. A pesquisa se apresenta na modalidade exploratória e com teor de análise de dados de feição qualitativa. Desenvolve pesquisa bibliográfica apoiada, sobretudo, em documentos primários que, em primeiro lugar, são os Estudos de Caso e outros que os compõem destacados pelo ICOM representando ações de litígio ou não. E demais fontes primárias e secundárias (textos e imagens de obras) de feição normativa, legal, e atos reivindicatórios (reclamantes) entre outras, especialmente as eletrônicas de diversas modalidades, mormente, em inglês e referenciando contextos institucionais museológicos e demais entidades ativas no tema componentes do quadro de estudo.

E cabe lembrarmos que nosso artigo, agora em agosto/setembro de 2022, delimitou apresentar pelo pouco tempo decorrido da investigação, que foi iniciada em março, um extrato da pesquisa abordando estritamente a cena histórica do período 1933-1945, assim, relacionada especificamente ao contexto representativo

de espoliação de obras de arte, por conseguinte, estamos tratando exclusivamente de um cenário de apropriação de bens culturais móveis da categoria Artes Visuais e que resultou em destinos de inserção em acervos de Museus de Arte.

Durante os próximos meses ao longo do desenvolvimento da investigação, sem dúvida, daremos continuidade caminhando na trilha para responder ao questionamento que formulamos, qual seja, os procedimentos dos museus ao responderem a reivindicações para devolução dos bens culturais espoliados pelo nazismo.

2 Ações espoliadoras em dois tempos da história

[...] anos se passaram desde que o turbilhão nazista assolou o mundo, arrastando consigo as vidas de milhões. Jamais as obras de arte tinham sido tão importantes para um movimento político e, nunca antes, elas foram removidas em tão vasta escala, meros joguetes de lances cínicos e desesperados da ideologia, ganância e sobrevivência. Muitas se perderam e muitas ainda permanecem ocultas.
Lynn H. Nicholas.

O tema da espoliação e gerador da dispersão e até da perda de obras de arte confiscadas pelo governo nazista envolve um cenário cujo quadro histórico se solidificou em uma política de expropriação. As ações se sustentavam com base em perseguição de caráter étnico-racial, ideológica, social, econômica e política, exerciam domínio coercitivo para apropriação de objetos, quer isolados quer de coleções, mas sem haver pagamentos ou por meio de compras a preços insignificantes, representando a "magnitude que constitui[u] a política de saque de obras de arte praticada pelo III Reich¹²⁴ desde a ascensão de Adolf Hitler em 1933" (Santos & Pelegrini, 2017, p. 2653).

E os atos estão marcados significativamente por realizações que se deram em dois tempos: período 1933-1938 que se caracterizou pelas vendas de objetos artísticos de propriedade de judeus e

¹²⁴ O regime nazista se autodenominava III Reich. Corresponde ao Terceiro Império (Reich: império em alemão).

efetuadas a preços ínfimos como consequência das leis antissemitas que o regime nazista estabeleceu, como por exemplo as Leis de Nuremberg criadas em setembro de 1935 pelo *Reichstag*. As pessoas vendiam porque sofrendo perseguição "precisavam do dinheiro para sair da Alemanha e pagar a taxa exigida pelos nazistas" (Carbajosa, 2018, p. 4).

Foi período em que houve também outro modo de atividade saqueadora. Os alvos se expandiram e atingiram os museus na Alemanha e com intensidade entre 1936-1937. O motivo estava baseado no nazismo desaproveitar a permanência nas coleções do que nomearam "arte degenerada", *entartete kunst*, ou seja, obras artísticas caracterizadas pelas linguagens ditas modernas, por conseguinte, repudiando as obras que as representavam na medida em que não eram consideradas "arte verdadeira", modalidade que o regime entendia como imagem perfeita e nos moldes da Antiguidade Clássica e do Renascimento que, em verdade, representava o gosto de Adolf Hitler que se "via como um amante e patrono da arte" (Fundação, 2021).

Como consequência foram retiradas obras "degeneradas" dos acervos de museus, de outras instituições culturais, das galerias de arte, das coleções particulares, de indivíduos e demais locais que as tivessem. Assim, aconteceu uma verdadeira "limpeza cultural", segundo Lynn H. Nicholas (1996, p. 34). A atividade ficou a cargo de comerciantes de arte colaboradores do nazismo que serviram ao governo para seleção de obras saqueadas, e permitiu que atuassem, inclusive, desviando entre o gigantesco número de obras apreendidas itens culturais em benefício próprio, como é possível confirmar em documentação de época, ou ainda, como pela descoberta de novas ocorrências a exemplo de mais de 1.000 obras encontradas em Munique, na Alemanha, em 2011/2013¹²⁵, de posse de Cornelius Gurlitt que, desde 2010, estava sendo investigado por desconfiança de delito fiscal.

¹²⁵ Há diferenças quanto aos anos indicados em algumas das fontes consultadas porque a descoberta das obras se deu em 2011, mas somente veio a público em 2013. E foram encontradas em duas residências de Gurlitt: inicialmente em Munique, na Alemanha, e depois em Salzburgo, na Áustria.

O conjunto valioso, Coleção Gurlitt, que a imprensa nomeou de “Tesouro de Munique”, abrangia obras de arte degenerada de artistas como Henri Matisse, Marc Chagall, Max Liebermann e Pablo Picasso, entre outros, e exemplares de obras clássicas como Antonio Canaletto, Gustave Courbet. Cornelius havia herdado o conjunto de produção artística de seu pai, o comerciante de arte Hildebrandt Gurlitt que, junto com quatro marchands de tableaux designados pelos nazistas, havia participado do grupo de comerciantes que no primeiro período das ações de espoliação, 1933-1938, atendendo a orientação do regime orientou a escolha de obras arte saqueadas “para o planejado Führermuseum, em Linz, que deveria abrigar uma grande coleção de arte” (Mund, 2014).

O confisco da “arte saqueada”, *Raukunst*, alcançou cerca de “16.000 obras de arte degenerada dos museus alemães e que foram colocadas à venda para colecionadores internacionais” (Nicholas, 1996, p. 34, grifo nosso). O objetivo das vendas era fornecer fundos ao regime. O movimento numericamente extraordinário de vendas, de desvios e que aumentou ao longo dos dois períodos com a comercialização em grande escala, com o intenso contrabando, indubitavelmente, foi um dos aspectos que favoreceu a saída dos bens culturais para fora da Europa e permite apontar a dispersão artística que marcou o cenário.

Um dos exemplos de obras roubadas de museus é a pintura *Portrait of Dr. Gachet* (1890), Retrato do Dr. Gachet, Paul-Ferdinand Gachet, médico do pintor Vincent van Gogh, que havia sido comprada na primeira década do século XX pelo museu de arte *Städel, Städtisches Kunstinstitut und Städtische Galerie*, em Frankfurt, na Alemanha, e havia sido confiscado em 1937 em um saque de centenas de obras, entre as quais as degeneradas (Ghivelder, 2010). Foi vendido a Siegfried Kramarsky que, por ser judeu, fugiu para Nova Iorque em 1938 para escapar do governo nazista e levou o quadro. Posteriormente, comercializado pela família foi leiloadado por tradicional firma internacional em 1990 (Henning, 2015).

Enquanto o ano de 1933 estabeleceu um período que iniciou as vendas forçadas no episódio dos confiscos de bens culturais, os anos entre 1939 e 1945 revelam um tempo de ações sistemáticas que também alcançou os países ocupados. O início deste tipo de violento roubo coletivo de bens culturais pode ser historicamente representado

pela ocorrência de saques na noite de 9 de novembro de 1938 e madrugada do dia 10, o evento conhecido como Noite dos Cristais, *Kristallnacht*¹²⁶, quando uma "ação coordenada pelos aparelhos de propaganda do Terceiro Reich, como se intitulava o governo nazista de Hitler [...] e suas forças policiais resultou no ataque a sinagogas, casas e estabelecimentos comerciais de judeus em várias cidades da Alemanha, conforme o Museu Memorial do Holocausto dos Estados Unidos, *United States Holocaust Memorial Museum* (2022a). E, segundo a mesma fonte, logo depois, no dia 11, houve uma reunião com Hitler. Então se estabeleceu um plano para saquear coleções de obras de arte públicas e privadas. A decisão teve como resultado uma quantidade considerável de objetos de valor expropriados.

Portanto, o que se torna passível de consideração é que nos dois tempos da ação espoliadora, de acordo com Héctor Feliciano no livro "O Museu Desaparecido: a Conspiração Nazista para Roubar as Obras Primas da Arte Mundial", o regime não descuidou de comprar a preços ínfimos "obras de coleções particulares pertencentes a ricas famílias judias, maçons e oponentes políticos" (Feliciano, 2013, p. 84).

A afirmativa sobre o acontecido com membros da comunidade judaica é reforçada pelo Jack Kliger, CEO do Museu da Herança Judaica de Nova York: "Mais de 600.000 pinturas foram roubadas do povo judeu durante a Segunda Guerra Mundial, enriquecendo o regime nazista e eliminando a cultura judaica" (Cable, 2022).

O caso de Max Stern, comerciante judeu, é representativo do modo nazista de proceder no primeiro momento dos confiscos em território alemão. Ele era proprietário, em Düsseldorf, da galeria de arte *Galerie Julius Stern*, mas premido pelas circunstâncias opressoras precisou liquidar a galeria vendendo à força centenas de obras em 1937, porque era necessário sair da Alemanha a fim de escapar dos atos antissemitas que se tornaram cada vez mais agressivos.

Durante o período do segundo tempo há o sucedido na Polônia invadida em 1939. Hermann Göring, figura proeminente do regime, nomeado por Hitler nos idos de 1940 com o título de *Reichmarschal des Grossdeutschen Reiche*, Marechal do Reino do Grande Reino da Alemanha, segundo William L. Shirer (1975, v. 4, p. 22, grifo do autor)

¹²⁶ Evento assim nomeado em razão da quantidade de vidros quebrados das janelas e vitrinas dos imóveis das vítimas.

no livro “Ascensão e Queda do Terceiro Reich” e baseado em documentos de época, “expediu ordens para que se apoderassem ali das obras de arte; e, em seis meses, o comissário especial nomeado para executar suas ordens pôde relatar que apreendera ‘quase todas as obras de arte do país’”.

O confisco de obras de arte foi uma operação construída fazendo uso de um plano elaborado com múltiplos documentos legais regulatórios, autoridades e instituições que foram criadas para agir de acordo com tal objetivo (Feliciano, 2013, p. 16). E, no mesmo período, a espoliação de obras de arte foi efetivada sistematicamente nos países ocupados, como por exemplo na França, 1940-1944, que nas palavras do mesmo autor representa o "país mais saqueado da Europa ocidental, foram expropriadas mais de cem mil obras de arte" e "duzentas e três coleções privadas", maciçamente de propriedade de cidadãos judeus. Além das vendas oficialmente realizadas pelo governo alemão para compradores e direcionadas ao mercado internacional, houve os que se beneficiaram dos saques sem pagar pelas obras: a alta burocracia nazista.

Todo o violento movimento coercitivo que foi exercido pelo regime nazista nos dois tempos, 1933-1938 e 1939-1945, atingindo a vida de indivíduos de determinados grupos étnicos e políticos bem como alcançando instituições entre outras vítimas, cujo recorte histórico sobre apropriação de bens culturais estamos apresentando, teve como responsável: inicialmente a Polícia Secreta do Estado, *Geheime Staatspolizei*, Gestapo; sob a supervisão da Polícia de Proteção, *Schutzstaffel*, SS; e o Gabinete de Hermann Göring (o Plano de Quatro Anos) (Feliciano, 2013; Edsel & Witter, 2011).

Depois, a partir de 1940 a responsabilidade passou a ser da Força Tarefa *Reichsleiter Rosenberg*¹²⁷, *Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg*, ERR, (Dean, 2022) o mesmo que *Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg für die Besetzten Gebiete*, Destacamento Especial do Dirigente do Reich Rosenberg para os Territórios Ocupados (Feliciano, 2013, p. 17). As ordens eram para expropriar a propriedade cultural por ser direcionada ao "direito de confiscar material considerado útil para as tarefas ideológicas do Partido Nazista", conforme afirma Martin

¹²⁷ O nome Rosenberg faz referência ao ideólogo do Partido Nazista, Alfred Rosenberg (Dean, 2022).

Dean (2022), pesquisador do Museu Memorial do Holocausto dos Estados Unidos, *United States Holocaust Memorial Museum*.

Em 1940 a ERR instalou na França ocupada, em Paris, um escritório central. Teve por missão determinante a ser cumprida a supervisão de coleta de objetos culturais e tendo como objetivo fundamental selecionar as melhores obras para o museu que Hitler planejava construir. Assim, permaneceu expropriando, estocando e transferindo obras para esconderijos até 1944, próximo ao ano final da guerra que ocorreu em 1945.

3 Museu do Führer: um grandioso museu em Linz

Before WWII broke out, German dictator Adolf Hitler had already this one dream he was passionate to come into fruition – his own “Super Museum” containing every aryan-approved artwork found. Heziel Pitogo.

Antes da WWII [Segunda Guerra Mundial] estourar, o ditador Alemão Adolf Hitler já tinha esse sonho pelo qual estava apaixonado para concretizar– seu próprio "Super Museu" contendo todas as obras de arte encontradas e aprovadas pelos arianos (tradução nossa).

A pilhagem de artes em escala astronômica realizada pela política estabelecida pelo governo nazista atingiu "Milhões destes objetos [...] muitas vezes tirados a força de seus legítimos proprietários, que incluem os cidadãos, as vítimas do Holocausto, os museus públicos e privados, as galerias e as instituições religiosas, educacionais e outras", conforme atesta a American Alliance of Museums, AAM, (1998, tradução e grifo nosso)¹²⁸.

128 "From the time it came into power in 1933 through the end of World War II in 1945, the Nazi regime orchestrated a system of theft, confiscation, coercive transfer, looting, pillage, and destruction of objects of art and other cultural property in Europe on a massive and unprecedented scale. Millions of such objects were unlawfully and often forcibly taken from their rightful owners, who

No quadro de expropriações que se formou no primeiro tempo histórico (1933-1938) e acirrado no segundo (1939-1945) os atos de confisco, pilhagem ou saque como também são nomeados pelas fontes de consulta, então, foram estendidos a outros países logo em seguida a anexação da Áustria pela Alemanha em 1938, ação conhecida como *Anschluss*, pois o regime nazista realizou política expansionista por meio de uma série de conquistas militares invadindo, derrotando e ocupando a Polônia (setembro de 1939); a Dinamarca (abril de 1940); a Noruega (abril de 1940); a Bélgica (maio de 1940); a Holanda (Países Baixos) (maio de 1940); Luxemburgo (maio de 1940); a França (maio de 1940); a Iugoslávia (abril de 1941); e a Grécia (abril de 1941). Do mesmo modo como havia ocorrido na Alemanha, os territórios subjugados e seus habitantes sofreram idênticas ações, como informa o Museu Memorial do Holocausto dos Estados Unidos, *United States Holocaust Memorial Museum* (2022c).

Os estudos sobre o tema em questão estimam que a espoliação em virtude da atuação na Alemanha, na Áustria anexada e nos nove países ocupados tenha atingido cerca de 600 mil objetos (Feliciano, 2013). A quantidade de bens culturais considerados confiscados (as fontes nomeiam também como roubados) entre 1933-1945 deu vazão ao comércio espúrio com reflexos na atualidade, portanto, representativo do Tráfico Ilícito de Bens Culturais e por isso integrando o espaço da abordagem temática.

E há um ponto comum expresso pela literatura que estuda a política de expropriação de objetos culturais: as ações que foram realizadas refletiam não só formar numerário para sustentar o regime e as ações da guerra, mas, sobretudo, havia o desejo particular de Adolf Hitler, denominado o Führer (o Líder, o Chefe), de ser dono de uma coleção artística composta por obras excepcionais para formar um acervo sem igual (Stańska, 2022).

Assim, quando chegou ao poder, em 1933, ele foi formando pessoalmente sua coleção a partir de compras de objetos com o dinheiro obtido pelas vendas do seu livro *Mein Kampf*, (o que representou um valor menos expressivo), e depois lançou mão dos saques permanentes quando, então, escolhia para seu acervo obras

included private citizens, victims of the Holocaust, public and private museums and galleries, and religious, educational and other institutions".

clássicas que era o modelo de representação artística que apreciava, ou providenciava para que seus funcionários trocassem obras de arte moderna que o regime considerava degeneradas por objetos de linguagem clássica (Feliciano 2013; Edsel & Witter, 2011).

E sua ambição, cuja coleção rapidamente aumentava, levou-o a ordenar o Projeto Especial Linz, *Sonderauftrag Linz*, cuja intenção era desenvolver um plano urbanístico para Linz, cidade austríaca onde ele fora criado e não longe de sua cidade natal, Branau am Inn. Seu intuito era:

[...] torná-la capital do Terceiro Reinado. Portanto, era para ser um dos maiores centros de arte da Europa. O plano era ofuscar Viena, pela qual Hitler tinha um desgosto pessoal. O desgosto foi principalmente por causa de seu próprio fracasso em obter admissão na Academia de Belas Artes de Viena (Stańska, 2022, tradução nossa)¹²⁹.

O planejamento concebido para reurbanizar a cidade e torná-la um território grandioso e original incluía uma portentosa construção que ele imaginou seria "um museu abrigando as obras mais célebres de arte europeia"¹³⁰, o "*Führermuseum*" (Holocaust Claims, 2022), o Museu do Führer.

O projeto de dimensões extraordinárias e inspirado na arquitetura dos templos clássicos, mas com a perspectiva interpretativa de monumentalidade expressando o estilo ao gosto nazista, previa 150 metros de fachada com colunatas (Stańska, 2022)). O arquiteto oficial do "Terceiro Reich", Albert Speer era o autor. Teve seu desenho inicial proposto em 1937, porém, ano após ano seu planejamento e maquetes foram sendo modificadas pelas novas exigências de ampliações do ditador (Holocaust Claims, 2022). Planejado para uma extensão gigantesca, segundo Zuzana Stańska

¹²⁹ [...] "turning it into a cultural capital of the Third Reich. Therefore, it was to be one of the greatest art centers of Europe. The plan was to overshadow Vienna, for which Hitler had a personal distaste. The distaste was mostly because of his own failure to gain admission to the Vienna Academy of Fine Arts".

¹³⁰ [...] "a museum housing the most celebrated European artwork".

(2022, tradução nossa)¹³¹ teria “cerca de 36 quilômetros de galerias (o Museu Victoria & Albert de Londres tem cerca de 8 quilômetros de galerias). Estas galerias seriam para exposição de 27.000 objetos de arte”. E estavam previstos “uma casa de ópera, um hotel, um local para desfile, e um teatro”, assim como “uma biblioteca que poderia abrigar cerca de um quarto de um milhão de volumes”.

A coleta feita para o acervo, além de obras artísticas que estavam sendo desapropriadas desde 1933, esteve a partir de 1939 sob supervisão de Hans Posse, antigo diretor da Galeria de Pintura de Dresden, *Dresden Gemäldegalerie*, com poder para escolher as obras espoliadas em todo o território alemão e países ocupados em nome de Hitler. Em 1941 a tarefa se desenvolveu juntamente com as ações de confisco, que mencionamos, da *Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg* (ERR) instalada na França ocupada recolhendo um número extraordinário de bens culturais franceses, dos países ocupados e da própria Alemanha. Hermann Voss, seu sucessor, em 1942 deu continuidade ao processo e, em 1943, ambos haviam obtido cerca de 2.000 quadros (Holocaust Claims, 2022). As obras de arte obtidas pela política violenta exercida, especialmente as obras primas, tinham como primeiro destino serem escolhidas por Hitler para sua coleção, por isso, a ERR elaborou para o ditador “luxuosos álbuns de fotografias encadernados em couro que o Führer teria sempre a sua disposição” (Feliciano, 2013, p. 43).

A partir do outono de 1940, Hitler recebia regularmente (com frequência como presente de Natal) álbuns de fotos legendadas repletos de arte confiscada que poderiam ser destaque no Führermuseum. Foram preparados 31 álbuns, dos quais 19 sobreviveram até hoje (Stańska, 2022, tradução nossa)¹³².

¹³¹ [...] “about 36 kilometers of galleries (London’s Victoria & Albert Museum has about 8 kilometers of galleries). These galleries were to showcase 27,000 art objects [...] “an opera house, a hotel, a parade ground, and a theater [...] a library, which could house as many as a quarter of a million volumes” ...

¹³² “From the autumn of 1940 onward, Hitler regularly received (often as a Christmas present) annotated photo albums full of confiscated art that could be

A representação artística do acervo planejado para o museu deveria estar de acordo com o ideal de beleza de Hitler, isto é, impunha-se a forma das artes clássicas Greco-Romana, do Renascimento e do Barroco como diretriz para a escolha. Portanto, pintores capazes de entrarem na seleção deviam ser os “de artistas de maior renome: Dürer, Holbein, Cranach, Ruysdael, Rembrandt, Hals, Rubens, Van Dyck, Vermeer e seus discípulos” (Feliciano, 2013, p. 181).

E há comprovação, exemplificando em uma das obras que já estava selecionada para o ditador. A do pintor barroco holandês do século XVII, Johannes Vermeer, cuja pintura o “Astrônomo”, óleo sobre tela, ano 1668, foi confiscada na França de Edouard de Rothschild pela ERR e encontrada pelas forças norte-americanas, no final da guerra, em um dos esconderijos nazistas, a mina Altaussee, na Áustria (Feliciano, 2013). Outros dois Rembrandt, no ano de 1942 “O retrato de Tito” e “Paisagem com Castelo” foram “vendidos para o projeto do museu de Linz de Hitler” (Feliciano, 2013, p. 181). O que não causa estranhamento, segundo informa Feliciano (p. 186), pois no período da ocupação o “mercado parisiense transbordava de arte roubada”.

E a produção artística que não se enquadrasse na configuração idealizada de arte considerada real ou verdadeira, como dissemos, era categorizada como arte degenerada, *entartete kunst*. A significação dada pelos nazistas foi aplicada para os movimentos artísticos Cubismo, Dadaísmo, Impressionismo, Expressionismo, entre outras linguagens ligadas ao novo contexto proposto pela Arte Moderna. A categoria foi renegada e, também, porque no âmbito da produção moderna houvesse obras produzidas por artistas judeus não foi escolhida para a coleção do ditador.

Mas no panorama nazista das ações de tomada de propriedade alheia como obras de Artes Visuais há um ponto importante que auxilia esclarecer o assunto do que foi, digamos, claramente roubado. Trata-se de documentação feita pelos funcionários do regime nazista, porque de modo sistemático atendiam ordens para fazer controle das apreensões por meio de listagens (Fagundes, 2012). E um certo número tem sido descoberto desde o final da 2ª Guerra. Um dos exemplos de registro

featured in the Führermuseum. A total of 31 albums were prepared, of which 19 survive to this day”.

que escapou de destruição é a lista das obras da exposição "Arte Degenerada" realizada em Munique pelo próprio governo, em julho de 1937. O documento elaborado por Rolf Hetsch, historiador de arte de confiança de Hitler, identificou o que fora confiscado e o que seria exibido (Zeitler, 2014).

Na lista que é conhecida como *Henry Fischer Liste* e cujo original está no Museu Victoria & Albert, em Londres, estão incluídas "mais de 16 mil obras, ordenadas alfabeticamente seguindo o nome dos museus de origem. Da lista constavam também os sobrenomes dos artistas e informações a respeito do destino das obras" (Zeitler, 2014). E nas notas há indicadores para identificação, como menção ao Museu *Kunsthalle Hamburg*, com registro da obra "*Neujahrsgruß* (Mensagem de Ano Novo)", de *Karl Schmidt-Rottluff* – vendida a um certo Hildebrandt Gurlitt" (Zeitler, 2014, grifo do autor), que era um comerciante e que havia sido credenciado pelo regime para a seleção de obras de arte no primeiro período de confisco nazista, 1933-1938, e destinadas em grande parte ao museu que Hitler queria criar em Linz.

De acordo com Feliciano (2013, p. 177), anos depois quando da ocupação militar na França o comerciante se "aproveitava [d]as vantajosas condições econômicas dos alemães em Paris" para negociar material confiscado. E relembramos que Hildebrandt Gurlitt, como relatamos, era o pai de Cornelius Gurlitt em cuja residência havia uma extraordinária coleção de mais de mil obras artísticas (o Tesouro de Munique) descoberta pela polícia em 2011 e que apresenta dúvidas quanto a propriedade legal dos itens componentes. Agora, o conjunto da produção artística em questão passa por rigorosa pesquisa de procedência em virtude de o contexto duvidoso que envolve a história da sua aquisição (Deutsche, 2014).

A exposição da coleção de arte degenerada em pleno regime nazista exibiu "cerca de 650 obras entre pinturas, esculturas, desenhos, gravuras e livros, provenientes de acervos de 32 museus alemães" com propósito de "marca[r] o ápice da campanha pública do regime nazista contra a arte moderna", porque eram consideradas "artisticamente indesejáveis e moralmente prejudiciais ao povo pelo governo nacional-socialista alemão" (Itaú, 2021). Produzida como forma de propaganda nazista foi visitada por Hitler como atestam fotografias em arquivos especializados sobre o período.

A partir de registros que foram encontrados (nem todos foram salvos) tornou-se possível estabelecer quais obras degeneradas e clássicas haviam sido comercializadas em transações espúrias para levantar fundos para o museu do ditador e destinado a representar a ‘verdadeira’ cultura artística, ou foram trocadas por obras de linguagem clássica para serem parte do futuro acervo.

Mas, também por meio de tais ‘pistas’ há conhecimento que houve desvios de obras clássicas e das ditas degeneradas para compor coleções de membros de altas patentes do regime, como Hermann Göring que se foi "aproveitando das primeiras políticas de espoliação dos museus e das coleções particulares germânicas" (Santos & Pelegrini, 2017, p. 2652) e Joachim von Ribbentrop, “ministro de Relações Exteriores da Alemanha nazista” (United States Holocaust, 2022d), que tinha sob seu controle as embaixadas do regime nos países subjugados, deste modo, configurando um elemento facilitador à sua ação de pilhagem em variados lugares.

No final da guerra foram descobertas mais de “6.500 pinturas das quais muitas eram destinadas ao *Führermuseum*, e outras pinturas destinadas ao museu de Hitler foram encontradas também em München [Munique]” (Santos & Pelegrini, 2017, p. 2563). Chegou-se ao total de que havia cerca de 8.000 obras já determinadas para a coleção do ditador.

Contudo se havia registros nazistas, em contrapartida existem documentos secretamente elaborados nos países ocupados que relacionam o material artístico (no caso que estamos tratando obras de Artes Visuais) que fora confiscado e armazenado para futura destinação, sendo prioritariamente, como dissemos, submetido ao processo de seleção de Hitler, e em segundo lugar transferido para museus do governo alemão.

Uma lista secreta que merece ser citada relaciona-se a um museu parisiense por ocasião da ocupação militar na França, período da ação do escritório ERR (*Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg*) na capital francesa, no período de 1940 até 1944, quando “Em 25 de agosto de 1944, tropas francesas e americanas libertaram Paris da ocupação alemã” (Stegemann, 2016).

O museu é o Jeu de Paume. Foi escolhido pelo seu espaço e localização central na cidade permitindo desenvolver a movimentação das obras saqueadas de museus, entidades e indivíduos e do seu

transporte posterior, assim, se tornou o “depósito central da arte confiscada na França” (Feliciano, 2013, p. 150), deste modo, transformado em espaço oficial para o armazenamento provisório em Paris por cerca de quatro anos. De acordo com o mesmo autor (p. 152) podia abrigar cerca de “oito mil obras destinadas aos embarques para a Alemanha” que eram constantes.

As anotações do que havia sido saqueado e distribuído aos depósitos foram uma ação de Rose Valland ¹³³, que já havia atuado no museu. O diretor do Museu do Louvre, Jacques Jaujard, quando a ERR se instalou no Jeu de Paume orientou-a para que continuasse na instituição e reportasse a ele as atividades que eram realizadas (Kaplan, 2016?). Embora francesa e não fosse colaboracionista ela foi aceita pelos alemães devido o conhecimento que detinha das artes e, assim, trabalhou por um período de cerca de quatro anos (Edsel & Witter, 2011).

Paralelamente, durante sua atividade com obras de arte que entravam e saíam do museu distribuídas para diversos locais, principalmente fora da França e destinadas em grande parte a armazenamento em esconderijos, inclusive as peças selecionadas para Hitler compor sua coleção, ela elaborou às escondidas uma lista das obras e o lugar para o qual estavam sendo levadas (Faingold, 2022), desta maneira, compôs um conjunto extraordinário de informação. Fato que, após o final da guerra, “a extensão e importâncias de suas informações secretas” (Edsel & Witter, 2011, p. 18). veio a permitir, em vários casos, que se pudesse esclarecer o paradeiro de peças, circunstância que possibilitou, sempre quando possível, a identificação dos proprietários orientando auxiliar episódios para devolução a indivíduos e entidades das obras saqueadas (Romero, 2015).

Um pouco antes do fim da guerra quando o ditador Adolf Hitler foi informado que os soviéticos se aproximavam de Berlim, por fim, percebeu que definitivamente a batalha estava perdida. Então cometeu suicídio em 30 de abril de 1945. E o museu que tanto desejou e para o

¹³³ Rose Valland pela ação de ter protegido o patrimônio francês e junto a Resistência Francesa foi condecorada pelo governo da França, assim como o diretor do Museu do Louvre, Jacques Jaujard que, providencialmente, antes da ocupação nazista retirou do museu bens valiosos salvando excepcional parte do acervo impedindo que obras primas fossem saqueadas.

qual urdiu um plano expropriador de património cultural em paralelo ao extermínio humano perpetrado e pelo qual foi responsável, somente, permaneceu em desenhos e maquetes.

4 Fim da política de espoliação: dispersão, perda de obras e ação necessária na atualidade

Historiadores acreditam que mais de cinco milhões de obras de arte mudaram ilegalmente de mãos durante a Segunda Guerra Mundial. É "o maior roubo da história" – como afirmou o diplomata e advogado americano Stuart Eizenstat¹³⁴.

Luisa von Richthofen.

Os estudos sobre o tema da espoliação nazista, assunto que integra o contexto do Tráfico Ilícito de Bens Culturais, constataram que o material confiscado, a exemplo do foi feito com o que estivera provisoriamente estocado no Museu Jeu de Paume, em Paris ocupada, era transportado sistematicamente para esconderijos localizados na Alemanha, na Áustria, na Polônia etc., e que foram descobertos e resgatados, por exemplo, em castelos, como o de Neuschwanstein, na Alemanha, minas a exemplo da localizada em Merkers no mesmo país, entre outros lugares de distribuição e confinamento dos saques realizados. É o caso de uma das minas de sal usada pelos nazistas, a de Altaussee, na Áustria, local em que a maioria das obras de Artes Visuais estocada estava destinada ao museu de Linz, o museu do *Führer*. Ao fim da guerra, em 1945, foram encontradas na mina mais de 22 mil obras de arte e 6.577 eram da categoria pinturas (Feliciano, 2013; Edsel & Witter, 2011).

O que tem sido verificado acerca do tema da espoliação nazista praticada na Europa por meio de variadas formas de obtenção espúria de bens culturais, as propriedades pessoais e institucionais, especialmente da comunidade judaica, ao longo do período de 1933 a

¹³⁴ Embaixador Stuart Eizenstat é um renomado especialista em assuntos de reivindicações e disputas relacionadas ao contexto de saques do Holocausto. Atuou como Conselheiro Especial para Questões do Holocausto no governo dos EUA em mais de um período presidencial. É membro ativo em banca de advogados que tratam do tema.

1945, foi que produziu como resultado um quadro incalculável de obras de arte dispersas entre países e até perdidas, situação que perdura no presente. A estimativa com relação a pinturas atinge cerca de 100 mil itens em um cenário total de cerca de 5 milhões de objetos que foram confiscados e mudaram de proprietários ao longo de todo o processo.

Em se tratando de objetos artísticos dispersos e dos classificados como sendo de proprietários desconhecidos há uma circunstância peculiar no que concerne aos museus. Relaciona-se a obras que ainda não foram reclamadas, não obstante legislação aprovada nos países europeus logo após o final da guerra para devolução aos proprietários do material descoberto em esconderijos. E a solução dada para a questão destinou os objetos assim classificados ao depósito em coleções nacionais. São obras de arte que se encontram custodiadas pelas instituições nacionais, mas não fazem parte dos seus acervos. São reconhecidas em uma condição especial, provisória, e passível de reivindicações a qualquer momento e devolução aos legítimos donos ao ser estabelecida a questão da propriedade. São identificadas, tradicionalmente, por exemplo no Museu do Louvre pela sigla MNR, isto é, Museus Nacionais Recuperação.

E na atualidade a questão das obras espoliadas não reclamadas já está chegando ao público divulgadas, inclusive, até no espaço museográfico, como feito pelo Museu do Louvre que, em fins de 2017, inaugurou duas salas para exibição permanente de quadros saqueados no período nazista. Embora a instituição, como demais congêneres, não possa negar a existência de obras expostas nas galerias ou em reserva técnica e cuja procedência levanta dúvidas, por conseguinte, merecendo pesquisa de história da propriedade para esclarecimentos.

Na ação comunicacional voltada à informação sobre obras saqueadas pelos nazistas e ainda não recuperadas pelos donos, ainda, há o recurso de acesso aos repositórios disponibilizados na rede mundial de computadores que apresentam o que se identificou como obras roubadas ou desaparecidas. São fontes aptas auxiliar na identificação de obras de arte para proprietários e/ou herdeiros e não podem deixar de serem consultadas pelos museus e pelos que atuam no sistema de arte. Um dos representantes é o Registro Central de Informação sobre Bens Culturais Saqueados, 1933-1945, da Comissão para Arte Saqueada na Europa, *Central Registry of Information on*

Looted Cultural Property 1933-1945, Commission for Looted Art in Europe (2022) com farta documentação sobre o assunto.

Em vista do cenário temático que estamos abordando em tempos de antes e depois do período da Segunda Guerra Mundial, cabe dizermos pelos estudos já desenvolvidos que não há como negar a existência de uma situação nebulosa relacionada ao quesito propriedade legal de obras de Artes Visuais, sobretudo, quando há conhecimento que bens culturais foram submetidos às condições que relatamos. O panorama que se apresenta para tais objetos é de terem seguido rumos variados, muitos ainda desconhecidos, pois foram comercializados pelos agentes atuantes no sistema de arte ou tragados pela invisibilidade do mercado negro, e qualquer um dos destinos que possa ter sido tomado, no entanto, pode estar entrelaçado com coleções privadas e públicas, inclusive não há como deixar de fora o contexto de itens artísticos adquiridos para museus situados em diversos continentes.

Configura um problema que exige criteriosa pesquisa de procedência (*Provenance Research*) de obras de arte integrantes das coleções de acervos, especialmente para instituições museológicas situadas nos países que citamos e são locais representativos das áreas de conflito, das rotas de fuga, dos descaminhos do contrabando, e do país que no continente norte-americano foi o destino principal de bens culturais da Europa, tornando-se a partir da segunda metade dos anos 1940 do século passado o centro mundial do comércio de artes em razão da mudança do eixo de compra e venda de produção artística como resultado do cenário que apresentamos.

O sinal de alerta está dado e não pode ser negligenciado...

Referências

American Alliance of Museums, AAM. (1998). *Guidelines concerning the unlawful appropriation of objects during the Nazi Era*. <https://www.aam-us.org/programs/ethics-standards-and-professional-practices/unlawful-appropriation-of-objects-during-the-nazi-era/>.

American Alliance of Museums, AAM. (2022). O projeto portal de internet de procedência nazista. *Nazi-Era Internet Portal* <http://www.nepip.org/>.

Arte degenerada. (2021). In *Enciclopédia Itaú Cultural*. <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento237959/entartete-kunst-ausstellungsfuhrer>.

Association of Art Museum Directors – AAMD. (1998). *Report of the AAMD task force on the spoliation of art during the Nazi/World War II Era* (1933-1945) <https://aamd.org/sites/default/files/document/Report%20on%20the%20Spoliation%20of%20Nazi%20Era%20Art.pdf>.

Brodie, N., Doole, J., & Watson, Peter. (2000). Stealing history: the illicit trade in cultural material. *Trafficking Culture: researching the global traffic in looted cultural objects*. <https://traffickingculture.org/publications/brodie-n-doole-j-and-watson-p-2000-stealing-history-the-illicit-trade-in-cultural-material-cambridge-mcdonald-institute/>.

Cable News Network Brasil, (2022, agosto 22). Museus de NY são obrigados a divulgar quais obras foram saqueadas por nazistas. *CNN Brasil*. <https://www.cnnbrasil.com.br/estilo/museus-de-ny-sao-obrigados-a-divulgar-quais-obras-foram-saqueadas-por-nazistas/>.

Carbajosa, Ana. (2018, dezembro 01). Devolução de arte roubada pelos nazistas continua pendente 20 anos depois. *El País*. https://brasil.elpais.com/brasil/2018/12/01/cultura/1543675044_99521.html.

Cohen, Patricia. (2013, julho 07). Obras de arte saqueadas pelos nazistas são alvo de disputa entre herdeiros e museus. *Folha de São Paulo*. <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2013/07/1307239-obras-de-arte-saqueadas-pelos-nazistas-sao-alvo-de-disputa-entre-herdeiros-e-museus.shtml? ga=2.24220409.231787634.1626374194-1244893150.1626374194& mather=5aee26214c48b92d>.

Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus, ICOM BR (2009). *Código de ética para museus do ICOM: versão lusófona*. ICOM BR, n.p. http://icom.org.br/wp-content/themes/colorwaytheme/pdfs/codigo%20de%20etica/codigo_de_etica_lusofono_iii_2009.pdf.

Comission for Looted Art in Europe. (2022). *Central Registry of Information on Looted Cultural Property 1933-1945*. <https://www.lootedartcommission.com/lootedart>.

D'Arcy, D. (2018). Washington Principles – “A glass more than half-full”. The anniversary of Berlin Conference. *IFAR Journal* (International Foundation of Art Research), 19(3). 22-26. https://www.commartrecovery.org/docs/IFAR_JournalVol19No3BerlinConference.pdf.

Dean, M. (2022). Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg: uma política de saque. *United States Holocaust Memorial Museum*. <https://www.USHMM.org/information/exhibitions/online-exhibitions/special-focus/offenbach-archival-depot/einsatzstab-reichsleiter-rosenberg-a-policy-of-plunder>.

Deutsche Welle, DW. (2014, 24 de novembro). Museu de Arte de Berna aceita herança do "Tesouro de Munique". *Deutsche Welle, DW, Brasil*. <https://www.dw.com/pt-br/museu-de-arte-de-berna-aceita-heran%C3%A7a-do-tesouro-de-munique/a-18083282>.

Edsel, R. M.; Witter, B. (2011). *Caçadores de obras-primas: salvando a arte ocidental da pilhagem nazista*. Trad. Talita M. Rodrigues. Rocco.

Eichemberg, F. (2018,12 de fevereiro). Louvre procura herdeiros de obras roubadas por nazistas: museu francês exhibe e devolve a descendentes peças levadas durante a Segunda Guerra. *O Globo*. <https://oglobo.globo.com/cultura/louvre-procura-herdeiros-de-obras-roubadas-por-nazistas-22389997>.

Fagundes, E. (2012, 14 de abril). Resgate do trem das artes. *Super Interessante*.

<https://super.abril.com.br/historia/resgate-do-trem-das-artes/>.

Faingold, Reuven. (2022). Rose Valland (1898–1980): o resgate do trem das artes. *História Judaica*. <https://reuvenfaingold.com/rose-valland-1898-1980-o-resgate-do-trem-das-artes>.

Feliciano, H. (2013). *O museu desaparecido: a conspiração nazista para roubar as obras primas da arte mundial* (1ª edição). Trad. Silvana Cobucci Leite. Martins Fontes.

Fundação Padre Anchieta. (2021, 22 de junho). Por que é tão difícil a devolução de arte saqueada pelos nazistas? *Cultura uol*. https://cultura.uol.com.br/noticias/dw/57999283_por-que-e-tao-dificil-a-devolucao-da-arte-saqueada-pelos-nazistas.html.

Getty Foundation. (2022). Why it matters who owns art: who owned this artwork before a museum? *Provenance, explained*. <https://www.getty.edu/news/provenance-explained-why-it-matters-who-owns-art/>.

Ghivelder, Z. (2010, dezembro). O roubo do século. *Morashá*, (70). <http://www.morasha.com.br/holocausto/o-roubo-do-seculo.html>.

Henning, H-J. (2015, 16 de março). Aos 200 anos, Museu Städel é sinônimo de arte em Frankfurt. *Deutsche Welle (DW) Brasil*. <https://www.dw.com/pt-br/aos-200-anos-museu-st%C3%A4del-%C3%A9-sin%C3%B4nimo-de-arte-em-frankfurt/a-18317641>.

Holocaust Claims Processing Office, HCPO. (2022). Führermuseum. *New York State, Departamento de Serviços Financeiros*. https://www.dfs.ny.gov/consumers/holocaust_claims/F%C3%BChrer_museum.

International Council of Museums, ICOM. (2022a). *International Observatory on Illicit Traffic in Cultural Goods*. international observatory on illicit traffic in cultural goods - icom – icom.

International Council of Museums, ICOM. (2022b). *Museum Definition; Definição de Museu*, 2022.

<https://icom.museum/en/resources/standards-guidelines/museum-definition/>.

International Criminal Police Organization, INTERPOL. (2022). Crime de patrimônio cultural. *INTERPOL*.

<https://www.interpol.int/en/Crimes/Cultural-heritage-crime/The-issues-cultural-property>.

Kaplan, R. (2016?). An unknown hero: How Jacques Jaujard saved the Louvre. *Insider France*.

<https://www.insiderfrance.com/an-unknown-hero-how-jacques-jaujard-saved-the-louvre/>.

Muehsam, G. (1978). *Guide to basic information sources in the visual arts*. Jeffrey Norton Publishers.

Mund, H. (2014). Documentos incriminam comerciante de arte do nazismo. *Deutsche Welle (DW) Brasil*. <https://www.dw.com/pt-br/documentos-incriminam-comerciante-de-arte-do-nazismo/a-17686966>.

Nicholas, L, H. (1996). *Europa Saqueada* (1ª edição). Trad. [Carlos Afonso Malferrari](#). Companhia das Letras.

Pavesi, T. (2012, 21 de dezembro). Museu do Louvre durante segunda guerra mundial. *Conexão Paris*.

<https://www.conexaoparis.com.br/museu-do-louvre-durante-segunda-guerra-mundial/#:~:text=O%20Louvre%20recebeu%20de%20volta,parte%20do%20Patrim%C3%B4nio%20da%20Humanidade>.

Pitogo, H. (2014, 18 de fevereiro). Adolf Hitler's "Super Museum". *War History online: the place for military history news and views*.

<https://www.warhistoryonline.com/war-articles/adolf-hitlers-super-museum.html>.

Richthofen, L. (2018, 04 de dezembro). O difícil retorno da arte roubada pelos nazistas. *Deutsche Welle (DW) Brasil*. <https://www.dw.com/pt-br/o-dif%C3%ADcil-retorno-da-arte-roubada-pelos-nazistas/a-46565519>.

Romero, A. (2015). The MFAA in World War II. *Monuments men*, 9 (Spring), 1-8. <https://twu.edu/media/documents/history-government/The-MFAA-in-World-War-II-Ibid.-Volume-9-Spring-2015.pdf>.

Santos, L. P., & Pelegrini, S. C. A. (2017). Ns-Raubkunst: o saque nazista de obras de arte e suas representações nas narrativas midiáticas. In *Anais do VIII Congresso Internacional de História*. v.1, 2649-2656. <http://www.cih.uem.br/anais/2017/trabalhos/3840.pdf>.

Shirer, W. L. (1975). *Ascensão e queda do Terceiro Reich*. (4ª edição). Civilização Brasileira.

Stańska, Z. (2022, 19 February). The story of Hitler's unrealized art museum in Linz. *DaylyArt Magazine*. <https://www.dailyartmagazine.com/story-hitlers-art-museum/>.

Stegemann, M. (2016, 25 de agosto). 1944: Paris é libertada da ocupação nazista. *Deutsche Welle (DW) Brasil*. <https://www.dw.com/pt-br/1944-paris-%C3%A9-libertada-da-ocupa%C3%A7%C3%A3o-nazista/a-320231>.

United States Holocaust Memorial Museum. (2020). Pilhagem Cultural pelo Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg. *Banco de dados de objetos de arte no Jeu de Paume*. <https://www.errproject.org//jeudepaume/>.

United States Holocaust Memorial Museum. (2022a). Massacre perpetrado em todo o país. *Kristallnacht -A noite dos cristais*. <https://encyclopedia.ushmm.org/content/pt-br/article/kristallnacht>.

United States Holocaust Memorial Museum. (2022b). *Collections. About the museum's collections*. <https://www.ushmm.org/collections/the-museums-collections/about>

United States Holocaust Memorial Museum. (2022c). Learn about. *Learn about Holocaust*. <https://www.ushmm.org/learn>.

United States Holocaust Memorial Museum. (2022d). *German foreign police, 1933-1945*. <https://encyclopedia.ushmm.org/content/pt-br/article/german-foreign-policy-1933-1945>.

United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization, UNESCO. (2022). Base de dados das leis nacionais sobre patrimônio cultural, *Database of National Cultural Heritage Laws*. <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000374387>.

Zeitler, A. (2014, 20 de janeiro). Museu Britânico vai divulgar lista de “arte degenerada” confiscada pelos nazistas. Henry Fischer Liste. *Deutsche Welle (DW) Brasil*. <https://www.dw.com/pt-br/museu-brit%C3%A2nico-vai-divulgar-lista-de-arte-degenerada-confiscada-por-nazistas/a-17371978>.

Museologia social, turismo e ecomuseu: o caso da comunidade de Siribinha/Bahia/Brasil

Sidélia S. Teixeira

Universidade Federal da Bahia, Brasil

<https://orcid.org/0000-0002-5290-2386>

1 Da Biologia à Museologia Social – introdução

Em 2016, foi iniciado o projeto de *Educação Intercultural como diálogo entre modos de conhecer e entre formas de conhecimento: pesquisa multiestratégica e colaborativa em comunidades tradicionais*, no município do Conde – Bahia, Brasil, vinculado ao Instituto Nacional de Ciência e Tecnologia em Estudos Interdisciplinares e Transdisciplinares em Ecologia e Evolução (INCT IN-TREE), do Instituto de Biologia da Universidade Federal da Bahia (Ibio-UFBA). Tratam-se de comunidades pesqueiras, em situação de vulnerabilidade socioeconômica pelas reduzidas oportunidades educacionais, de ocupação e renda e por questões de sustentabilidade socioambiental. O Município do Conde situa-se no nordeste do Brasil e apresenta as seguintes coordenadas geográficas: latitude: 11° 48' 40" Sul, e longitude: 37° 36' 40" Oeste (Figura 1).

Na vila pesqueira de Siribinha, situada no município do Conde, surgiu uma demanda pela criação de um museu, advinda do contato entre a comunidade e, em particular, professores, lideranças comunitárias e o grupo de pesquisadores do projeto mencionado anteriormente. Além disso, os estudiosos do campo da Biologia, ao longo dos anos trabalhados na referida região, produziram uma base científica consistente sobre o ecossistema local, para a aplicação museal e, em consequência, para a constituição de um museu comprometido com as comunidades locais. Nesse sentido, destaca-se a produção de dissertações de mestrado, teses de doutorado e artigos sobre o ecossistema local, conhecimentos etnobiológicos, etnoecológicos e pedagogias tradicionais.

Figura 1

MAPA, Conde/Bahia/Brasil.



Fonte: Abreu (2006). File: *Bahia Municip Conde.svg*. Wikimedia Commons <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=1132801>

O coordenador da equipe de pesquisa em Biologia solicitou apoio da UFBA, por meio do Departamento de Museologia, visando à participação de docentes e estudantes, a fim de construir as bases profissionais necessárias à viabilização de uma instituição museal contemporânea, principalmente, de natureza comunitária e comprometida com a realidade local. Dessa forma, iniciamos o trabalho na região do Conde seguindo a linha da Museologia Social, condizente com a importância ecológica, comunitária e a responsabilidade social que o futuro museu deverá ter na região – conforme demonstraremos a seguir –, a partir dos processos investigativos museológicos.

Este estudo apresenta como hipótese a ideia de que o surgimento da proposta de criação de um museu, por parte de alguns membros da comunidade de Siribinha, tem origem e está sendo concebida como “ferramenta de enfrentamento” aos novos desafios provindos, principalmente, do desenvolvimento do turismo na região, sobretudo no que diz respeito à memória da comunidade e ao uso do patrimônio natural e cultural. Assim, este texto objetiva demonstrar a importância dos ecomuseus para as comunidades situadas em

territórios turísticos, sob a perspectiva da Museologia Social e a partir da análise do caso da comunidade de Siribinha. Entendemos que esse debate pode contribuir para as discussões sobre as relações entre Museologia, turismo e ecomuseu, além de aportar elementos de reflexão para a construção e implementação de políticas públicas de desenvolvimento local sustentável.

O trabalho foi estruturado a partir de dados coletados nas viagens de campo, realizadas nos anos de 2018, 2019 e 2021. Nessas ocasiões, foram produzidas observações etnográficas, conversas informais com membros da comunidade e documentação fotográfica. Além disso, realizamos entrevistas nas quais os entrevistados foram identificados por números, para mantermos o anonimato. O estudo também se sustenta em dados bibliográficos e arquivísticos, obtidos em arquivos particulares e públicos, bem como em alguns sites oficiais de instituições de estudo que trabalham com dados estatísticos sobre os municípios brasileiros. Por fim, a estrutura do capítulo contempla, na primeira parte, uma reflexão sobre Museologia Social, memória, ecomuseu e turismo; em seguida, aspectos históricos sobre a comunidade envolvida; e uma análise sobre a importância do ecomuseu e da Museologia para as comunidades em situação de desenvolvimento turístico.

2 Museologia Social e ecomuseu

Segundo Marília Xavier Cury (2005) e Maria Célia Santos (2008), a Museologia Social teve início no final da década de 1960, na França, com o movimento pela democratização da cultura tendo se expandido por vários países. O fato é que a Nova Museologia, como era denominada a Museologia Social¹³⁵, ganhou fôlego a partir de contribuições acadêmicas, por exemplo, os estudos antropológicos sobre o conceito de cultura – visto como um código –, presente nos agrupamentos sociais, o que permitiu a valorização da diversidade sociocultural das populações (Da Matta, 1981), e a ideia de patrimônio

¹³⁵ Nas décadas de 1970 e 1980, o termo utilizado era Nova Museologia. Não obstante, segundo Chagas e Gouveia (2014), essa expressão perdeu potência, ganhando ascensão a terminologia Museologia Social ou Sociomuseologia, especialmente após os anos 1990.

cultural como elementos necessários para a sobrevivência dos homens em sociedade (Durham, 1984). Nesse sentido, a Museologia Social recupera o que Lévi-Strauss determinou para a Antropologia, em 1954, ao afirmar que essa não serviria exclusivamente para recolher objetos, mas, para compreender os homens (Desvallées, 1992). O patrimônio seria, portanto, um instrumento que contribui para o entendimento das realidades sociais nas suas especificidades culturais, pois trata-se de um conjunto de manifestações e expressões próprias e necessárias à vida social das coletividades humanas, logo, presente em todos os contextos sociais.

A Nova Museologia teve uma base acadêmica e uma popular¹³⁶. Por um lado, na base acadêmica os debates partiam da noção relativista de cultura – alicerce para a definição antropológica do conceito de patrimônio cultural –, que não admitia mais limites exclusivamente estéticos oriundos de determinadas classes sociais, mas priorizava a diversidade das produções culturais dos grupos sociais. Por outro, a base popular manifestou-se após a criação e o desenvolvimento de novas formas museais, apoiadas em iniciativas e na participação comunitária em territórios específicos, e no patrimônio, vistos de forma integral (Desvallées, 1989).

Efetivamente, essa perspectiva museológica de cunho antropológico – em torno da cultura e do patrimônio – teve repercussão mundial, contribuindo para a reflexão sobre os bens culturais, de forma particular nos países em desenvolvimento que, historicamente, por conta dos processos de dominação colonial, apresentavam, de forma acirrada e por meio de suas políticas públicas de preservação do patrimônio cultural, uma leitura reducionista das suas produções culturais, o que limitou a correspondência direta com a realidade e dificultou a compreensão das diversas especificidades socioculturais (Teixeira, 2022).

Nessa linha de discussão, sobre a importância das noções de cultura e patrimônio para a América Latina, vale destacar alguns dos seus desdobramentos a partir do encontro intitulado *Mesa redonda de Santiago do Chile*, que tratou do desenvolvimento e papel dos museus no mundo contemporâneo. Foi realizada pelo International Council of

¹³⁶ Para maiores detalhes sobre o histórico e as características da Nova Museologia, consultar: Teixeira (2022).

Museums (ICOM) em Santiago do Chile, no período de 20 a 31 de maio de 1972, e objetivava, segundo Hugues de Varine (2017, tradução nossa), “promover o desenvolvimento dos museus nos países da América Latina e fazer circular técnicas, métodos e práticas”¹³⁷ (p. 54). Essa reunião destacou-se pelos questionamentos acerca da importância social da preservação do patrimônio cultural e seu uso como estratégia de desenvolvimento. Assim, estava em jogo a discussão sobre a importância dos processos de apropriação patrimonial por parte das populações de forma “consciente” e participativa.

Não é por acaso que a *Mesa redonda de Santiago do Chile* teve como pano de fundo o início da democratização das sociedades na América Latina, incentivado pelos movimentos contestatórios e reivindicatórios marcados pela participação popular. Dessa forma, pode-se compreender, por exemplo, a sistematização do conceito de museu integral proposto nesse evento da seguinte forma:

[...] uma instituição a serviço da sociedade, da qual é parte integrante e que possui nele mesmo os elementos que lhe permitem participar na formação da consciência das comunidades que ele serve; que ele pode contribuir para o engajamento dessas comunidades na ação, situando suas atividades em um quadro histórico que permita esclarecer os problemas atuais, isto é, ligando o passado ao presente, engajando-se nas mudanças de estrutura em curso e provocando outras mudanças no interior de suas respectivas realidades nacionais. (ICOM, 1999, p. 96)

A *Mesa de redonda de Santiago do Chile* proporcionou a sistematização da noção de museu integral a partir de algumas práticas que já vinham ocorrendo, como no Museu de Anacostia, em 1967, que trabalhava com a ideia de museu de vizinhança, e no Museu ao Ar Livre de Landes de Gascogne, em 1969. Assim, esses museus contribuíram

¹³⁷ "favoriser l'essor des musées dans les pays de ces régions et de faire circuler techniques, méthodes et pratiques".

para estruturar a definição de museu integral. As experiências adquiridas com essas tipologias de museus – museu de vizinhança, museu a céu aberto¹³⁸ e ecomuseu – viabilizaram uma análise crítica em torno dos processos preservacionistas e o desenvolvimento de gestões de cunho participativo. Tudo isso atrelado à necessidade de democratização vivenciada pelos países da América Latina.

No quadro do movimento da Museologia Social, a partir do debate acadêmico sobre cultura e patrimônio, e no desenvolvimento de tipologias museais, manifesta-se o ecomuseu, de natureza “integral” – como na definição da *Mesa redonda de Santiago do Chile*.

A expressão ecomuseu foi criada por Georges Rivière e Varine¹³⁹. Para eles, os ecomuseus se estabelecem a partir de um território onde o patrimônio é gerido pela própria comunidade, funcionando como uma ferramenta de autorreconhecimento. Na expressão de Rivière (1985):

Um espelho onde a população se olha para se reconhecer, onde busca explicações sobre o território a qual pertence e as populações que a precederam, na descontinuidade e na continuidade das gerações. Um espelho que essa população oferece aos seus hóspedes para se fazer conhecer, no respeito ao seu trabalho, seu comportamento e sua intimidade. Uma expressão do homem e da natureza. Local onde o homem é interpretado no seu meio natural. (p. 182, tradução nossa)¹⁴⁰

¹³⁸ Museus a céu aberto foram criados no final do século XIX nos países nórdicos, como Suécia, Dinamarca e Noruega, e têm os mesmos objetivos dos ecomuseus (Martins, 1997).

¹³⁹ Georges Henri Rivière era antropólogo e foi o primeiro consultor do ICOM. Hugues de Varine foi consultor internacional na área da museologia e do desenvolvimento.

¹⁴⁰ *"Un miroir où cette population se regarde, pour s'y reconnaître, où elle recherche l'explication du territoire auquel elle est attachée, jointe à celle des populations qui l'ont précédée, dans la discontinuité ou la continuité des générations. Un miroir que cette population tend à ses hôtes, pour s'en faire mieux comprendre, dans le respect de son travail, de ses comportements, de son*

Rivièri concebe o ecomuseu como laboratório, centro de conservação e escola. Nesse sentido, através do ecomuseu, a população poderia compreender, de forma ampla, crítica e contextualizada, o território no qual habita e o papel dos seus antepassados, permitindo, assim, articulações entre as gerações antigas e atuais. Para tanto, seria necessário a participação de museólogos e outros profissionais, a depender das especificidades do ecomuseu, para dialogar e acompanhar a comunidade nas atividades de pesquisa, preservação e comunicação. De natureza inter e multidisciplinar, pela sua própria natureza, essa ferramenta também viabilizaria o diálogo entre conhecimentos universitários e comunitários.

O ecomuseu, por meio das ações culturais construídas em parceria com os profissionais e a comunidade, a partir dos seus interesses e desejos, proporciona, de forma progressiva, o desenvolvimento de diversos interesses pela região, pelo meio ambiente e pela cultura, auxiliando e viabilizando as articulações e o compromisso em relação aos processos preservacionistas (Martins, 1997).

Para o desenvolvimento dessa experiência museal, considera-se, o seguinte tripé: território, patrimônio natural e cultural, e a comunidade. Nesse sentido, todos os elementos que compõem o território e pertencem à comunidade são vistos como itens da coleção do ecomuseu. Essas referências são utilizadas nas atividades museológicas que, normalmente, não têm caráter permanente, mas temporário, sobretudo as exposições. O “público” prioritariamente é a própria comunidade. Não obstante, as ações podem contemplar outros públicos, como os turistas.

A utilização da memória coletiva para o entendimento da realidade e para a formação e transformação do cidadão; a atuação em um território; o planejamento e a execução de ações participativas com as comunidades, considerando seus anseios e possibilidades, estimulando-as a encontrar seus meios e fins; a apropriação e reapropriação do patrimônio para a vivência da identidade; a realização de atividades museológicas nas quais a relação homem-

intimité. Une expression de l'homme et de la nature. L'homme y est interprété dans son milieu naturel."

natureza ocorre de forma integrada; a consciência de uma postura museológica comprometida com o desenvolvimento social; tudo isso seria fundamental para o planejamento e o desenvolvimento de um ecomuseu (Santos, 1993).

Varine e Filipe (2015) afirmam que o ecomuseu é uma inovação metodológica para a ação cultural, a valorização do patrimônio e o desenvolvimento local. Isso significa desenvolver as ações museológicas de documentação, conservação e exposição numa perspectiva de ação cultural, ou seja, a partir da realidade e dos problemas da localidade. São identificados temas e questões a serem abordadas, de forma articulada com a memória da comunidade. Nesse sentido, os membros da comunidade, além de participarem, são também capacitados para o desenvolvimento das ações de coleta, registro, conservação e comunicação.

O ecomuseu prioriza a integração e o envolvimento da comunidade que se constitui como sujeito ativo/participativo da ação museal num movimento de leitura e interpretação sobre o meio ambiente que o cerca. Por meio da realização de atividades museais contínuas, criam-se condições para que as pessoas envolvidas possam refletir e analisar de forma crítica a sua trajetória histórica a partir da memória, fornecendo, assim, estratégias para a compreensão do passado, transformação do presente e projeção do futuro que almejam.

Através dessa ferramenta museal, pode-se ampliar os processos preservacionistas da cultura de grupos sociais que, muitas vezes, não são considerados nas políticas públicas de preservação por várias razões, seja porque suas manifestações culturais não obedecem aos critérios oficiais de proteção patrimonial, ou por outros motivos, como sua localização, ou seja, populações que habitam locais afastados dos grandes centros urbanos e que não gozam da existência de equipamentos culturais e/ou da promoção de atividades culturais oficiais. Podemos nos referir a grupos socioculturais negligenciados historicamente, como as comunidades negras quilombolas¹⁴¹ e indígenas – no caso do Brasil –, ou coletividades que precisam desenvolver mecanismos de preservação *in situ*.

¹⁴¹ Comunidades remanescentes dos antigos quilombos, ou seja, locais com concentrações de negros que se rebelaram contra o regime colonial (Souza, 2012).

Nesses casos, cabe uma reflexão que nos parece importante. A participação e o pró-ativismo dos grupos sociais nos processos museológicos, por meio de ferramentas museológicas como o ecomuseu, provocam um deslocamento nas relações de poder historicamente produzidas nas instituições museológicas¹⁴². Logo, produz-se um movimento em que as coletividades e suas memórias são vistas como responsáveis pela preservação do seu meio ambiente e cultura. Nesse sentido, o debate em torno da Museologia Social e as experiências museais, tais como o ecomuseu, avança no sentido do que Chagas e Gouveia (2014) consideram sobre a Museologia Social, como um investimento “na descolonização do museu e do pensamento museológico” (p. 10), historicamente influenciados por noções e modelos europeus de patrimônio e museus¹⁴³. Assim, embora a origem da experiência e o termo ecomuseu sejam europeus, trata-se de uma tipologia museal, cuja referência e base específica para o trabalho museológico são a memória e o território das coletividades envolvidas no processo museal. Vejamos, a seguir, por que esse debate ainda é importante no quadro da Museologia.

2.1 Museologia Social e Memória

André Leroi-Gourdan (1964), na sua obra sobre memória coletiva, afirma que todos os grupos humanos elaboram uma memória compartilhada, manifestada, por exemplo, em mitos, lendas, crenças e diferentes religiões. Essa definição fundamenta a ideia de memória como condição humana e como uma elaboração sobre o tempo histórico em processo de criação e recriação. Outros autores, como Tzvetan Todorov (1983), reforçam a importância da transmissão da memória entre gerações, como forma de assegurar a identidade de uma coletividade, ou seja, a percepção das diferenças socioculturais. Entretanto, a abordagem em torno da questão da memória como fenômeno social, e seu papel junto aos processos identitários, remete-

¹⁴² Para maiores detalhes sobre essa problemática, consultar: Canclini (1998); Chagas (2009); e Santos e Chagas (2007).

¹⁴³ Varine (1979) afirma que, a partir do século XIX, o desenvolvimento dos museus no resto do mundo é um fenômeno colonialista.

nos à necessidade de explorar um pouco mais os aspectos de sua construção, manifestação e uso nas sociedades.

Para tanto, reportamo-nos à obra clássica de Maurice Halbwachs (1990) – *Memória coletiva* –, na qual encontramos a noção sociológica de memória. Nesse trabalho, o autor enfatiza a importância das perspectivas individuais sobre os fatos sociais. Nesse caso, é o indivíduo, membro de um grupo social, quem constrói sua própria visão do passado, condicionada pela sociedade, e que pode ser compartilhada por outros membros dessa mesma coletividade. É possível perceber, com base na análise desse autor, que a memória funciona como uma faculdade social, na medida em que são as circunstâncias sociais que a formam e a fazem aflorar. Destacamos, a partir desse autor, a importância dos espaços como referências para o trabalho da memória. Para Halbwachs (1990), não há memória coletiva que não se desenvolva num quadro espacial. Nesse sentido, é no espaço que somos capazes de reconstruir as lembranças. Ainda segundo Halbwachs (1990), é possível compreender um pouco mais a relação entre os processos de lembrança e esquecimento, se considerarmos as condições sociais. Assim, são os aspectos imperativos da vida em sociedade que definem o que deve ser lembrado e o que deve ser esquecido.

De fato, como esclarece Joël Candau (1996), o esquecimento pode funcionar como uma censura, mas também pode ser uma forma de permitir à pessoa ou ao grupo construir uma imagem satisfatória de si mesmo. Sua análise chama a atenção para a complexidade das atividades de lembrança e esquecimento, ratificando seu caráter social e particular, podendo também variar de indivíduo para indivíduo.

Na mesma linha de pensamento de Candau (1996), no que diz respeito ao caráter seletivo da memória, Ulpiano Bezerra de Meneses (1984) assevera que nem tudo é registrado pela memória; do que ela registra, nem tudo aflora à consciência. Todavia, ele entende que a memória também pode ser forjada – basta observar as experiências de caráter bioquímico –, já que sensações de memória individual podem ser reproduzidas em laboratório. Segundo o autor, a memória artificial coletiva é de produção ainda mais fácil, pois se refere ao “culto ao passado”, ou passado social formalizado e instituído, como modelo de valores e ações que, normalmente, representam o polo oposto da História, constituindo verdadeiro exorcismo e abolição do tempo, que

tudo muda. A discussão de Meneses (1984) reforça o caráter autônomo da memória em relação às iniciativas de proteção que, segundo ele, não são capazes de se apropriarem da sua real dimensão, pois a memória é dinâmica e rebelde, critica leituras e interpretações parciais, idealizadas e estáticas do passado. Essa reflexão aponta a necessidade de trabalhos museológicos com o patrimônio, a fim de distinguir a História – memória institucionalizada/patrimônio – da memória¹⁴⁴. Aí reside o potencial da memória, com vistas à formação, à construção e ao desenvolvimento da cidadania.

Com efeito, a memória é assim abordada por Jacques Le Goff (1996):

A memória, onde cresce a história, que por sua vez a alimenta, procura salvar o passado para servir o presente e o futuro. Devemos trabalhar de forma a que a memória coletiva sirva para a libertação e não para a servidão dos homens. (p. 477)

Deste modo, percebemos a importância da memória como mecanismo de compreensão do presente, e não apenas como forma de controle dos homens nas sociedades, pela projeção de histórias manipuladoras e idealizadas. Nesse sentido, a memória é vista como instrumento de conhecimento, emancipação e libertação.

Em consequência dessa abordagem, a Museologia Social prima pelo estudo crítico da memória, que funciona como ferramenta básica para o conhecimento da realidade social dos diversos grupos que compõem as sociedades e não apenas do patrimônio instituído. A Museologia Social também possibilita a correção de algumas desigualdades históricas, formalizadas, em alguns momentos, por políticas públicas de preservação fragmentadas que não dão conta das nossas heterogeneidades socioculturais.

Os ecomuseus como recursos de proteção *in situ*, por meio da participação direta das comunidades envolvidas e responsáveis por seu próprio patrimônio natural e cultural, podem funcionar como

¹⁴⁴ Para maiores detalhes sobre a questão da patrimonialização e musealização, consultar: Teixeira (2015).

estratégia de desenvolvimento, conforme indicado por Guy Hermet (2002):

O desenvolvimento é o processo de mudança em virtude do qual uma coletividade tem acesso em conjunto a um bem-estar maior, chegando a extrair de seu próprio meio, à custa de uma abertura ao exterior, todos os recursos que contém e que permanecem até então pouco utilizados ou sem explorar. Esses recursos lhes permite realizar-se mais, através de uma espécie de auto-revelação e de mobilização, não só de suas potencialidades subjacentes, como também de capacidades inéditas surgidas de uma mutação das ditas potencialidades. Este processo evoca a imagem botânica de uma germinação endógena associada normalmente a uma hibridação exógena. (pp. 20, 21)

A autorrevelação, a que se refere o autor acima, pode ser operacionalizada por meio dos processos museológicos que envolvem a compreensão da memória. Entretanto, é necessário que os sujeitos incursos nas atividades museais tenham condições de dominar a mudança cultural, social e econômica (Varine, 2012).

2.2 Ecomuseus e turismo

A necessidade de uso da memória e dos bens naturais e culturais como instrumentos que permitem a sobrevivência das populações, mediante o desenvolvimento turístico, necessita de alguns aprofundamentos, sobretudo no que concerne aos seguintes pontos: 1. a participação dos grupos nos projetos; 2. as relações que afloram a partir do contato entre as populações locais e os turistas; e 3. as formas museais de preservação das culturas locais.

Nessa linha, Marie-Françoise Lanfant (1994), menciona que existe uma inclinação natural para tratar o turismo como uma força exógena que destrói as identidades locais. Entretanto, enfatiza a autora, que é necessário abordar esse fenômeno como um sistema que articula a dimensão local e global, com problemas e tensões. Assim,

discute que “[...] a execução de um projeto turístico envolve sempre uma multiplicidade de interesses locais e exteriores em concorrência.” (Lanfant, 1994, p. 436, tradução nossa)¹⁴⁵. Dessa forma, fica claro que uma estratégia global se impõe em âmbito local e que é preciso desenvolver trabalhos de pesquisa para subsidiar projetos turísticos com ênfase no conjunto das relações entre o local e o global.

Além disso, as sociedades que se abrem para o turismo tendem a considerar a cultura como mercadoria; nesse caso, o patrimônio ou as tradições são transformados em produtos turísticos. Isso não significa, necessariamente, a perda de identidade do grupo, mas certamente uma transformação de significações e de valores do patrimônio. Assim, as histórias são atualizadas, determinando um tipo de comportamento voltado para atender aos interesses dos visitantes. São inventadas festas, espetáculos, práticas culinárias e outros eventos que contribuem para a construção de uma nova estética. O uso dos bens culturais oriundos da “cultura popular” como bens turísticos constitui-se, desse modo, em formas de sociabilidade tradicionais, aproveitadas para despertar interesses e curiosidades de turistas desejosos de apreciar determinadas produções “exóticas”. Com efeito, essas questões são imprescindíveis, principalmente para os estudos sobre o patrimônio em países que possuem um passado colonial, os quais se defrontam com projetos que contemplam estratégias de desenvolvimento envolvendo as populações locais e suas relações com a memória (Lanfant, 1994).

Problematizando um pouco mais a discussão sobre turismo e cultura, Odile Henry (1992) enfatiza que o turismo é uma atividade de troca que mobiliza dois eixos fundamentais: a população que acolhe e sua relação com o patrimônio, considerado uma fonte econômica. Contudo, acredita-se que o ideal de articulação entre turismo e cultura é o bem-estar da população local, que deve pressupor a apropriação patrimonial. Para essa autora, pensar o turismo nas sociedades contemporâneas implica compreender os sentidos dessa atividade para as pessoas do lugar, o que faz com que o patrimônio seja visto de uma forma integral. A autora destaca também a necessidade de comunicação, considerando que a cultura é multiforme e que os

¹⁴⁵ *"La mise em œuvre d'un projet touristique concerne toujours une multiplicité d'intérêts locaux et extra locaux en concurrence."*

turistas – visitantes – não conhecem, na maioria das vezes, a história do lugar. Na sua perspectiva, “consumir” um patrimônio é comunicar.

Na mesma linha de argumentação, Jost Krippendorf (1989) afirma que o turismo deve oferecer uma vantagem econômica duradoura para a população local, e evitar prejuízos em relação à qualidade de vida dessas pessoas. Avançando a partir da interpretação de Krippendorf (1989), Simão (2006) entende que o “[...] envolvimento de todos os segmentos sociais no processo de implantação da atividade turística é determinante para o nível de sucesso ou insucesso da atividade, distribuição de riquezas ou concentração, melhoria ou deterioração da qualidade de vida local” (p. 68). A autora observa, sobretudo, as condições de sobrevivência das comunidades locais, ressaltando a necessidade de se articular o turismo ao desenvolvimento local. Corroborando a argumentação de Simão (2006), Damiani (1997) compreende que a população local deve ter domínio sobre as transformações urbanas e os projetos de desenvolvimento turístico, carecendo, para tanto, da construção de uma mobilização coletiva. Verifica-se a preocupação da autora em reforçar aspectos éticos na formulação das políticas voltadas para o turismo, as quais devem zelar por mudanças conscientes e respeitar as populações locais.

Os autores estão de acordo no que se refere à importância do turismo como uma alternativa estratégica para o desenvolvimento das populações de forma geral. Assim, não observamos antagonismo entre o desenvolvimento econômico, a preservação patrimonial e o turismo. Contudo, a questão que nos parece significativa é a maneira como as políticas de turismo articulam-se com a realidade local e global, quais os sentidos que afloram e como o patrimônio cultural é valorizado, estudado e divulgado. Vale ressaltar ainda a importância do processo de formação junto às comunidades locais, pois, muitas vezes, o patrimônio cultural não é devidamente reconhecido e valorizado na sua amplitude e complexidade científica. Dessa maneira, torna-se necessário uma compreensão e comunicação sobre a memória na sua real amplitude, entendida como ferramenta de reflexão sobre o passado e o presente. Isso pode contribuir para determinar um processo de desenvolvimento em prol das populações locais de maneira fundamentada, oportuna e apropriada para o público visitante dos espaços preservados.

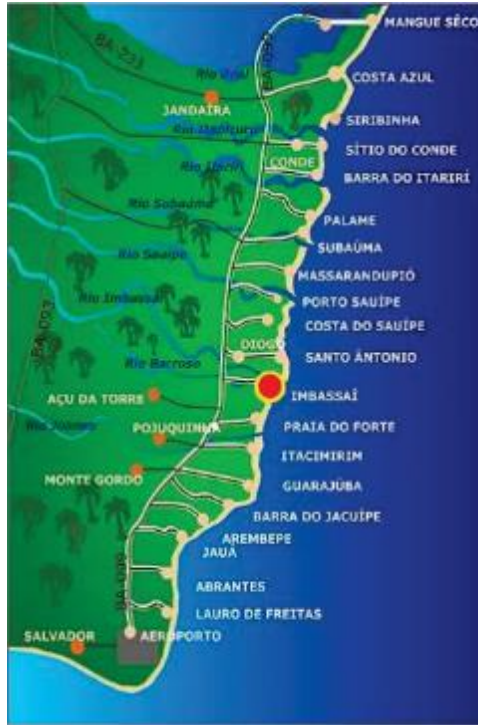
Dessa forma, compreendendo o ecomuseu como uma tipologia que considera o território, a comunidade e a memória, podemos concebê-lo como uma ferramenta privilegiada de articulação com o turismo, que viabiliza e valoriza a compreensão das identidades numa perspectiva museológica, comunicacional e participativa, desde que, para a implantação dessa tipologia museal, sejam consideradas: 1. as relações entre o local e o global; 2. os impactos sobre a memória; 3. a necessidade de comunicação sobre a história da população local, e os significados dos bens naturais e culturais; e 4. a participação das coletividades nas atividades econômicas que envolvem a produção de renda. Nesse sentido, podemos alcançar a hibridação exógena de que fala Hermet, e poderemos evitar que a população local seja tratada de forma objetificada pelos visitantes, por falta de conhecimento sobre sua memória e trajetória histórica.

3 A comunidade pesqueira de Siribinha

O vilarejo de Siribinha está localizado no Estuário do Rio Itapicuru, numa área de preservação ambiental (Bahia, 1992), e caracteriza-se, por seus atributos naturais, como uma variedade de ecossistemas e paisagens naturais em que se destacam remanescentes de Mata Atlântica, restingas, dunas, praias, recifes coralíneos, áreas úmidas – brejos e lagoas – e manguezais, em seis estuários (Instituto do Meio Ambiente e Recursos Hídricos, s.d.). As figuras 2, 3 e 4 ilustram a localização da vila e os aspectos da paisagem do vilarejo de Siribinha.

Figura 2

Mapa das praias da Mata de São João/litoral norte da Bahia/Siribinha.



Fonte: *Guia de turismo e viagem de Salvador, Bahia e Nordeste Brasileiro* (s.d.).
Vôo sobre as Praias da Mata de São João na Bahia. Bahia.ws.
<https://www.bahia.ws/voo-sobre-praias-da-mata-de-sao-joao/>

Figura 3

Embarcações de Siribinha.



Fonte: Acervo da autora (2018)

Figura 4

Praia de Siribinha.



Fonte: Acervo da autora (2018)

3.1 No tempo dos antigos

A ocupação humana do território denominado de Siribinha foi ocorrendo a partir dos atrativos naturais, principalmente o rio e o mar. As primeiras famílias construíram casas de palha na areia e se dedicaram à pesca, à plantação nas roças de coqueiros e outros víveres, como a mandioca. Assim, iniciou-se a formação de uma vila de pescadores. Os mais antigos descrevem a região como de grande e variada quantidade de peixes, e como um sistema comunitário, sustentado, basicamente, pela presença de poucas famílias e pela união

entre alguns de seus membros¹⁴⁶. Também era comum a partilha dos bens coletados e produzidos.

Figura 5

Catação de marisco.



Fonte: Acervo da autora (2018)

¹⁴⁶ São comuns as expressões “isso aqui é uma família” ou “o que não é família é padrinho”.

Figura 6

Coleta de cocos.



Fonte: acervo Sr^a Janice (s.d.)

Alguns membros do vilarejo tiveram a oportunidade de viver em outros locais, mas demonstraram um sentimento de pertencimento ao vilarejo, sobretudo a partir dos laços de solidariedade vivenciados no passado, como é o caso do entrevistado n^o 1, que relata essa experiência da seguinte maneira:

[...] São Paulo é muito bom, mas não é como aqui, não. Aqui se faltar um café, uma farinha que faltava, né? Hoje não falta mais isso que já foi se evoluindo as coisa, os dia, os tempo.

E aí, se faltasse uma colher de café, eu mesmo cansei de emprestar café, farinha, né? Peixe, eu não vendia, eu dava, vinha com fartura, Graças a Deus!

[...] Mulé¹⁴⁷ que não tivesse marido, semana santa num comia peixe. Vai almoçar lá em casa. Daí, saia daqui, com um prato cheio assim, uma bacia cheia de peixe. (entrevistado n^o 1)

¹⁴⁷ Mulé – forma típica do português local para designar a palavra “mulher”.

A divisão social do trabalho era por sexo: os homens pescavam no mar e no rio, enquanto as mulheres, no mangue. Os principais instrumentos utilizados pelos homens eram a camboa e a tarrafa.

Figura 7

Armadilhas para captura de peixes, denominadas de camboas.



Fonte: Acervo da autora (2018)

Figura 8

Ramon lançando a tarrafa.



Fonte: Acervo Juliana Fonseca (2019)

As mulheres pescavam aratu e moreia¹⁴⁸, extraíam ostra, catavam caranguejo e utilizavam-se também da pesca de linha¹⁴⁹. A

¹⁴⁸ Aratu (Dicio, Dicionário Online de Português, s.d.): Denominação popular de várias espécies de caranguejos que habitam manguezais, todos eles apresentando carapaça trapezoidal; moreia (Dicio, Dicionário Online de Português, s.d.): Gênero de peixes dos fundos rochosos.

prática de assoviar, cantar e tirar sons das vasilhas domésticas para “atrair” os mariscos era típica durante a atividade pesqueira no mangue. De acordo com D. Zulmira (Queiroz, 1998), era comum a fiação de redes para a pesca:

Muitas mulheres fiavam o ticum (palmeira de folha fibrosa) pra fazer rede. Eu mesma fiava. Os homens de rede compravam o ticum e me davam. Fiava um quilo de ticum todo o dia, todo ele batidinho. Minha filha batia, fazia a roca e eu fiava. Com o quilo ganhava dez ‘tões¹⁵⁰ naquele tempo. Era pouquinho ainda, mas ajudava a juntar pra fazer a feira. (p. 7)

No mar, a embarcação usada era a jangada. Os mais velhos relatam que o aprendizado da pesca ocorria no cotidiano, a partir da observação e da participação das crianças nas atividades pesqueiras. Como ilustra o entrevistado n^o 1, que aprendeu a pescar com seu avô, e o entrevistado n^o 2:

[...] A gente ia pro rio. Eu ia pequeno, quando eu comecei a pescar com ele. Eu tava deste tamanho assim. E aí, pra eu não ficar em casa sozinho, ele me levava.

Aí, eu conto meus amigos também. Então, vamo fazer assim: eu vou levar três de vocês pra pescar mais eu. E o que um desses aí ganhar, vocês três é que ganha e

¹⁴⁹ De acordo com Fonseca (2021), “Os peixes pescados com linha possuem maiores tamanhos e maiores valores comerciais do que aqueles pescados com rede. Eles requerem, contudo, paciência e sabedoria de cada pescador, que, ao sentir que o peixe físgou a isca, deve cansá-lo, ou seja, soltar mais linha para que o peixe nade e se canse, o que torna mais fácil retirá-lo d’água. Além disso, há peixes, como a cavala, que requerem, além de habilidade, uma linha de aço, tendo em vista seus fortes dentes, capazes de partir as linhas de náilon” (p. 86).

¹⁵⁰ Dez ‘tões significa dez “tostões” (Dicio, Dicionário Online de Português, s.d.), para designar antiga moeda de níquel, no Brasil, que equivalia a cem réis.

*eu divido pra vocês três, tá bom? Eu digo, ah, tá bom.
Aí, pronto.*

[...] Pescava de rede, de tarrafa. Pescava no rio. No mar, eu pescava no mar, de jangada, não era de barco, não. Era de jangada. Na época em que eu pescava era de jangada. (entrevistado nº 1)

[...] Aprendi a pesca com os outro. O que os outro fazia, aí eu fazia também. (entrevistado nº 2)

As primeiras habitações eram feitas de taipa¹⁵¹, cobertas por palhas e construídas de forma coletiva. O processo de construção das casas e a participação das pessoas nele são relatados pelo entrevistado nº 1 da seguinte forma:

*[...] As casa era de palha.
Aqui mermo¹⁵² nos coqueiro, era. Tirava, cortava, abria. Uma palha dessa aí. Depois dela aberta, junta assim, era anos pra cobrir de novo. (entrevistado nº 1)*

E a sustentação? (entrevistadora)

Era madeira do mangue. (entrevistado nº 1)

*Do mangue. Que madeira era, o senhor lembra?
(entrevistadora)*

*Mangue vermelho. [...]
Podava os esteio, tirava lá no mangue... (entrevistado nº 1)*

Hum... (entrevistadora)

¹⁵¹ Taipa: barro amassado.

¹⁵² “Mermo” significa “mesmo”, no português informal.

Rastei muito mais meu avô pa fazer casa.
(entrevistado nº 1)

Uhum. E cobria? (entrevistadora)

E cobria de palha. Quando era para desmanchar aquelas palha já véia,¹⁵³ com dois ou três anos. Botava aquelas palha pra baixo, cortava as amarração em cima do calho e empurrava lá de cima. Empurrava com tudo, mas aquela bagaceira daquelas palha velha, podre... entrava dentro de casa, dava trabalho pra limpar.

E... nesses tempo, era tapado com lama, daqui da beirada mesmo. A gente mandava pegar um barro melhor, né? A lama era melhor, mais dura. Ia buscar fora [áudio não identificado]. Trazia pro posto, carregava, botava no forno aí. Aí, juntava uma roda de gente, fazia um batalhão.

Matava porco, peixe. Muitos vinham, vinha gente de fora ajudar. Uma casa dessa aqui mesmo, quando ela foi tapada. Eu tapei. Eu tinha rede de arrasto. No tempo de trabalho dessa casa, eu peguei foi uma canoa de peixe, salguei, fiz cada moqueca. Convidei o povo lá da Sipuara. Lá por Tibatinga. Veio gente das Poças, gente dali Cobó. Farreamos o domingo todo. Quando foi segunda feira “bora trabaiá!”. Vinha de véspera, viu? Fazia festa no lugar da casa. Dentro de casa não fazia festa. (entrevistado nº 1)

O acesso ao vilarejo só era possível a partir do rio e do mar. Assim, os compradores de peixes vinham de barco e negociavam diretamente com os pescadores a compra da mercadoria. Segundo alguns pescadores mais velhos, era comum vender peixes na feira do Conde, município mais próximo, utilizando-se um tipo de embarcação denominado de canoa. Nesse caso, os próprios pescadores e suas esposas levavam a produção para ser comercializada.

¹⁵³ “Véia”: expressão do português local que se refere ao vocábulo “velha”.

Não havia energia elétrica e a iluminação nas casas era feita com candeeiros. A comunidade não contava com assistência médica e o uso das plantas e rezas para a cura de doenças era prática rotineira. As mulheres engravidavam muito cedo, em torno dos 15 e 16 anos, e os partos eram realizados por parteiras¹⁵⁴. Quando a mulher apresentava alguma complicação, era necessário transportá-la de canoa, pelo rio, até o município mais próximo, ou seja, o Conde. Nesses casos, as crianças nasciam, às vezes, durante o transporte, como ilustra a Figura 9, ou faleciam durante o trabalho de parto.

Figura 9

Nascimento de criança na canoa durante transporte para o município do Conde.



Fonte: Acervo Sr^a Janice (s.d.)

Os antigos afirmam que também era comum a contação de estórias, designadas de histórias de visagem, sobre o lobisomem e a caipora, além da crença nesses seres, conforme relata sr. João (Queiroz, 1998):

O menino entrou no mato junto com os outros e ouviu uma voz chamando na frente. Achou que fosse

¹⁵⁴ Parteiras: mulheres que acompanham e auxiliam o trabalho de parto.

um dos outros. Mas os outros não estavam escutando a voz chamar. Só ele ouvia o chamado e foi atrás. Menino é tolo. Ia em frente e a voz chamava mais pra dentro. Quando o menino tentou voltar já não sabia mais, e ficou por lá perdido. Dizem que a caipora tomou conta dele por lá, que deu trabalho pra pegar esse menino do meio do mato. Tiveram que juntar muita gente pra cercar o mato até conseguir pegar. Porque, quando ele via uma pessoa, disparava correndo, assustado. A caipora tomou conta dele mesmo. Dizem que ela anda com um pé só. (p. 17)

A primeira igreja foi construída no centro do vilarejo, onde eram realizadas as cerimônias de casamentos e batizados, que ocorriam apenas uma vez por ano, e a festa do Bom Jesus dos Navegantes. O “tempo comunitário” é tido como um período marcado pela solidariedade, como visto anteriormente. Nesse sentido, essas festas eram realizadas de forma participativa e coletiva.

Não obstante, os mais velhos também reconhecem que era um tempo muito difícil, como descrevem os entrevistados nº 1 e 2:

[...] Ali chorava pra descer, no Conde, daqui pelo rio. Eu e ela remando. Ela com a barriga grande, grávida e eu na popa remando. Ela na frente, eu atrás. (entrevistado nº 1)

[...] é por isso que diz qual é o tempo melhor? O passado ou é esse? Eu não vou dizer que no passado era melhor porque eu sofri muito. Você pegar no remo aqui três hora da madrugada pra ir pro conde remando, é brincadeira? (entrevistado nº 2)

Assim, vários moradores antigos relatam essas dificuldades do passado, sobretudo em relação ao transporte e à falta de assistência médica.

3.2 Turismo, o medo da perda e a necessidade de preservação

A rotina da comunidade de Siribinha foi alterada em 1990 a partir da construção da via de acesso terrestre BA 099 do litoral norte, a denominada Linha Verde que viabilizou o acesso, a divulgação e a visitação intensa das praias da região, também através do Projeto de Desenvolvimento Turístico (PRODETUR). Contudo, esse projeto foi desenvolvido sem planejamento e sem a participação das comunidades pesqueiras da região, portanto, não contou com estratégias sistematizadas específicas para a preservação do patrimônio natural e cultural do local. A partir do ano de 1992, Siribinha começou a contar com o acesso de carros e a alimentar esperanças de melhorias e transformações em prol da comunidade.

O vilarejo começou a enfrentar mudanças advindas do contato intenso com novos grupos de visitantes e turistas. A ideia de “progresso” era frequente e, em nome dessa atividade, começaram a ocorrer festas, *shows* e outros eventos patrocinados pela prefeitura e por empresas, com o objetivo de atrair turistas para a região.

Por um lado, foram surgindo bares e pousadas para definir uma infraestrutura de atendimento às necessidades dos turistas. Entretanto, alguns dos proprietários desses estabelecimentos não faziam parte da comunidade, uma vez que os habitantes não dispunham dos recursos necessários para a montagem de tais estruturas. Algumas casas de veraneio foram construídas, e membros da população local passaram a atuar como empregados domésticos nesses espaços.

Por outro, a pesca também foi se desenvolvendo na região com a chegada dos barcos a motor, passando a ser realizada em “larga escala”, muitas vezes, de forma irregular, não respeitando o período de desova dos peixes. Progressivamente, os recursos naturais foram começando a ficar escassos. Sem estrutura para programar o desenvolvimento da atividade turística na região, o lixo se tornou um problema frequente nas praias, mangues e dunas. Além disso, aumentou o custo das propriedades e muitas ocupações foram feitas de forma irregular, destruindo referências da memória local, como registra D. Laurita (Queiroz, 1998), sobre o único poço comunitário do vilarejo:

Ficava bem no meio da vila, no caminho da estrada. Os tratores passaram por cima. Era toda florida, bonita. A gente ia lavar roupa, estendia nas moitas pra secar e pegava de tarde. As mulheres ficavam por lá conversando. Hoje, cada um tem seu pocinho no fundo de casa, né? (p. 24)

Não obstante, os moradores da vila de Siribinha também reconhecem que houve melhorias a partir do desenvolvimento do turismo na região, como o abastecimento de água, energia elétrica etc. Aliás, eles têm consciência da importância econômica da atividade turística, como afirma o entrevistado nº 3:

Hoje, o que marca mais a comunidade eu vejo assim – muito o turismo. Antes, éramos marcados pela pesca mesmo e pelo coco. Nós, aqui, não tínhamos outra atividade a não ser pescar e plantar coqueiros. Hoje, a atividade de pescar, diminuiu bastante, já não é tido como a renda principal. Hoje, eu não coloco a renda de Siribinha principal, sendo a pesca. Eu já coloco como renda secundária, a principal hoje é o turismo. (entrevistado nº 3)

Mas apontam os problemas que passaram a enfrentar como prostituição, drogas e violência. E mais, atualmente, a região apresenta problemas do ponto de vista da preservação do patrimônio natural, tais como ocupação desordenada do solo, falta de saneamento básico, impactos ambientais causados por áreas de plantação de pinus e eucalipto, e intensificação indiscriminada da pecuária, da pesca predatória, da degradação dos manguezais e do turismo predatório nos distritos litorâneos (Instituto do Meio Ambiente e Recursos Hídricos, s.d.). Com efeito, o desenvolvimento turístico nessa região tem aportado questões de difícil equacionamento para a comunidade.

Figura 10

Baleia morta e encalhada na praia de Siribinha.



Fonte: Acervo da autora (2018)

Nesse sentido, o problema da proteção ambiental e cultural, de forma sustentável, surge como um desafio atual e permanente. Aflorase, mais ainda, o sentimento de um passado visto como comunitário/solidário, e de um presente marcado pela necessidade de convivência com o “outro”, apontado como “alternativa econômica”, mas, ao mesmo tempo, ameaçador, não somente pelas relações estabelecidas com o patrimônio e a cultura local, mas pela concorrência em relação à apropriação e ao uso dos bens naturais. De acordo com os moradores locais, as relações interpessoais também estão se transformando, porque [...] *aqui na Siribinha, todo mundo quer ser rico e nada tem.* (entrevistado n.º 2)

Constata-se, portanto, os problemas que a população local está enfrentando em decorrência da implantação de um projeto concebido como mecanismo de progresso, mas que não levou em considerações suas implicações nas comunidades pesqueiras da região. Sendo assim, essa análise é imprescindível para os estudos sobre o patrimônio em países que possuem um passado colonial, e que se defrontam com propostas que contemplam estratégias de desenvolvimento envolvendo as populações locais e suas relações com a memória.

O turismo deve oferecer uma vantagem econômica duradoura para a população local e evitar prejuízos em relação à qualidade de vida das pessoas. Nesse sentido, “[...] o envolvimento de todos os segmentos sociais no processo de implantação da atividade turística é determinante para o nível de sucesso ou insucesso da atividade,

distribuição de riquezas ou concentração, melhoria ou deterioração da qualidade de vida local” (Simão, 2006, p. 68).

Assim, observar as condições de sobrevivência das comunidades locais e articular o turismo ao desenvolvimento local torna-se fundamental para os projetos turísticos que envolvem comunidades tradicionais. A população local deve ter domínio das transformações e dos projetos de desenvolvimento turístico, mas carece, para tanto, da construção de uma mobilização coletiva (Damiani, 1997). Nessa linha, discutindo a importância dos ecomuseus, António Pedrosa e Túlio Barbosa (2012), ao analisar sua importância como elemento estratégico para o desenvolvimento local e definidor de geoestratégias de sustentabilidade dos territórios, afirma que:

[...] o ponto central é a mobilização da população local com o envolvimento desta nas decisões e nas repercussões que essas poderão modificar os espaços da mesma. Assim, a promoção de eventos, a divulgação da história regional, a cultura local, os recursos naturais e culturais, os artesanatos, os vestuários e a gastronomia são decisivos para a constituição da promoção da região. As divulgações das especificidades e singularidades é que garantem a promoção dos valores destas comunidades rurais e de suas regiões, mas para isso é fundamental a organização administrativa voltada para a busca por recursos, a centralidade dos objetivos da população e o marketing territorial. O turismo, portanto, é atividade promotora do Ecomuseu, porém o Ecomuseu não é somente o turismo, já que as atividades desenvolvidas no mesmo não subtraem o cotidiano dos moradores das comunidades tradicionais e não buscam uma adaptação as exigências do turismo vinculado a regiões já reconhecidas, pois as regiões do Ecomuseu têm como centralidade a valorização das condições culturais e naturais e são esses elementos ímpares que os turistas procuram. (p. 13)

No caso de Siribinha, verifica-se que alguns de seus membros relatam a importância da história local de forma orgulhosa, enfatizando as mudanças na paisagem e a atividade pesqueira. Reforçam, também, que Siribinha é um lugar com história, e que esta precisa ser contada e/ou transmitida para os turistas. Entendemos que essa intenção advém, igualmente, da necessidade de fortalecimento da sua memória e identidade, aflorada a partir da relação entre nativos e visitantes.

Alguns dos membros da comunidade reiteram a necessidade de preservação do patrimônio natural e cultural, e insistem na importância da produção de renda, investimentos nas áreas de saúde, educação e cultura. Mas a comunidade, de maneira geral, apresenta muitas dificuldades de organização e articulação. Afirmam que é necessário muita atenção e cuidado com os recursos naturais, pois eles podem acabar: por exemplo, as praias e os peixes, que sofrem devido à poluição e ao uso inapropriado do recurso. Esse aspecto é relatado de forma receosa, ou seja, os moradores têm medo de perder as fontes de subsistência e de se tornarem empregados ou dependentes dos proprietários das casas de veraneio, das pousadas etc. Eles entendem que não podem sobreviver apenas do turismo, mas que é necessário ter uma independência em relação a essa atividade caracterizada pela sua sazonalidade.

Apontam a necessidade de convivência com os mais velhos para que se mantenha fortalecida a sua história. Compreendem que é preciso buscar qualificação para zelar pelo patrimônio, e que os bens naturais e culturais precisam ser “defendidos”, atualmente, pelos membros da própria comunidade, pois “as pessoas de fora” são vistas como mais qualificadas e, segundo eles, podem se apropriar economicamente dos bens naturais e culturais do local. Um dos caminhos apontados por algumas pessoas da comunidade, para enfrentar esses desafios atuais, é a criação de uma instituição museal, conforme veremos na próxima seção.

3.3 A “invenção” do museu do pescador e da marisqueira – orgulho, formação e desenvolvimento local

A “invenção” do museu do pescador e da marisqueira surge, principalmente, a partir do desejo de revelar *o tempo comunitário*, ou

seja, o tempo dos antigos, do receio da “perda” da memória, em torno desse passado, pela morte dos mais velhos, e da necessidade de proteção do patrimônio natural e cultural. Alguns moradores comentam a fragilização dos laços comunitários e a prática de atitudes mais individualistas por parte da população local.

Além disso, indica-se a necessidade de que o turismo seja articulado de outra maneira na região. A comunidade se refere a um “turismo controlado”. Assim, os visitantes, além de levarem em consideração medidas de proteção e cuidado com o meio ambiente, precisam ser informados sobre a história da população local. Entendem que esse processo de comunicação é essencial, podendo funcionar como medida de valorização da região e de respeito aos moradores.

Manifesta-se a ideia de um museu participativo, de encontro entre os mais velhos e os mais novos. Compara-se a proposta do museu com uma feira, ou seja, como um local “vivo” e dinâmico. Aponta-se a ideia de comercializar determinados produtos no próprio museu, a fim de ajudar na sua manutenção.

Uma das responsáveis pela ideia do museu disse ter visitado o ecomuseu de Foz do Iguaçu¹⁵⁵, indicando, aparentemente, que foi essa visita que a inspirou. Entretanto, o fato é que os membros do vilarejo demonstram dificuldades em operacionalizar a proposta de criação do museu; primeiro, pela ausência de pessoal especializado; segundo, pela falta de recursos.

Para a proposta expográfica, sugerem que sejam expostas as fotos dos mais velhos pescando, as armadilhas para peixes, o nylon que era usado para fazer as redes, os covos, a esteira de camboa, a jangada, o curral¹⁵⁶, os peixes que existiam e não existem mais. Por fim, dizem: “*história do pescador, tem que ter a história da comunidade dentro do museu*”. Avançam ainda propondo que a exposição poderia ser como uma história em quadrinhos. Indicam alguns recursos que poderiam ser usados na exposição, como a TV, para “*passar a vida do pescador, como era que o pescador pescava no mar*”. Afirmam que a exposição

¹⁵⁵ O Ecomuseu de Itaipu localiza-se na cidade de Foz do Iguaçu, no estado do Paraná.

¹⁵⁶ Construção para captura de peixes dentro de canais, rios e lagoas.

precisa também ser ecológica e funcionar como um registro, para manter a história da comunidade.

Em relação às perspectivas sobre o futuro da vila, é interessante o relato do entrevistado nº 3, que pontua da seguinte forma:

O futuro de Siribinha eu vejo assim: Siribinha uma ilha,ilhada, de um lado a outro. O nosso transporte vai voltar a ser igual antigamente, de barco pelo Rio Itapicuru. Vão voltar à prática antiga. Eu vejo uma conservação. Eu vejo. Eu sinto assim que depois desse ponto vai haver uma conservação.

4 Passado, presente e futuro comunitário por meio do estudo, preservação e comunicação da memória e dos bens culturais – considerações finais

Este estudo partiu da análise sobre a Museologia Social, da definição de memória e da importância dos ecomuseus e do turismo. Os dados empíricos sobre a comunidade pesqueira de Siribinha foram utilizados para demonstrar a proeminência e adequação da tipologia ecomuseus para populações que se sentem “ameaçadas” pelo desenvolvimento do turismo nas regiões em que habitam, desde que sejam adotados os princípios básicos de participação e ações culturais museológicas.

No caso em questão, confirma-se a hipótese de que a ideia de criação de um museu teria partido de um membro da comunidade, influenciado por experiências de visitação museal em contextos externos à comunidade. Não obstante, verifica-se o desejo de preservação da memória na comunidade, principalmente no que diz respeito aos primórdios da formação do vilarejo, visto como um passado de dificuldades, mas, também, de “valor”, ainda mais por conta dos aspectos solidários e das atividades pesqueiras no rio e no mar, que fazem aflorar um sentimento de orgulho em relação aos antepassados.

Confirmou-se que o turismo na região, por um lado, contribuiu para aflorar aspectos identitários nessa comunidade, mas, por outro, estimulou uma sensação de ameaça, desencorajamento e desmotivação

pelo seu carácter pouco sistematizado, que aumenta os riscos em relação à preservação dos bens naturais e culturais.

A pesquisa mostra a vontade da comunidade em preservar seu meio ambiente e suas tradições numa perspectiva museal, ou seja, a partir da criação de um museu que correspondesse ao modelo de um ecomuseu. Com efeito, demonstramos que os ecomuseus podem ser importantes ferramentas para o desenvolvimento sustentável, pois é uma tipologia que considera o território como um espaço carregado de significados, e que valoriza a compreensão das identidades na sua diversidade, por meio de um trabalho participativo com as populações locais e da memória compartilhada. Nesse sentido, trata-se não somente de uma ferramenta de preservação, mas, igualmente, de mobilização e fortalecimento comunitário.

A análise aponta que o diálogo entre as políticas de desenvolvimento turístico e a Museologia Social podem viabilizar a intermediação entre as forças exógenas do turismo e as populações locais.

No caso de Siribinha, é preciso implementar um trabalho de natureza museológica, conforme já dito, que viabilize, por meio do ecomuseu, um processo de gestão participativa que oportunize a execução de atividades de pesquisa, preservação e comunicação de forma contínua. Tal estrutura museal permitiria os processos de formação, capacitação e agregação de conhecimentos científicos já produzidos, de forma articulada com os saberes comunitários, estimulando sua divulgação por meio de mostras expográficas de longa duração e/ou temporárias. Por fim, a demanda da comunidade estudada volta-se para a construção de uma instituição dinâmica e comunicativa que, para ser viabilizada, precisa da cooperação de instituições públicas e privadas, interessadas na proteção ambiental e cultural da região.

Referências

Abreu, R. L. de. (2006, setembro 03). *File: Bahia Municip Conde.svg*.
Wikimedia Commons.
<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=1132801>.

Aratu. (s.d.). In *Dicio, Dicionário Online de Português* [online]. <https://www.dicio.com.br/aratu/>.

Bahia, Salvador: Governo do Estado da Bahia. (1992, março 17). *Decreto nº 1.046, de 17 de março de 1992*. Cria a Área de Proteção Ambiental do Litoral Norte do Estado da Bahia e dá outras providências. <http://www.inema.ba.gov.br/wp-content/uploads/2011/09/DECRETO-N%C2%BA-1.046-DE-17-DE-MAR%C3%87O-DE-1992-Litoral-Norte-do-Estado-da-Bahia.pdf>.

Canclini, N. G. (1998). *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Edusp.

Candau, J. (1996). *Anthropologie de la mémoire: que sais-je?* Presses Universitaires de France.

Chagas, M. de S. (2009). *A imaginação museal: museu, memória e poder em Gustavo Barroso, Gilberto Freyre e Darcy Ribeiro*. MinC/IBRAM.

Chagas, M. de S. & Gouveia, I. (2014). Museologia social: reflexões e práticas (à guisa de apresentação). *Cadernos do CEOM: revista do Centro de Memória do Oeste de Santa Catarina* [online], ano 27 (41), 9-22. <http://bell.unochapeco.edu.br/revistas/index.php/rcc/article/view/2592>.

Cury, M. X. (2005). Museologia: marcos referenciais. *Cadernos do CEOM: revista do Centro de Memória do Oeste de Santa Catarina* [online], ano 18(21), 45-74. <http://bell.unochapeco.edu.br/revistas/index.php/rcc/article/view/2271>.

Da Matta, R. (1981). *Você tem cultura?* *Jornal da Embratel*. Rio de Janeiro: Suplemento.

Damiani, A. L. (1997). Turismo e lazer em espaços urbanos. In Rodrigues, A. B. *Turismo, modernidade, globalização*. (pp. 46-54). Hucitec.

Desvallées, A. (1989). A Museologia e os museus: mudanças de conceitos. *Cadernos Museológicos* (1), 12-21.

Desvallées, A. (1992). Vagues: une anthologie de la nouvelle museologie. *Collection Museologia*, v 1. WMNES.

Durham, E. (1984). Cultura, patrimônio e preservação. In Arantes, A. A (org.). *Produzindo o passado: estratégias de construção do patrimônio cultural*. (pp. 23-34). Brasiliense.

Fonseca, J. (2021). “Pescando mudanças”: embarcações, artes de pesca e educação intercultural na comunidade das Poças, Conde-BA. [Dissertação de Mestrado, Universidade Federal da Bahia]. Repositório institucional UFBA. <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/34471>.

Guia de turismo e viagem de Salvador, Bahia e Nordeste Brasileiro (s.d.). *Vôo sobre as Praias da Mata de São João na Bahia*. Bahia.ws. <https://www.bahia.ws/voo-sobre-praias-da-mata-de-sao-joao/>.

Halbwachs, M. (1990). *Memória coletiva*. Vértice.

Henry, O. (1992). Le mariage du tourisme et de la culture. *Tourisme et société*, (133), (pp. 119-123).

Hermet, G. (2002). *Cultura e desenvolvimento*. Vozes.

International Council of Museums [ICOM]. (1999). Mesa-redonda de Santiago do Chile: ICOM, 1972. *Cadernos de Sociomuseologia*, [online], v. 15(15), 111-121. <https://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/view/335>.

Instituto do Meio Ambiente e Recursos Hídricos (INEMA) (s.d.). *APA Litoral Norte do Estado da Bahia*. <http://www.inema.ba.gov.br/gestao-2/unidades-de-conservacao/apa/apa-litoral-norte-do-estado-da-bahia/>.

Krippendorf, J. (1989). *Sociologia do turismo: para uma nova compreensão do lazer e das viagens*. Civilização Brasileira.

Lanfant, M. F. (1994). Identité, memoire, patrimoine et touristification de nos sociétés. *Sociétés*, (46), (pp. 433-439).

Le Goff, J. (1996) *História e memória*. Editora da Unicamp.

Leroi-Gourdan, A. (1964). *Le Geste et la parole: la mémoire et les rythmes*. Albin Michel.

Martins, M. H. P. (1997). Ecomuseu. In Coelho, T. (org.). *Dicionário crítico de política cultural*. (pp. 157-164). Iluminuras.

Meneses, U. T. B. de. (1984). Identidade cultural e patrimônio arqueológico. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, (20), (pp. 33-36).

Moreia. (s.d.). In *Dicio, Dicionário Online de Português* [online]. <https://www.dicio.com.br/moreia/>.

Pedrosa, A.; Barbosa, T. (2012). O Ecomuseu como elemento estratégico para o desenvolvimento local-regional e agente definidor de geoestratégias de sustentabilidade dos territórios. *Anais Encontro Nacional de Geografia Agrária*, 21. Universidade Federal de Uberlândia. https://66ff2bd2d2.cbau-cdnwnd.com/11f9d4430f689ca3c48bc4017d1f9564/200000009-6e7d66f770/1178_1_PEDROSA-TULLIO.pdf.

Queiroz, A. A. de. (1998). *Os caminhos de Siribinha*. [Trabalho de Conclusão de Curso não publicado]. Graduação em Comunicação Social com habilitação em Jornalismo, Universidade de São Paulo.

Rivière, G. H. (1985). Définition évolutive de l'écomusée. *Museum*, [online], v. 37(4), 182-183. https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000068366_fre/PDF/127347freo.pdf.multi.nameddest=68366.

Santos, M. C. T. M. (2008). Reflexões sobre a Nova Museologia. In Santos, M. C. T. M. *Encontros museológicos: reflexões sobre a museologia, a educação e o museu*. (pp. 69-98). Minc/IPHAN/DEMU.

Santos, M. C. T. M. (1993). *Repensando a ação cultural e educativa dos museus*. Centro editorial e didático da UFBA.

Santos, M. S. dos & Chagas, M. de S. (2007). A linguagem de poder nos museus. In Abreu, R.; Chagas, M. de S. & Santos, M. S. dos (org.). *Museus, coleções e patrimônios: narrativas polifônicas*. (pp. 12-19). Garamond Universitária.

Simão, M. C. R. (2006). *Preservação do patrimônio cultural em cidades*. Autêntica.

Souza, D. (2012, abril 12); Comunidades quilombolas: conceito, autodefinição e direitos. *Fundação Cultural Palmares*. <https://www.palmares.gov.br/?p=19099>.

Teixeira, S. (2015). *Patrimonialização, memória local, musealização e transformação social: os casos dos parques metropolitanos do Abaeté e de São Bartolomeu (Salvador, Bahia, Brasil)*. [Tese de Doutorado em Estudos Contemporâneo, Universidade de Coimbra]. Repositório científico da Universidade de Coimbra. <https://estudogeral.sib.uc.pt/handle/10316/24447>.

Teixeira, S. (2022). Nova museologia: aspectos históricos e características. *Cadernos do CEOM: revista do Centro de Memória do Oeste de Santa Catarina* [online], (56), 87-97. <https://doi.org/10.22562/2022.56.07>.

Todorov T. (1983). *A conquista da América: a questão do outro*. Martins Fontes.

Tostões. (s.d.). In *Dicio, Dicionário Online de Português* [online]. <https://www.dicio.com.br/tostoes/>.

Varine, H. de. (1979). Entrevista sobre os museus. In: Rojas, R. et al. *Os museus no mundo*. (pp. 9-21). Salvat.

Varine, H. de. (2012). *As raízes do futuro: o património a serviço do desenvolvimento local*. Medianiz.

Varine, H. de. (2017). *L'Écomusée singulier et pluriel: un témoignage sur cinquante ans de muséologie communautaire dans le monde*. L'Harmattan.

Varine, H. de & Filipe, G. (2015). Que futuro para os ecomuseus. *Al-Madan*, [online], v. 2(19), 21-36.

<https://dadospdf.com/download/que-futuro-para-os-ecomuseus-%205a4c0f12b7d7bcab67010d7f.pdf>.

O poder da presença: acervos de museus universitários brasileiros no ciberespaço e o fazer-se visível

Victor Emmanuel Teixeira Mendes Abalada

Museu de Astronomia e Ciências Afins, Brasil

<http://orcid.org/0000-0003-1616-9313>

Marcus Granato

Museu de Astronomia e Ciências Afins, Brasil

<http://orcid.org/0000-0001-5274-5627>

1 Introdução

Este capítulo tem em seu foco principal a observação de como os acervos dos museus universitários brasileiros se fazem presentes no ciberespaço¹⁵⁷. Ou seja, trata-se de uma pesquisa ancorada nos pressupostos teóricos da Museologia preocupada com a observação da presença virtual das coleções dos museus universitários, notando a

¹⁵⁷ É importante frisar a diferença entre os termos ciberespaço, (*world wide web*) e internet, corriqueiramente aplicados como sinônimos, porém distintos. O ciberespaço antecederia a configuração da própria internet, com uma série de sistemas de telecomunicação já o compondo mesmo antes do advento da internet, uma vez que suas configurações, caracterizadas pelo uso da eletroeletrônica e do espectro eletromagnético para criar, armazenar, trocar e modificar dados e informações em redes interconectadas já eram observadas (Ferreira & Rocha, 2018, p. 5870). Ao passo que a internet “configura-se como uma infraestrutura lógica de tráfego de dados, composta por uma diversidade de padrões conhecidos como Protocolos. Ainda que usualmente os termos Internet e Web sejam empregados como sinônimos, cabe aqui destacar que a primeira não se limita ao protocolo da segunda” (Ferreira & Rocha, 2018, p. 5869).

aplicação do tripé definidor de pesquisa, conservação e comunicação¹⁵⁸.

2 Museus universitários no Brasil e no mundo: algumas linhas

Se, como demonstram históricas ações de desmonte desses espaços ao redor do mundo, a alguns pode causar certo desconforto ou estranhamento o entrelaçamento entre museus e universidades, não é demais, no sentido oposto, frisar como o Ashmolean Museum da Universidade de Oxford, aberto ao público em 1683, foi o primeiro museu pensado enquanto instituição permanente, concebido com o propósito explícito de acolher e expor coleções de naturezas diversas, enquanto igualmente atrelava seu uso ao ensino de “história filosófica” / história natural (Macgregor, 2001). Formado a partir da doação de um gabinete de curiosidades particular, sua própria existência, já em tão remota ocasião, evidencia o papel ativo e dinâmico das universidades em acolher, reunir e incentivar em seu seio a produção e disseminação de conhecimento científico e artístico. Um cenário tal torna possível afirmar que, possivelmente, as universidades são as instituições que há mais tempo geram (e mesmo salvaguardam) patrimônio de forma contínua.

O “patrimônio universitário”, que designa, de forma genérica, o acervo dos museus universitários, mas não se restringe apenas ao que nele está contido, é extremamente variado, englobando todos os bens tangíveis e intangíveis relacionados de alguma maneira às instituições de ensino superior, sua comunidade acadêmica e seu corpo institucional, podendo, conseqüentemente, de acordo com os valores que lhe são atribuídos se entrecruzar, ser interpretados e/ou classificados em outras tipologias de patrimônio, tal qual o patrimônio cultural de ciência e tecnologia (PCC&T)¹⁵⁹. De qualquer modo, a

¹⁵⁸ Suely Cerávolo (2004) aponta que tal tripé, fundamentado no objeto de museu, museu e funções ou atividades do museu, faria parte de uma Museologia tradicional, mas, apesar de criticado por adeptos de uma “Nova Museologia”, as alternativas a ele propostas, que fazem brotar “museologias”, no plural, não chegam, na prática, a afastar-se muito do que ele propõe.

¹⁵⁹ A definição formal de PCC&T vem sendo aprimorada ao longo do tempo, sendo sua última formulação assim exposta na Carta do Rio de Janeiro: “constitui-se do legado tangível e intangível relacionado ao conhecimento

origem das coleções presentes nestes espaços é, salvo algumas importantes exceções¹⁶⁰, que, de outro modo, validam a regra, sempre de certa forma associada à “comunidade acadêmica, seus modos de vida, valores e função social” (Ribeiro, 2013, p. 90), de maneira que suas trajetórias, usos, público-alvo, classificação, documentação associada, etc. serão necessariamente diversos das coleções dos demais museus não vinculados a universidades, pois o sistema de valores e a função destes espaços estão intrinsecamente atrelados às especificidades da vida e função social da universidade e seus departamentos.

Entretanto, nem as universidades nem os museus permaneceram instituições imutáveis no decorrer dos séculos. Mudanças importantes houve na forma de se organizarem, bem como de se produzir e divulgar conhecimento. Conseqüentemente, tais mudanças vieram a refletir na própria posição dos museus universitários no microcosmo em que se inserem. Ao longo do século XX, por exemplo, de maneira importante, determinadas áreas, como as ciências geológicas e biológicas, que tinham grande dependência das coleções nos museus para o desenvolvimento de seus próprios estudos e pesquisas, aprofundaram-se em seus fundamentos físico-químicos,

científico e tecnológico produzido pela humanidade, em todas as áreas do conhecimento, que faz referência às dinâmicas científicas, de desenvolvimento tecnológico e de ensino, e à memória e ação dos indivíduos em espaços de produção de conhecimento científico. Estes bens, em sua historicidade, podem se transformar e, de forma seletiva lhe são atribuídos valores, significados e sentidos, possibilitando sua emergência como bens de valor cultural”. Disponível em: < <http://www.mast.br/images/pdf/Carta-do-Rio-de-Janeiro-sobre-Patrimnio-Cultural-da-Cincia-e-Tecnologia.pdf> >. Acesso em: 14 nov. 2020.

¹⁶⁰ Podemos apontar a aquisição de obras de arte para fins decorativos que passam a integrar, posteriormente, o acervo desses museus, a doação de acervos privados inicialmente estranhos à cultura universitária ou mesmo o acolhimento por parte das universidades de museus inteiros previamente estruturados e até então de tutela privada ou de outro ministério do poder público como algumas dessas exceções. No entanto, pode-se argumentar que a própria abertura para o trabalho de incorporação e ressignificação destas coleções é uma característica única, específica e definidora da lógica da cultura universitária, especialmente da universidade pública, assim como, especialmente, dos museus universitários.

de modo que as transformações pelas quais passaram estes campos levaram os museus e seus acervos a ficarem em segundo plano, passando a ser priorizados outros temas e outras formas de produção de conhecimento (Gil, 2005, p. 43). Assim, o museu universitário, ao longo deste período, viu seu próprio espaço dentro da universidade ser alterado. De tal modo, neste contexto, mesmo em outras áreas, a relevância e a existência de museus passaram, então, a se ver questionadas, vistas como desnecessárias em um local que deveria se dedicar ao ensino e à pesquisa, demonstrando mesmo incompreensão tanto dos papéis e funções dos museus, quanto da própria universidade.

Nos anos 2000, na Europa, o papel das universidades e suas coleções passou, mais uma vez, a ser repensado, com o surgimento de diferentes esforços na Alemanha, Portugal e França para melhor monitoramento, mapeamento e pesquisa sobre esse patrimônio, revelando uma nova tomada de consciência acerca do potencial científico e pluridisciplinar das coleções universitárias (Soubiran, 2016, p. 3). A partir deste ponto, qual seria, então, hoje, o papel social e cultural das universidades no mundo, e, mais especificamente, no Brasil – e onde, conseqüentemente, aí se encaixariam os museus?

De acordo com Andrew Simpson (2014), na década de 2010, ainda em uma perspectiva europeia, o patrimônio e os museus universitários passaram a ser tidos como centrais no processo de mudança acadêmica, elevando-os de suas origens relacionadas a disciplinas específicas para desempenhar papéis mais dinâmicos e de maior importância na universidade, seja como forma de afirmação de uma identidade institucional, seja como mecanismo de interação com diversos grupos da comunidade acadêmica e da sociedade em geral. Tal cenário, obviamente, contrasta com o ainda encontrado no Brasil, no qual tais espaços e patrimônio não vêm sendo devidamente explorados: caso similar ao que o próprio autor apontava ser o caso observado na Austrália (Simpson, 2014, p. 21-22), onde se observava que sua utilização ocorria de maneira não-sistemática, dando margem a espaços que, tão logo abertos, eram, em seguida, encerrados.

No Brasil, algumas iniciativas puderam, ao longo dos anos, ser observadas como tentativa de obter para tais espaços maior estabilidade e visibilidade, porém, em muitos casos, não chegaram a lograr o êxito – ao menos não total. O mesmo deve ser dito acerca da

sua visibilidade virtual, afinal, não é de hoje que a literatura aponta, para além de uma histórica obscuridade por vezes dentro das próprias universidades – com espaços que, sob a mesma tutela, se desconhecem, totalmente ignorados para além de seus respectivos departamentos –, a falta da presença desses museus na *world wide web*, mesmo dentro das páginas institucionais de suas próprias universidades (Chalub & Gauz, 2013), com reiterados alertas da necessidade de alguma forma de presença virtual, periodicamente atualizada, como marco da própria existência do espaço encontrados periodicamente em publicações (Abalada & Granato, 2019), ou mesmo conclamada por pesquisas mais abrangentes dentre as instituições culturais brasileiras pelo Comitê Gestor da Internet no Brasil (CGI.br). De acordo com dados da última pesquisa do Comitê sobre o uso das Tecnologias de Informação e Comunicação nos equipamentos culturais brasileiros - TIC Cultura 2020, cerca de um quarto dos museus em geral (não apenas universitários) (23%) sequer faziam uso da internet, com a criação e a difusão de acervos digitais ainda sendo, inclusive, uma grande questão, uma vez mesmo com o aumento da digitalização, este não foi acompanhado pela sua disponibilização em formato digital para o público – e isto mesmo com um considerável aumento da presença desses museus nas redes sociais, atingindo 56% das instituições pesquisadas, contra 48% que haviam sido identificados na pesquisa anterior, em 2018 (TIC Cultura 2020, 2021).

Entretanto, mais recentemente, incidentes fatídicos, sendo o mais emblemático, o incêndio do Museu Nacional, o primeiro museu e instituição de pesquisa de nossa história, vinculado à Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), em 2018, serviram, também, como grito de alerta para as fragilidades e necessidades em todos os níveis dos museus universitários e esses projetos e ações parecem ter se recrudescido em diversas instâncias. Consequentemente, se espera um futuro menos turbulento no qual os espaços venham a colher os frutos dessas empreitadas. Em um primeiro momento, por exemplo, houve, em 2020, a criação de um grupo específico da Associação Nacional dos Dirigentes das Instituições Federais de Ensino Superior (Andifes) encarregado de propor alternativas para garantir o funcionamento e o

financiamento público dos museus para os dois anos posteriores¹⁶¹. Há de somar-se, também, de maneira decisiva para conhecer mais precisamente quantos e quais são os museus que constituem este universo, a proposta de um plano de ação para a implementação de mecanismos de supervisão e orientação dos museus universitários federais pelo Acórdão nº 1243/2019, exarado pelo Tribunal de Contas da União (TCU)¹⁶².

Entretanto, o importante passo dado pela orientação do TCU não apenas se limitou aos museus presentes em universidades da esfera federal, como a fase de identificação e atualização dos museus se estendeu no tempo, um trabalho que, em prazo mais exíguo, foi, de outra maneira, realizado por outros dois esforços, a Rede Brasileira de Coleções e Museus Universitários em sua plataforma digital¹⁶³, lançada em 2021, e o Mapa de Museus Universitários do Brasil¹⁶⁴, que entrava no ar em 2020.

Os dados do levantamento de museus universitários realizado pela Rede e divulgado em seu site, que utilizou o Mapa como de uma de suas fontes, apresentavam 537 museus e – detalhe importante – coleções universitárias, tendo servido como fonte para uma pesquisa acerca dos acervos digitais dos museus e coleções universitários, com foco no estímulo ao uso de repositórios digitais, que, a partir deste universo, revelava que menos de 30% dos museus e coleções publicavam algum tipo de objeto digital em seus sites, dos quais 5% indicavam como sites apenas páginas em redes sociais e apenas 7% utilizavam algum tipo de repositório (Martins & Martins, 2021).

O Mapa, por sua vez, foi lançado apresentando 442 museus, sem adentrar na questão das coleções, com sua versão mais atual, após periódicas atualizações com o avanço das pesquisas e feedback de

¹⁶¹ Disponível em: <<https://ufmg.br/comunicacao/noticias/andifes-institui-gt-para-garantir-funcionamento-dos-museus-universitarios>>. Acesso: 20 nov. 2020.

¹⁶² Disponível em: <<https://pesquisa.apps.tcu.gov.br/#/documento/acordao-completo/1243%252F2019/%2520/DTRELEVANCIA%2520desc%252C%2520NUMACORDAOINT%2520desc/0/%2520?uuiid=da64ef00-ae86-11ea-bb6c-3559b936bd11>>. Acesso em: 20. nov 2020.

¹⁶³ Disponível em: <<http://rbcmu.com.br/>>. Acesso em: 21 jan 2022.

¹⁶⁴ Disponível em: <<https://indd.adobe.com/view/84f4ba02-cf76-4a0c-be64-88a900e984c8>>. Acesso em: 21 jan 2022.

instituições e pesquisadores, contando com 450 museus, discernindo entre 430 espaços físicos e 20 virtuais. A iniciativa do Mapa foi um produto do projeto *Patrimônio Cultural de Ciência e Tecnologia e Museus Universitários: pesquisa, análise e caracterização de relações estratégicas*, coordenado por Marcus Granato, no Museu de Astronomia e Ciências Afins (MAST). Interessado em traçar um panorama da situação em que os espaços se encontram, identificando, em especial, possíveis problemas de infraestrutura, e de como os museus universitários atuam na preservação desse do PCC&T, em tentativa de auxiliá-los, o projeto acabou, com o contexto pandêmico, adaptando suas atividades, de modo que assim que surgiu o Mapa. Realizado através de buscas *on-line* a partir de um universo de 201 universidades registradas na plataforma oficial de credenciamento de instituições de ensino superior¹⁶⁵, foi produzido um levantamento de museus universitários, que, no entanto, por suas próprias ferramentas de pesquisa, lidava com as consequentes possíveis questões de ausência de espaços, (falta de) atualização do conteúdo e outras limitações oriundas a maneira como os museus se apresentam ou não na *world wide web*. Assim, o Mapa revelou-se não apenas um quantitativo numérico, mas um retrato da presença, virtudes e carências dos museus universitários no Brasil. Se o número de espaços, talvez, não é absolutamente preciso, como demonstram os ajustes feitos ao longo do tempo e a discrepância com os dados da Rede, sua constante atualização (com a inserção e exclusão de espaços, bem como a atualização eventual de endereços) e o rigor conceitual na delimitação daquilo que, de fato, pode abranger ou não o torna fonte não apenas fidedigna, mas desejável de pesquisa.

Verdade, o Mapa não buscou uma definição formal de museu universitário, achando melhor caracterizá-lo de forma ampla como todo museu inserido na administração de uma universidade. Entretanto, é de frisar-se que a concepção de “museu” seguiu o conceito de “museu” tal qual definido pelo Conselho Internacional de

¹⁶⁵ A plataforma oficial de Cadastro Nacional de Cursos e Instituições de Educação Superior, e-MEC, que serve como base de dados dos cursos e instituições de ensino superior, independentemente de sistema de ensino. Disponível em: < <https://emec.mec.gov.br/>>. Acesso: 14 jan. 2022.

Museum (ICOM), na sua 21ª Conferência Geral, em 2007, em Viena¹⁶⁶, e pela legislação brasileira, no Estatuto dos Museus¹⁶⁷, ou seja, adotando uma concepção larga, que abriga espaços como centros de ciência, jardins botânicos, planetários, herbários, etc. Porém, como muitos espaços na realidade fogem a tal estruturação mais complexa, seguiu-se, por adição, um critério identitário, sendo incluídos também os espaços que assim se apresentam e/ou autodenominam, de modo que o conceito de museu passa a ser modelo aspirado e não necessariamente fator modelador ou de exclusão da realidade observada. Por outro lado, a categoria “universidade” foi delimitada à estrita aderência à legislação brasileira, que, no decreto 5773/2006, dispõe sobre o exercício das funções de regulação, supervisão e avaliação das instituições de ensino superior, categorizando-as em faculdades, centros universitários e universidades, sendo apenas estas últimas detentoras da obrigação de atuar sobre o tripé indissociável ensino-pesquisa-extensão (BRASIL, 2006). Segundo esta lógica, apenas a universidade teria como obrigação (mesmo que não a única a apresentar esta possibilidade) de realizar pesquisas e abrir-se ao público em geral, consequentemente sendo o único tipo de instituição de ensino superior que, compulsoriamente, produz objetos que podem ser encarados como patrimônio, e a única que tem a necessidade de comunicar o processo realizado para além da comunidade acadêmica, acolhendo e atendendo à sociedade em geral através de, por exemplo, espaços como museus, o que legitima a concentração dos esforços apenas sobre as “universidades”, ainda que se saiba seguramente da eventual existência de museus em outros tipos de instituição de ensino superior.

¹⁶⁶ “Um museu é uma organização sem fins lucrativos, instituição permanente, a serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, aberta ao público, que adquire, conserva, pesquisa, comunica e exhibe o patrimônio material e imaterial da humanidade e do seu ambiente para fins de educação, pesquisa e diversão” (ICOM/BR, 2009, p. 28).

¹⁶⁷ “Consideram-se museus, para os efeitos desta Lei, as instituições sem fins lucrativos que conservam, investigam, comunicam, interpretam e expõem, para fins de preservação, estudo, pesquisa, educação, contemplação e turismo, conjuntos e coleções de valor histórico, artístico, científico, técnico ou de qualquer outra natureza cultural, abertas ao público, a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento” (BRASIL, 2009).

O presente trabalho, então, buscou, a partir dos dados do Mapa vislumbrar como os acervos físicos dos museus – razão pela qual os museus somente virtuais foram descartados –, as coleções, eram feitas presentes nos espaços virtuais apresentados, pois mesmo com deficiências e ressalvas, um panorama mínimo dos museus universitários brasileiros já seria possível de ser montado através do Mapa.

3 Objeto, coleção, identidade e visibilidade: ou, o que a presença dos acervos no ciberespaço pode nos dizer sobre os museus universitários?

Se saber quais são estes museus e onde estão é o primeiro passo para poder melhor observar e atuar sobre sua realidade, um segundo é saber o que abrigam. Afinal, os objetos e as coleções podem, na maioria dos casos, ser poeticamente descritos como o coração do museu, pois representam a base material sobre a qual este constro e reforça o seu papel social e a identidade cultural. Certamente, no século XXI, como os próprios conceitos de “museu” mencionados não deixam de englobar e afirmar, é importante ressaltar como uma série de instituições pode ser categorizada como museu sem ter coleções (tais quais centros de ciências, centros culturais, galerias, planetários, etc.), com os museus cada vez mais se apresentando como “um sistema de comunicação com o mundo através de suas exposições” (Köptcke & Rangel, 2005, p. 73), com o objeto saindo do centro da atenção. No entanto, estando, historicamente, o colecionismo na base da própria instituição Museu, e o objeto no centro do museu tradicional¹⁶⁸, a afirmação feita não parece evidenciar-se como desproporcional, pois, como frisam Luciana Sepúlveda Köptcke e Márcio Rangel, a relação entre museu e coleção “ultrapassa a de identidade (são o mesmo) ou de causalidade (um deriva do outro)”, de modo que ambos “vêm

¹⁶⁸ Tereza Scheiner apresenta a museologia como “o estudo das múltiplas relações existentes entre o humano e o Real, representadas sob diferentes formas de museus: museus tradicionais, baseados no objeto; museus de território, relacionados ao patrimônio material e imaterial das sociedades do passado e do presente; museus da natureza; museus virtuais/digitais” (Scheiner, 2012, p. 18).

intervindo reciprocamente em suas naturezas, formas, destino de maneira diversificada e complexa” (Köptcke & Rangel, 2005, p. 79).

Assim, seja como forma de apresentar fontes de pesquisa, seja ao atribuir sentidos e significados unívocos, objeto, coleção e museu se relacionam continuamente, constituindo-se o Museu como “uma instituição que reformula” (Köptcke & Rangel, 2005, p. 75). O objeto em si nada mais é do que aquilo que possui caráter material e, ao se tornar objeto de museu, deixa de exercer as suas funções tradicionais para ser interpretado como símbolo ou signo (Pearce, 2006). Jean Baudrillard (1993, p. 94) afirma que o objeto puro, ou seja, privado de função ou abstraído de seu uso, toma um estatuto estritamente subjetivo: torna-se objeto de coleção – sendo isto que o possibilita ser indício de uma história ou memória. É neste sentido que Krzysztof Pomian propõe a utilização do termo “semióforo” para se referir aos objetos de coleção que não possuem mais valor de uso, mas que são representantes do “invisível”, recebendo novos significados ao serem expostos ao olhar do público (Pomian, 1984, p. 72) – muito embora Bruno Brulon ressalte que o “semióforo” não seria um tipo de objeto, tal qual expressa Pomian, mas um estado que o objeto pode adquirir ao ser musealizado (Brulon, 2015, p. 30).

É a mesma lógica que leva Desvallées e Mairesse (2013, p. 32) a observar na coleção a função de atribuidora de sentidos, ao frisar que para se constituir uma verdadeira coleção é necessário que esse agrupamento de objetos forme um conjunto com coerência e significado. Em um contexto no qual os objetos não servem mais às funções às quais previamente serviam, mas, entrando na ordem do simbólico, são imbuídos de nova significação. Em última instância, são as coleções e seus objetos que permitem a construção de narrativas e representações sistemáticas e coerentes da sociedade (Desvallées & Mairesse, 2013, p. 68).

De tal modo, a importância da preservação e divulgação dos objetos e coleções que compõem os acervos dos museus universitários, testemunhas únicas do processo de produção de conhecimento, da vida e do *ethos* universitário, faz-se mister e, conseqüentemente, igualmente necessário é perceber quais os museus universitários brasileiros já o fazem e por quais meios, inclusive como maneira de incentivar aqueles que ainda não tomaram nenhuma atitude no processo de digitalizar seus objetos físicos. Apresentar o acervo digitalmente é, sob certo

prisma, também assegurar a manutenção do tripé museológico no espaço virtual – inclusive, ao se pensar que o a digitalização do objeto físico cria um objeto digital. O termo objeto digital é complexo e polissêmico, mesclando aspectos conceituais e técnicos, e se por vezes é utilizado de forma intercambiável com “artefato digital”, “documento digital” ou mesmo “arquivo de computador”, é mais profundo que esses outros termos ao constituir-se como uma representação, um desdobramento do objeto museológico no espaço digital, e simultaneamente, caracterizar-se como arquivo, cadeia de bits ou uma cadeia de arquivos. Tal estatuto frisa que a digitalização cria uma nova forma de acesso à informação do objeto físico, mas também cria um novo objeto a ser preservado, dentro do paradoxo da preservação digital, de acordo com a qual é eternamente necessário alterar o próprio objeto (e a mídia) para que a informação não seja perdida (Yamaoka & Gauthier, 2013).

Ao se pensar no objeto virtual tanto como um meio de preservação da informação do objeto físico quanto um novo objeto a ser preservado em si, ressalta-se como a digitalização em nada substitui a materialidade dos objetos físicos. Se, durante o período de isolamento pandêmico, a existência de uma representação dos acervos *on-line* foi o único meio que permitiu seu acesso por parte da sociedade, fossem os visitantes pesquisadores ou público em geral, com os objetos – ou as informações destes apresentadas digitalmente –, a digitalização do acervo (e a criação de acervos digitais), dentro de uma perspectiva da gestão física das coleções, é, conseqüentemente, capaz de dar margem a funcionalidades tais quais acesso; documentação; conservação; restauração; segurança; marketing e comunicação; publicação; mídia eletrônica; memória, e a própria preservação dos originais físicos (Sayão, 2016, p. 51), de modo que o digital complementa e realça – jamais exclui – o físico.

Há diferentes formas e meios de digitalizar acervos em suas diferentes tipologias e, talvez, algumas delas possam afastar certos espaços que podem pensar não possuem nem verba nem pessoal adequado e treinado para tanto. No entanto, se há casos em que é necessário expertise, tecnologia – bem como o dinheiro para adquirir esta tecnologia –, como é o caso da digitalização tridimensional de monumentos e outros objetos, com grandes capacidades de uso na preservação desses bens (Flores, Silva & Kindlein Junior, 2012), nos

dias de hoje, um simples aparelho de celular com uma câmera e acesso à internet pode dar conta de grande parte do – ou mesmo todo, a depender dos interesses e objetivos de cada museu, o – processo. O próprio Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM), interessado na exploração do espaço virtual por parte dos museus brasileiros em geral, tomando como bandeira a criação e gestão de acervos digitais, lançou o manual *Acervos Digitais nos Museus* (Instituto Brasileiro De Museus, 2020), como maneira de auxiliar os museus a darem este passo tecnológico, incluindo instruções para a adoção e utilização do *plugin* de código aberto Tainacan, voltado para criação de repositórios digitais.

Tendo a presente pesquisa, como já exposto, tomado como base os museus físicos identificados pelo Mapa, buscou averiguar a presença dos museus universitários e seus acervos expostos em forma digital em 5 espaços diversos: sites próprios, seja em domínio da universidade ou não; páginas dentro de sites das universidades, departamentos ou grupos de pesquisa; redes sociais, dividindo-se entre Facebook e Instagram, e blogs. Os espaços foram escolhidos seja por sua importância (caso das páginas institucionais), popularidade (caso das redes e dos blogs, que, conseqüentemente, aproximam o museu do público) e facilidade da veiculação de fotografias, uma vez que se o foco reside na veiculação de imagens dos objetos e informações acerca destes, de modo que outros espaços possíveis, tais quais outras redes sociais, como o Twitter, se demonstrariam menos adequados para tanto, ainda que possam ser utilizados. Ressalte-se que, utilizando da distinção entre sítios web e repositórios digitais de Martins e Martins (2021), todos os espaços analisados, via de regra, não apresentam mecanismos específicos para a gestão da informação, tendo fins comunicacionais, enquanto os repositórios digitais teriam esta função, permitindo o uso de recursos mais sofisticados de busca e recuperação da informação, além de catalogação e indexação dos objetos digitais. Porém, como se busca entender como os objetos digitais representativos do acervo físico são apresentados ao público (seja especializado, seja geral) via internet e a diferença exercida pela própria publicização de espaços e acervos, além dos repositórios nem sempre terem o acesso irrestrito do público em qualquer ambiente e do próprio acesso a eles ser geralmente mediado por links nesses espaços, chegando o público a eles primeiro para então acessar um

repositório, não se julga aqui pertinente manter os repositórios como categoria separada de análise, ainda que consistam, inequivocadamente, na maneira ideal e mais estruturada de preservar a informação de objetos – ainda que não necessariamente a melhor maneira de aliar este substrato técnico-informacional à exposição e comunicação desse acervo digital.

Neste sentido, vale lembrar-se das palavras de Monique Magaldi e no quanto são válidas tanto para visitantes virtuais e pesquisadores quanto para os próprios profissionais de museus:

Os ambientes digitais devem ser inclusivos, aspecto que pode impactar no design [além, ressaltamos, da própria categoria do espaço] escolhido. Os seus conteúdos devem considerar o amplo acesso, independentemente do público-alvo esperado, [...] [incluindo] usuários que não têm habilidades com as ferramentas digitais, ferramentas que exigem conhecimento mínimo sobre como acessar e navegar pelas páginas eletrônicas ou sites. A escolha de layout ou design intuitivo, de fácil uso, fácil navegabilidade, seja nos sites ou nas bases de dados de acervos, devem ser considerados. Por sua vez, as bases de dados, sistemas de buscas dinâmicas, devem ser analisadas, devendo também ser intuitivas para certos visitantes, para não desestimular a visita. Contudo, especialmente no quesito do acesso, sabemos que a facilidade é relativa: o que parece fácil para uns, pode ser extremamente difícil para outros. [...] Por sua vez, além de necessitarmos que as plataformas digitais sejam de fácil uso, é fundamental que tais *softwares* não exijam, para que os conteúdos sejam acessados, a instalação de outros *softwares* (Magaldi, 2021, p. 103-104).

Com base nas implicações desta extensa, porém relevante, citação, que revela a necessidade da utilização de designs e tecnologias que possam ser compreendidos e utilizados pelo público mais amplo

possível (e, fazemos o adendo, igualmente pelos profissionais de museu), firmaram-se como *loci* de pesquisa as categorias previamente apontadas (ainda que nem sempre, ou mesmo raramente, realmente cumpram em totalidade com estas instruções), e, assim, percebeu-se que dos 430 museus físicos apontados pelo Mapa, 86% marca presença virtual (através uma ou mais dessas categorias), porém apenas 47% do total compartilha imagens de seus acervos, o que já é um diferencial do percentual apresentado (30%) pelo citado trabalho de Martins e Martins (2021), que pode, talvez, ser lido não apenas fruto da utilização de fontes diversas (Rede X Mapa) como possível impacto da pandemia. Mesmo sendo importante de ressaltar a possibilidade de distorções neste percentual, dado tanto a existência de museus que não necessariamente detêm acervo englobados pelo recorte conceitual, quanto pela volatilidade dos endereços virtuais, especialmente nos últimos anos, seja pelas mudanças de endereço que ocorrem (muitas vezes sem retirar do ar os endereços anteriores), seja por migrações propostas pelo próprio governo às instituições federais, seja, claro, pela emergência de novos endereços durante o período pandêmico que podem ter feito escapar espaços virtualmente representados à pesquisa.

Apesar de sua brutalidade, a pandemia, de certa forma, parece ter sido aliada do processo de exposição virtual dos museus, como apontam os já mencionados dados do TIC de 2020 (2021), assim como depoimentos coletados para trabalho apresentado no Fórum de Museus Universitários, buscando analisar as interfaces entre museus universitários, a internet e a pandemia (Abalada & Granato, 2022), e mesmo, de forma mais geral, dados acerca da atuação dos museus de ciência brasileiros durante a pandemia, que demonstram como a maioria destes (e, embora sem poder generalizar pela ausência de dados, presume-se poder dizer de diversos museus no geral) conseguiu implementar ações remotas, que permitiram a própria ampliação e diversificação geográfica do público (Ribeiro, Massarani & Falcão, 2022), o que significa, por imediato, tornar o próprio museu mais visível para além de sua localização e circunscrição geográfica. Conforme um dos depoimentos colhidos para o artigo das interfaces entre museus universitários, a internet e a pandemia ressaltava, se os museus não necessariamente começaram naquele momento a se inserir no espaço virtual, o uso de suas ferramentas, especialmente das

redes sociais foi em muito acentuado. Ainda que a monitoramento por parte da pesquisa dos endereços virtuais perceba que o gradual retorno à normalidade dos espaços físicos pareça, em diversos casos, indicar certo abandono dos espaços virtuais, o que, em parte, pode ser explicado pela hipótese de uma questão de falta de pessoal, realidade conhecida dos museus universitários e que, com o retorno presencial, passariam a não dispor de profissionais com o tempo para se dedicar tanto às atividades presenciais quanto às atividades virtuais, que, durante um período, chegaram praticamente a corresponder ao cerne de seu trabalho, ao menos no que tange à parte visível à sociedade.

No caso das imagens e da produção de objetos digitais, esse mesmo depoimento revelou que, em ao menos um caso específico, a pandemia jogou luz sobre outra questão: se o acervo ali já havia sido todo digitalizado, em outros tempos, ele não havia sido disponibilizado ao público e, agora, se percebia que nem todas as imagens apresentavam qualidade e resolução boas o suficiente para esta função, tendo de ser refeitas (Abalada & Granato, 2022). O que poderia ser entendido como caso isolado, no entanto, revela algumas questões interessantes, como o fato da digitalização do acervo não necessariamente corresponder à sua exposição ao público por meio de ambientes virtuais, seja em qualquer um dos ambientes pesquisados ou outros, tais quais repositórios específicos (cujo link de acesso, é de se frisar, geralmente se encontra presente em algum dos outros espaços), inclusive, para alguns, por questões de qualidade do material disponível – muito embora se possa argumentar que qualquer divulgação é melhor que nenhuma. De qualquer forma, não é absurdo afirmar que a pandemia fez crescer a presença *on-line* dos museus (chegando mesmo a significar a criação de novos museus virtuais) e o número de ações destes, especialmente dentre aqueles maiores e financeiramente mais dotados, porém, de maneira geral, uma concentração no uso das redes sociais que era apontada pelos depoimentos não passíveis de generalização do trabalho anterior (Abalada & Granato, 2022), foi, em termos, ratificada pelas observações e dados coletados pela pesquisa. Inclusive, ao serem comparados os quantitativos numéricos iniciais do Mapa com seus dados atuais, fruto da periódica observação e atualização desde seu lançamento, em 2020, em meio ao auge da pandemia, até o presente momento percebendo-se a já muito apontada volatilidade dos dados no

ciberespaço e de endereços virtuais, mas também sendo observado um aumento significativo da presença virtual de diversos museus universitários.

Observou-se uma proeminência absoluta das redes sociais como meio utilizado para divulgação da imagem dos objetos das coleções dos museus. Embora o uso de mais de uma plataforma geralmente não fosse excludente (muito pelo contrário, na maioria das vezes, elas se sobrepunham em combinações variadas), percebeu-se que, dentre os museus que expunham imagens de seu acervo *on-line*, 57% e 43% o faziam, respectivamente, através do Facebook e do Instagram, ao passo que apenas 27% o faziam através de páginas em sites oficiais de suas instituições de tutela e 52% o faziam através em seus próprios sites (com ou sem links para repositórios institucionais). A percentagem de museus que optavam por expor seu acervo em blogs é basicamente inexpressiva, correspondendo apenas a 2% do total de museus universitários que dão alguma forma de visibilidade virtual aos objetos de seu acervo.

Por um lado, essa proeminência da veiculação das imagens através das redes sociais pode ser facilmente explicada pela interação com o público que promove, com as redes sendo os canais mais fáceis e óbvios de interação e contanto com o público, seja geral ou especializado¹⁶⁹. No entanto, em que pese essa vantagem da facilidade

¹⁶⁹ As redes sociais como canal direto de comunicação entre museu e sociedade, inclusive, joga luz para outra interessante questão relativa à comunicação dos e com os museus no ciberespaço, ainda que algo fora do escopo do artigo. As buscas on-line resultaram na identificação dos endereços eletrônicos de apenas 369 dos museus físicos, sendo que, destes, 21 revelaram-se inválidos, estando, provavelmente, as informações presentes nos espaços em que foram colhidas, desatualizadas, de maneira a corresponderem apenas a 248 endereços de e-mails válidos. Dentro deste quadro, diversas ilações podem ser traçadas, em relação ao relacionamento destes espaços com seus departamentos e universidades, e o quanto de apoio, consequentemente, recebem destas instâncias superiores. Assim, buscou-se perceber quantos e-mails eram referentes aos próprios museus e quantos, na verdade, designavam o contato de pessoal de setor específico, professores, diretores ou outros encarregados, não remetendo a um e-mail de caráter institucional, centralizado, reforçando uma personalização do que deveria ser encarado como parte integrante do quadro institucional da universidade. Por

imediate e possibilidade de ampliação de visibilidade com um alcance, em tese, maior de público, questões importantes como a indexabilidade da informação são suscitadas, inclusive por, como foi frisado anteriormente, estes espaços não terem, *a priori*, como princípio a preocupação com a gestão da informação. Como, então, é possível indexar e recuperar a informação nas redes? Mesmo uma das maneiras apontadas como possibilidade pela literatura, a folksonomia (Pontes Junior, Carvalho & Azevedo, 2013; Catarino & Baptista, 2009), com o uso, por exemplo, das chamadas *hashtags* nas publicações, encontra em sua aplicabilidade sérias limitações práticas, inclusive no que tange à sua padronização e adequação a categorias ou vocabulários (controlados ou não) previamente estabelecidos (Barbosa, Krebs & Sousa, 2018). Ou seja, é mesmo possível que apesar de possibilitar a visibilidade dos espaços e seus acervos, as informações tenham

razões similares, procurou-se identificar quantos destes endereços eletrônicos carregavam em si a marca da ligação institucional no domínio e quantos recorriam a domínios ordinários, tais quais @gmail, @yahoo e @hotmail, comuns a e-mails pessoais, embora, obviamente, não se possa necessariamente enxergar uma relação de causalidade entre conflitos e falta de suporte institucional e a utilização destes domínios, afinal, aí entram, também, questões de verba, de conhecimento do uso das plataformas digitais e uma série de outros fatores que complexificam a questão, porém, ao mesmo tempo, não deixam de ser um forte indício da falta de uma maior estrutura virtual a estes espaços como política universitária. Este esforço, assim, apontou que 48 dos 348 endereços de e-mail válidos obtidos eram referentes especificamente a pessoas envolvidas com o museu, e não ao museu em si, reforçando uma ideia de uma personalização dos espaços – e todas as consequências institucionais que isto pode engendrar –, bem como identificou-se que 96 dos museus com endereços de e-mail recuperados optavam ou eram forçados a utilizar domínios ordinários, que não deixavam claro qualquer vínculo institucional. Dos 252 demais museus cujos e-mails válidos foram obtidos, havia ainda um pequeno grupo que apresentava diferentes opções de e-mail, que incluíam tanto o e-mail institucional, quanto outro fora, o que reforça a ideia da tentativa desses espaços de uma fuga de burocracias e limitações tecnológicas que, de certa forma, a institucionalização pode vir a impor, revelando uma mão dupla em relação a vantagens e desvantagens da institucionalização dos espaços, mas sempre deixando em evidência as dificuldades de comunicação dos e com os museus universitários no ciberespaço.

dificuldade de ser posteriormente recuperadas, frisando a importância da utilização de diferentes plataformas e do investimento em repositórios digitais, ainda que a (por vezes, mais aparente que real) complexidade, se não exatamente o custo (o Tainacan, ao ser desenvolvido em código aberto, é gratuito) deste tipo de empreitada afaste muitos museus de sua utilização¹⁷⁰.

Outra questão atrelada a este ponto é que as postagens referentes à exposição, divulgação e comunicação do acervo, especialmente aquelas que exploram objetos específicos em maior detalhe (e que são, conseqüentemente, as do interesse da pesquisa), ainda são geralmente minoritárias, tanto no quadro geral quanto no conjunto de postagens e elementos visuais escolhidos e utilizados pelos espaços que optam por apresentar seu acervo como objeto digital. É costumeiro que as imagens digitalizadas dos acervos e objetos físicos dos museus universitários permaneçam em minoria em relação a outros tipos de postagens com assuntos diversos, que vão desde propaganda de atividades dos museus a explicações de temas correlatos às suas áreas de atuação até imagens do espaço físico e instalações do museu ou de grupos de visitantes. Isto mais uma vez dificulta a recuperação das imagens e informações especificamente

¹⁷⁰ A adoção do Tainacan como repositório dentre museus universitários brasileiros é ainda incipiente. Em seu site, aponta 92 casos de usos no Brasil, o que já não seria um número muito elevado em meio ao quantitativo apresentado de museus universitários, porém o próprio site aponta ser, atualmente, utilizado por apenas cerca de 20 instituições de ensino (um artigo anterior falava em 17 universidades (Martins & Martins, 2020)) – o que sequer significa que todas sejam universidades, ainda que uma mesma instituição possa ter mais de um museu participante –, demonstrando como a utilização do recurso ainda tem muito a avançar e talvez sua absorção ainda não seja contemplada pela absorção pela maioria dos museus universitários, seja por desconhecimento, seja por falta de meios (pessoais, de conhecimento ou tecnológicos) para sua adoção. Assim, infelizmente, a utilização do Tainacan e de outros repositórios digitais pelos museus universitários em geral, infelizmente, se demonstra pouco expressiva em relação ao quantitativo geral, porém se acaba sendo um dado de menor destaque ao se buscar observar o quadro da realidade atual, não deixa de permanecer como um norte para o qual se caminhar no futuro, dadas as vantagens que podem apresentar. Disponível em: <https://tainacan.org/casos-de-uso-do-tainacan/>. Acesso: 28 jun. 2022.

referentes ao acervo das postagens, mesmo quando se segue estes espaços nas redes. No Instagram, uma espécie de brecha (ainda pouco explorada, mas muito interessante) pode ser observada na ferramenta de fixar *stories* (publicações que, de outra maneira, desaparecem dentro de 24h) em destaque no perfil da instituição, de maneira que, ao se adentrar os perfis na rede social dos museus, torna-se imediatamente visível seus acervos. Efeito similar poderia ser identificado na possibilidade provida pela função dos álbuns de foto do Facebook, ao agrupar em apenas um álbum as fotos e publicações com informações referentes ao acervo e sua digitalização, mas não se observou a utilização de álbuns com este fim, em contraste com o uso de destaques dos stories, que própria nomenclatura escolhida esclarece o conteúdo e torna visível não apenas o próprio acervo como a vontade de apresentá-lo ao público em geral, entendendo-o como parte fundamental do museu.

Essa discrepância do uso das redes sociais também é, em parte, fruto de uma falta de coordenação nas postagens nas diferentes redes pesquisadas, pois nem todos os museus parecem utilizá-las de maneira sistemática, tanto ao repetir quanto ao diferenciar o conteúdo. Em diversos casos, não parece haver uma lógica premeditada de postagem em ambas as redes, seja na reprodução ou divergência da informação, do que, inclusive, se depreende que não parece haver, na maioria dos casos, uma lógica de busca por visibilidade do acervo. Isto é frisado, inclusive, nas mais diversas maneiras nas quais os objetos e coleções podem ser exibidos – e essa pluralidade está presente não apenas nas imagens apresentadas nas redes sociais, mas em todos os espaços consultados. Assim, foram observados basicamente três tipos de imagem que foram considerados como digitalizações de objetos e acervos, sendo excluídas fotos de salas expositivas ou reservas técnicas que, além de não remeterem à digitalização de um objeto específico, não permitiam clara identificação do que estes espaços abrigam:

- I) foto ou conjunto de fotos (contendo diferentes ângulos ou detalhes) de objetos *in-loco* e contextualizados, de acordo com determinado discurso expositivo;
- II) foto ou conjunto de fotos (contendo diferentes ângulos ou detalhes) de objetos com fundo neutro ou não-identificável;

III) foto ou conjunto de fotos (contendo diferentes ângulos) de objetos com fundo neutro e com referencial de dimensão.

Dentre as três categorias identificadas, por vezes utilizadas por um mesmo espaço em diferentes contextos, algumas observações em relação a diretrizes para o uso são interessantes de ser feitas. Embora provavelmente a mais corrente, o tipo de digitalização I apresenta problemas por dificultar a análise de detalhes do objeto, com a poluição visual do entorno, além de, questionavelmente, induzir determinadas leituras e interpretações a partir do que se pode compreender do fragmento de contexto no qual o objeto se encontra inserido. A digitalização II provavelmente é a mais interessante para a comunicação direta com o público, pois permite apreciar bem o objeto, ao passo que a digitalização III revela um caráter mais técnico, sendo aconselhável para procedimentos de documentação.

À variedade de tipos de imagem veiculadas, some-se, também, a variedade de qualidade e definição dos registros. O resultado da adição de todos estes elementos frisa, como se necessário fosse, a absoluta disparidade de níveis de adequação das condições de salvaguarda, preservação e comunicação dos acervos dentre esses espaços e a consequente dificuldade de fazer generalizações a partir dessas imagens, muito embora certamente revelem entendimentos diversos do que são objeto, coleção, museu, bem como quais são as prioridades de cada museu e dos espaços virtuais que busca utilizar.

É interessante ainda observar a disposição por região dos museus universitários que dão visibilidade a seu acervo virtualmente, com o Sudeste concentrando 45% dos museus que apresentam algo de seu acervo em forma digital, seguido por 25% presentes no Sul, 18% no Nordeste, 10% no Centro-Oeste e 2% no Norte. Essa gradação regional reflete a mesma gradação (embora não os percentuais) da concentração de museus universitários por região que se averigua nos dados presentes no Mapa de Museus Universitários, utilizado como fonte para a identificação dos espaços. No entanto, quebrando essa lógica de concentração, há uma maior taxa de recorrência de imagens de acervo/digitalização observada na região Centro-Oeste, com 64% dos espaços que se apresentam em pelo menos um dos meios delimitados pela pesquisa exibindo (em pelo menos um deles) imagens de seu acervo, ao passo que a tal taxa é de no 20% Norte, no 52% no

Nordeste, 52% no Sul e, mesmo no Sudeste, 59%, ou seja, um quantitativo ainda inferior, apesar (ou talvez por causa) da maior concentração de museus na região, incluindo alguns dos maiores e mais destacados do país, como o Museu Paulista (Universidade de São Paulo – USP) e o Museu Nacional (Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ), cuja falta de um maior avanço na digitalização foi gravemente sentido com o incêndio sofrido.

Uma hipótese que pode ser levantada para explicar o maior percentual relativo de espaços que exibem virtualmente objetos de seus acervos na região Centro-Oeste está no projeto Tainacan, o já referido plugin para WordPress, voltado para o auxílio na criação de repositórios digitais, permitindo a gestão e publicação de acervos digitais, ser desenvolvido pela Universidade Federal de Goiás (UFG), Universidade de Brasília (UnB) e Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia (IBICT) (Martins & Martins, 2020). O fato deste importante projeto que auxilia a divulgação e digitalização dos acervos ter se iniciado em duas das universidades da região, ambas detentoras de museus, pode ter significado uma adesão maior regional, nem que apenas dentre os espaços dessas universidades.

4 Percepções finais

De modo geral, o que os dados apresentados e o panorama traçado ainda permitem perceber é que, apesar dos esforços dos últimos tempos, e de uma situação, em parte por decorrências de uma conjuntura nefasta, que, durante um período, transformou a internet quase que como único meio de trabalho e comunicação, uma situação já frequentemente apontada pela literatura se repete e ainda falta presença dos museus universitários no ciberespaço. A situação piora ainda quando pensamos nos acervos: apesar das medidas, falta ainda visibilidade e, como os próprios números demonstram, organização e sistematização das ações. A falta de informação no espaço virtual acerca de diversos museus universitários aliada à falta de imagens decorrentes da digitalização de seus acervos (ou mesmo a imagens pouco nítidas ou representativas) por vezes sequer permite entender o que, de fato, o museu salvaguarda, qual seria a tipologia de seu acervo, de modo que fica difícil comunicar qualquer coisa ou pensar em se usar um acervo desconhecido como fonte de pesquisa.

Os números até apontam para uma, até há pouco, impensada, maioria de museus universitários com sites próprios, que apresentam ao menos alguns exemplares de suas coleções, porém não apenas escolhendo exibir seu acervo aí, mas principalmente nas redes sociais, notadamente o Facebook. Entretanto, essas ações ainda carecem de organização e uniformização para que as imagens e informações divulgadas na rede possam ser posteriormente recuperadas. Uma tarefa que, possivelmente, significa não apenas estabelecer parâmetros de postagens dentro de um museu, mas chegar a consensos dentro do campo dos museus, e especificamente do nicho dos museus universitários. Esse tipo de problema também reafirma a importância e necessidade do investimento em repositórios digitais, inclusive como meio de alimentar estes diversos espaços nos quais o museu resolve se apresentar pela internet. Apesar de se apresentarem como ferramentas ideais para a gestão e comunicação dos acervos digitais culturais e mesmo das dificuldades técnicas cada vez mais simplificadas e do barateamento das tecnologias os museus universitários brasileiros ainda apresentam pouca adesão na criação e gestão de acervos digitais e uma taxa ainda menor de adesão de repositórios digitais. Porém, apenas adereçando essas questões poderá funcionar, no mundo virtual, o tripé museológico e esses espaços e seus acervos poderão ser cada vez mais utilizados por estudantes, pesquisadores, diletantes e – claro – pela sociedade em geral.

Mostrar um caminho necessário em direção ao futuro, não é, entretanto, negar os paulatinos avanços observados e a pluralidade de usos e recursos utilizados pelos museus universitários para tornar seu acervo visível, principalmente através das redes sociais e de sites próprios. É preciso um passo de cada vez. Se muitos são os problemas, marcar presença já é um primeiro passo. Um que se dá com pés cada vez mais firmes, explorando-se meios e mecanismos diversos. Cabe a cada qual julgar aquele que mais se adequa às suas condições particulares e ir através dele buscando estruturar-se por meio de normas comuns, atuando em parcerias, redes, etc. É mostrando com cada vez mais fôlego o coração de cada museu universitário, ou seja, seu acervo, no ciberespaço que se pode pensar no fortalecimento do corpo físico desses museus. É apenas conhecendo cada um deles que, finalmente, se poderá compreender por completo e agir sobre a

realidade dos museus universitários no Brasil, por mais diversa que seja.

Agradecimentos

Os autores agradecem o apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico pelo apoio financeiro aos projetos de pesquisa cujos resultados foram aqui apresentados.

Referências

Abalada, V. E. T. M. & Granato, M. (2022) A internet e os impactos da pandemia nos museus universitários brasileiros: entre desvios e avanços, novos caminhos e novas dificuldades. In: Fórum de Museus Universitários: Patrimônio museológico brasileiro: experiências e olhares diversos, 6, 2021, Curitiba. *Anais...* Curitiba: UFPR.

Abalada, V. E. T. M. & Granato, M. (2019) Museus Universitários Brasileiros e Patrimônio Cultural de Ciência e Tecnologia: Relações e resultados iniciais de seu mapeamento. In: Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação, 20, 2019, Santa Catarina. *Anais Eletrônicos...* Santa Catarina: UFSC. Disponível em: <<https://conferencias.ufsc.br/index.php/enancib/2019/paper/view/650>>. Acesso em: 14 abr. 2020.

Barbosa, F., Krebs, L. M. & Sousa, R. S. C. de. (2018) Folksonomia: análise de etiquetagem de imagens da National Geographic Brasil no Instagram. *Inf. Inf.*, 23 (3), 342 – 361.

Baudrillard, J. (1993) *O sistema dos objetos*. São Paulo: Editora Perspectiva.

Brasil. (2006) *Decreto nº 5.773 de 09 de maio de 2006*. Dispõe sobre o exercício das funções de regulação, supervisão e avaliação de instituições de educação superior e cursos superiores de graduação e sequenciais no sistema federal de ensino. Brasília, 09 mai. 2006.

Brasil. (2009) *Lei nº 11.904, de 14 de janeiro de 2009*. Institui o Estatuto de Museus e dá outras providências. Brasília, 14 jan. 2009.

Brulon, B. (2015) Os objetos de museu, entre a classificação e o devir. *Inf. & Soc.* 25 (1), 25-37.

Catarino, M. E. & Baptista, A. A. (2009) Folksonomias: características das etiquetas na descrição de recursos da Web. *Inf. Inf.*, 14 (n. esp.), 46 – 67.

Cerávolo, S. M. (2004) Delineamentos para uma teoria da Museologia. *Anais do Museu Paulista*, n. sér. (12), 237-268.

Chalub, T. & Gauz, V. (2013) Museus nos portais de universidades públicas: Navegando pelo Sudeste brasileiro. In: Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação, 14, 2013, Santa Catarina. *Anais Eletrônicos...* Santa Catarina: UFSC. Disponível em: <<http://enancib.ibict.br/index.php/enancib/xivenancib/paper/viewFile/4599/3722>>. Acesso em: 21 jul. 2019.

Desvalleés, A. & Mairesse, F. (ed.). (2013) *Conceitos-chave de museologia*. São Paulo: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus: Pinacoteca do Estado de São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura.

Ferreira, Rubens Ramos & Rocha, Luisa Maria G. M. (2018) Museus Virtuais: entre termos, conceitos e formatos. Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação, 19, 2018, Londrina. *Anais eletrônicos...* Londrina: ANCIB, 2018. Disponível em: <http://enancib.marilia.unesp.br/index.php/XIX_ENANCIB/xixenancib/paper/view/882/1743>. Acesso em: 17 abr. 2020.

Flores, A. B. H., Silva, F. P. da & Kindlein Junior, W. (2012) Digitalização Tridimensional na preservação de monumentos públicos. In: Rezende, M. A. P. de (org.). *Tecnologia do ambiente construído e interdisciplinaridade*. Belo Horizonte: IEDS, 123-141.

Gil, F. B. (2005) Museus universitários: Sua especificidade no âmbito da museologia. In: Semedo, A. & Silva, A. C. F. da (orgs.). *Coleções de ciências físicas e tecnológicas em museus universitários: Homenagem a Fernando Bragança Gil*. Porto: Universidade do Porto, 35-52.

Icom/Br. (2009) *Código de Ética do ICOM para Museus*: versão Lusófona. São Paulo: Imprensa Oficial.

Instituto Brasileiro de Museus. (2020) *Acervos digitais nos museus: manual para realização de projetos*. Brasília: IBRAM.

Köptcke, L. S. & Rangel, M. F. (2005) Coleções que formam museus, museus sem coleção: que relações possíveis. In: Granato, M. & Santos, C. P. (org.). *Museu: Instituição de pesquisa*. Rio de Janeiro: MAST.

Macgregor, A. (2001) The Ashmolean as a museum of natural history, 1683-1860. *Journal of the History of Collections*, 13 (2), 125-144.

Magaldi, M. (2021) Entre museologia, museu e exposições digitais. In: Santos, C. P. *et al.* (org.). *Museus, acervo e ambiente digital*. Rio de Janeiro: MAST.

Martins, D. L. & Martins, L. C. (2021) Acervos digitais e coleções universitárias: o potencial das instituições de ensino para a promoção da cultura digital em rede. *Revista UFG*, 21 (21), 1 – 31.

Martins, D. L. & Martins, L. C. (2020) Experimentações sociotécnicas para organização e difusão de coleções digitais universitárias: o caso do projeto Tainacan. *Revista CPC*, 15 (30esp), 34-61.

Pearce, S. M. (2006) Objects as meaning, or narrating the past. In: Pearce, S. M. (ed.). *Interpreting objects and collections*. London and New York: Routledge.

Pomian, K. (1984) Coleção. In: *Enciclopédia Einaudi*, v.1, 51-86.

Pontes Junior, J. de, Carvalho, R. A. de & Azevedo, A. W. (2013) Da recuperação da informação à recuperação do conhecimento: reflexões e propostas. *Perspectivas em Ciência da Informação*, 18 (4), 2-17.

Ribeiro, A., Massarani, L. & Falcão, D. (2022) Museus de ciências e Covid-19: análise dos impactos da pandemia no Brasil. *Museologia e Patrimônio*, 15 (1), 243-269.

Ribeiro, E. S. (2013) Museus em universidades públicas: Entre o campo científico, o ensino, a pesquisa e a extensão. *Museologia & Interdisciplinaridade*, 2 (4), 88-102.

Sayão, L. F. (2016) Digitalização de acervos culturais: reuso, curadoria e preservação. Seminário de Serviços de Informação em Museus: informação digital como patrimônio cultural, São Paulo. **Anais...** São Paulo: Pinacoteca, 47-61.

Scheiner, T. C. (2012) Repensando o Museu Integral: do conceito às práticas. *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi*, 7 (1), 15-30.

Simpson, A. (2014) Rethinking university museums: Material collections and the changing world of higher education. *Museum Australia Magazine*, 22 (3), 18-22.

Soubiran, S. (2016) Patrimoine des universités et médiation culturelle des sciences. *La Lettre de l'OCIM*, 164. Disponível em: <<http://journals.openedition.org/ocim/1649>>. Acesso: 10 jan. 2020.

TIC cultura 2020. (2020) *Pesquisa sobre o uso das tecnologias de informação e comunicação nos equipamentos culturais brasileiros*. São Paulo: Comitê Gestor da Internet no Brasil, 2021. Disponível em: <https://cetic.br/media/docs/publicacoes/2/20210616181537/tic_cultura_2020_livro_eletronico.pdf>. Acesso: 26 mai. 2022.

Yamaoka, E. J. & Gauthier, F. O. (2013) Objetos digitais: em busca da precisão conceitual. *Inf. Inf.*, 18 (2), 77-97.

Museología decolonial y participativa en contexto latinoamericano: una experiencia desde la región del Darién en Colombia

Carolina Quintero Agámez

Parque Arqueológico e Histórico de Santa María de la Antigua del Darién

<https://orcid.org/0000-0002-8061-8067>

Camilo de Mello Vasconcellos

Universidad de São Paulo, Brasil

<https://orcid.org/0000-0003-1158-5406>

1 Introducción

En el contexto latinoamericano, podemos considerar que las resoluciones de la Mesa Redonda de Santiago de Chile de 1972 (Bruno & Araújo, 2010), que introdujeron las discusiones en torno al Museo Integral o integrado a la comunidad de su entorno, constituyeron, sin duda, un marco de inspiración para la osadía de implementar nuevas experiencias museísticas opuestas a la museología tradicional de la época.

En el caso de México, por ejemplo, las resoluciones de Santiago repercutieron en 1973 en la experiencia original y renovadora conocida como *La Casa del Museo* (Pérez Castellanos, 2020), donde museólogos y educadores, como Mario Vázquez Ruvalcaba, Miriam Arroyo y Coral Ordoñez, tuvieron papeles fundamentales en la implementación de una museología que se decía nueva y de carácter comunitario.

En Brasil, la lectura y puesta en práctica de las resoluciones de Santiago se sintieron mucho después en comparación con la experiencia mexicana, ya que Paulo Freire, quien fue el delegado brasileño para representar a Brasil en esa Reunión, no asistió debido al contexto dictatorial en que se encontraba el país. Esto significó que

estas resoluciones fueran leídas, discutidas y puestas en práctica solo en la década de los noventa.

O debate a respeito da função social dos museus é concomitante ao desenvolvimento do campo disciplinar da Museologia, que teria ocorrido de maneira sistemática e consistente a partir dos anos 1990. Teriam sido de grande contribuição os trabalhos realizados na esfera do Icofom, comitê consultivo do Icom oficializado em 1977, responsável por uma série de eventos e publicações que fomentaram a discussão teórica e o estabelecimento de uma terminologia para o campo (Avelar, 2015, p. 30).

Si bien el surgimiento de la dimensión social en el pensamiento sobre los museos tuvo lugar desde finales del siglo XIX, especialmente en Europa y Estados Unidos, sería prematuro decir que las actividades de estas instituciones ya llevaban esta marca en ese momento histórico de la trayectoria de estas instituciones.

Durante el siglo XIX y la primera mitad del siglo XX, la actividad museística estuvo marcada por los paradigmas de una política cultural con una perspectiva fuertemente elitista. Una visión en donde los museos existían, principalmente, a partir de sus colecciones y en la que tenían pocas estrategias educativas tradicionales como programas para escuelas, visitas guiadas, conferencias para docentes, todas ellas casi siempre dirigidas al público cautivo de la educación formal.

A partir del final de la Segunda Guerra Mundial (1939-1945) con la derrota de los regímenes totalitarios en Europa, se inició un proceso de discusión sobre las políticas de democratización de la sociedad, que también tuvo repercusión en las propuestas sobre un nuevo rol de museos, en términos de una mayor aproximación con su público visitante. La creación del ICOM/UNESCO en 1946, gracias al trabajo firme y comprometido de Georges Henri Rivière y Hugues de Varine-Bohan, así como de otros intelectuales, especialmente franceses, acabó siendo la cúspide de la construcción de un nuevo hito en el pensamiento museístico para los profesionales implicados en la búsqueda de una inserción social más amplia de estas instituciones.

En la década de 1950, la UNESCO realizó dos grandes seminarios internacionales y un seminario regional destinados a discutir el papel educativo de los museos; el primero celebrado en 1952 en Nueva York y el segundo en 1954 en Atenas. El tercero, muy referenciado por los brasileños, tuvo lugar en 1958 en la ciudad de Río de Janeiro y, aunque fue un evento regional coordinado y organizado por Georges Henri Rivière (Chagas & Rodrigues, 2019), constituyó un hito. Esto no solo porque se realizó en nuestro país, sino, sobre todo, porque señaló nuevos actores y estableció fructíferas discusiones y propuestas en torno al papel educativo de los museos, especialmente en su deseable relación con las escuelas y con la educación de manera más eficiente y amplia (Pons, 2020).

El gran y nuevo interés de estas discusiones puso en el centro de los debates la valorización de la participación del público y, en el ámbito de este tema, la cuestión principal se refirió a la discusión de cuál debe ser el papel de los museos en la relación con este nuevo protagonista del universo museístico, hasta entonces visto como secundario en el escenario y trayectoria de los museos.

A fines de la década de 1960, atravesábamos un período social convulsionado por luchas por los derechos sociales y el cambio de comportamiento, propuestas políticas radicales y muchas protestas sociales en Europa, Estados Unidos y también en América Latina.

En el ámbito social, político y cultural, muchas voces y organizaciones políticas lucharon por derribar barreras de todo tipo, la lucha por la igualdad social y mejores oportunidades de vida marcó estos movimientos. En cuanto al mundo de los museos, tanto la crítica externa como la de los profesionales con nuevas visiones transformaron las reglas, ya que estas instituciones enfrentaban las presiones de una sociedad cada vez más activa que demandaba mayor apertura y participación. El surgimiento de los departamentos de educación de los museos puede ser considerado como un primer bastión de la lucha para incluir aquellos segmentos que siempre estuvieron aislados y que nunca sintieron la voluntad de ingresar a estas instituciones. Es claro que esto ocurrió no sólo por presiones sociales externas, sino por la presencia de nuevos profesionales con posiciones más comprometidas en la lucha por la democratización cultural y que asumieron banderas como la igualdad, la accesibilidad y

la promoción de la participación efectiva de los sectores que nunca fueron representados ni que participaron en las actividades del museo.

Experiencias fundamentales ocurridas en el contexto norteamericano, como el Neighborhood Museum (Kinard & Nighbert, 1972) en el barrio Anacostia de Washington en EE.UU. junto a la comunidad afroamericana (creado en 1967 y perteneciente al Smithsonian), los ecomuseos canadienses, los museos comunitarios mexicanos (Arroyo & Perea, 1992), los museos indígenas en Brasil y otras experiencias en el mundo indicaron una gran necesidad: la participación real en un museo que debería estar realmente abierto a todos y donde los nuevos actores serían sujetos de su propio patrimonio.

Más recientemente, las experiencias en Colombia con la creación de museos comprometidos con la paz social en un escenario de conflicto social constituyen un referente fundamental, especialmente, la experiencia de *El Mochuelo* en el Caribe colombiano. En esta región, este museo fue construido con participación comunitaria y coordinado por tres lideresas (Soraya Bayuelo, Italia Samudio y Beatriz Ochoa). Esta es una de las experiencias más significativas e importantes de museología comunitaria y políticamente comprometida que invita a reflexionar sobre los alcances y potencialidades de los museos en relación a las causas políticas y sociales (Vasconcellos & López Rosas, 2021).

¿Cómo abordar la reflexión sobre la llamada museología compartida/colaborativa, comunitaria o participativa que ha demostrado ampliamente, en los últimos veinte años, ser una alternativa fértil en relación con los diferentes contextos de nuestro continente?

En las siguientes líneas, realizaremos una reflexión que se basa en los principios de la museología denominada decolonial para luego presentar un estudio de caso que se erige como una experiencia exitosa de la museología latinoamericana y que se sustente en gran medida en una visión museológica participativa y comprometida: el Proyecto del parque arqueológico de Santa María de la Antigua del Darién, en el Departamento del Chocó, una región muy afectada por el conflicto armado en Colombia.

2 Una nueva tendencia en el trabajo museológico: la museología decolonial

Las discusiones sobre el concepto de la descolonización o reflexión decolonial ubican su fundación en la obra del gran intelectual palestino Edward Said (1935-2003) cuya principal obra es “Orientalismo - Oriente como invención de Occidente” (1978). En este trabajo, Said buscó demostrar que la literatura, el arte y las imágenes que aún conservamos de Oriente fueron, en realidad, representaciones/construcciones/invencciones hechas desde el estereotipo, exotismo, y desde una construcción que nunca fue neutral ni natural, sino, más bien, una invención de un Occidente capitalista que pretendía expandirse por el planeta, en una perspectiva absolutamente eurocéntrica sobre los pueblos orientales (árabes, turcos, japoneses, chinos, indios, etc.).

Si bien reconoció los aportes originales de los estudios decoloniales, Edward Said nunca se asumió como perteneciente a esta corriente de pensamiento, alejándose de estas reflexiones conocidas como estudios decoloniales (Quintero et al., 2019). También es necesario decir que estas reflexiones no componen un conjunto de postulados completamente armoniosos y homogéneos. Por el contrario, existen diferentes tendencias, direcciones y corrientes que se proponen discutir y presentar sus críticas al tema, que provienen de distintas disciplinas como la historia, la sociología, la antropología, los estudios culturales y, más recientemente, también la museología.

En varias obras de referencia del peruano Aníbal Quijano (1928-2018), se planteó la necesidad de una revisión de la constitución histórica de la modernidad y sus transformaciones en América Latina, incluso de temas que ya se creían resueltos, especialmente en el campo de las ciencias sociales.

En términos generales, podemos decir que tales estudios se refieren a la reflexión sobre la necesidad de crítica y posicionamiento político en el intento de disolver las estructuras de dominación y explotación configuradas por la colonialidad y sobre el desmantelamiento de sus principales dispositivos (Quintero et al., 2019, p. 4).

Actualmente, las propuestas iniciales sobre este tema se han multiplicado y han alcanzado otras fronteras, no configurándose como

algo restringido a América Latina, sino también generando reflexiones en Europa, Norteamérica, India, etc.

Si bien los estudios subalternos se inauguraron en la India a partir de obras como la de Guha¹⁷¹, con una fuerte influencia del marxismo gramsciano, durante la década de 1980, en ellos existe una importante contribución a la crítica del eurocentrismo y la dinámica general del colonialismo.

Según Quintero et al. (2019) hubo una crítica a la obra de este autor porque se dedica más a pensar “en” los estudios subalternos que a pensar “con” los estudios subalternos, acercándose y reduciéndose a una “copia servil de los estudios de área institucionalizados en Estados Unidos” (Quintero et al., 2019, p. 4). En el campo de la museología contamos con algunas reflexiones basadas en esta categoría de pensamiento, como los trabajos del historiador mexicano Luis Gerardo Morales Moreno¹⁷² de la Universidad Autónoma de Morelos y la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía.

A su vez, los estudios poscoloniales provienen de los importantes centros del llamado primer mundo y surgieron bajo la fuerte influencia del posmodernismo y el posestructuralismo¹⁷³, más centrados en el análisis del discurso y la textualidad (Quintero, 2019, p. 4). Según el mismo autor, debido “al éxito editorial obtenido, mayor que otras corrientes, esta tuvo una fuerte influencia en la producción intelectual periférica, siempre atenta al discurso dominante, especialmente a partir de la década de 1990” (Mignolo, 2005; Quintero et al., 2019, p. 4).

Lo que sí es claro es que bajo este concepto “sombrilla” denominado estudios decoloniales, se hace referencia al conjunto heterogéneo de aportes teóricos e investigativos sobre la colonialidad y sus ramificaciones, teniendo como coincidencias la problematización de la colonialidad en sus diferentes formas vinculadas a una serie de

¹⁷¹ Guha, R. (2001). Subaltern studies: projects for our time and their convergence. In I Rodríguez (Ed.). *The Latin American subaltern studies reader*. Durham: London: Duke University Press.

¹⁷² Morales Moreno, L. (2012). Museología subalterna (sobre las ruinas de Moctezuma II). *Revista de Indias*. 72(254), 213-238.

¹⁷³ Foucault, Derrida, Deleuze, Baudrillard, Guattari, Judith Butler, Julia Kristeva. Movimiento de pensamiento que configura diferentes prácticas anti-dogmáticas y anti-positivistas.

supuestos y afirmaciones teóricas como nos dice (Quintero et.al., 2019):

1. La modernidad comienza con la conquista de América y el control del Atlántico por parte de Europa en los siglos XV y XVI.

2. La estructuración del poder europeo sobre América y otras partes del globo se dio a partir de la estructura colonial capitalista y las formas específicas de acumulación y explotación a escala global.

3. Entender la modernidad como un fenómeno planetario constituido por relaciones asimétricas de poder.

4. La asimetría de las relaciones de poder entre Europa y sus otros representa una dimensión constitutiva de la modernidad y, por tanto, implica necesariamente la subordinación de las prácticas y las subjetividades de los pueblos dominados.

5. Esta subalternización de la mayoría de la población mundial se establece a partir de dos ejes estructurales basados en el control del trabajo y el control de la intersubjetividad.

6. La designación del etnocentrismo/occidentalismo como forma específica de producción de saberes y subjetividades en la modernidad.

Según la propuesta de Quijano¹⁷⁴, la colonialidad del poder es lo que constituye la cara oculta de la modernidad, y la noción central de las operaciones sistémicas anteriores.

Por tanto, la colonialidad del poder se configura como la conquista de América, en el mismo proceso histórico en el que se inicia la interconexión mundial (globalidad) en la constitución del modo de producción capitalista. Por tanto, esta colonialidad del poder se configura a partir de la combinación de dos ejes centrales. Por un lado, “la organización de un profundo sistema de dominación cultural que controlará la producción y reproducción de subjetividades bajo la protección del eurocentrismo y la racionalidad moderna, basada en la jerarquía de la población” (Quijano, 2000). Por otro lado, la

¹⁷⁴ Quijano, A. (2000). “Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina”. In E Lander (Org.). *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latino-americanas* (pp. 203-241). Buenos Aires: CLACSO

confirmación de un sistema de explotación social global que articulará todas las formas de control del trabajo conocidas e imperantes bajo la hegemonía exclusiva del capital.

Por lo tanto, la modernidad y el capitalismo constituyen una confluencia y asociación estructural que afecta a todos los ámbitos de la existencia social, como la sexualidad, la autoridad colectiva, la naturaleza, el trabajo y la subjetividad.

Según Quintero et al. (2019, p. 6), aún con la emancipación política latinoamericana a principios del siglo XIX, “se inició un proceso de descolonización parcial en la medida de que las repúblicas lograron quitarse de encima el peso de la dominación política de las metrópolis, pero la colonialidad y sus principales efectos continuaron ordenando sus sociedades, produciendo a lo largo del tiempo, diversas estructuras sociales de matriz colonial”. En otras palabras, la colonialidad sobrevive al colonialismo ahora en forma de política imperialista en nuestro continente y también en otras regiones del globo.

Lo que se evidencia en todo esto es que esta relación entre modernidad/colonialidad/capitalismo ha tenido profundas consecuencias en la constitución de las sociedades latinoamericanas que asistimos hasta el día de hoy: el racismo estructural contra las poblaciones afrodescendientes, el etnocidio de las poblaciones indígenas que persiste hoy en día y especialmente, la falta de acceso de la mayoría de la población al control de los medios de producción que quedaron en manos de una élite blanca, católica, capitalista, hizo muy difícil la democratización real y efectiva de nuestras naciones. De ahí el conflicto, la desigualdad social, la injusta distribución de la tierra, la riqueza y el poder y el sometimiento de las mujeres y otros sectores excluidos de nuestro continente.

Incluso, hay otra visión decolonial de algunos autores que proponen que esta descolonización no debe ser sólo un pensamiento académico y teórico, sino una práctica para ser posicionada en una perspectiva propositiva a través de un compromiso y militancia a favor de los que están en desventaja, apuntando al alcance de una ciudadanía efectiva y participativa a través de la noción del llamado “sur global” (Sousa Santos, 2011).

Aquí, el sur no se refiere a una simple referencia geográfica, sino es “una metáfora para referirse a las víctimas de las relaciones de poder norte-sur y las respectivas formas de conocimiento que urge

rescatar. Y en este sentido, las epistemologías del sur son un conjunto de procedimientos que pretenden reconocer y validar los saberes producidos o que van a producir quienes han sufrido sistemáticamente las injusticias, la opresión, la dominación y la exclusión provocadas por el capitalismo, el colonialismo y el patriarcado” (Sousa Santos, 2011). Por tanto, un conocimiento desde la perspectiva de estos sujetos, un conocimiento nacido en la lucha.

Sin duda, una propuesta de compromiso político y una agenda que pueda llevar a los sujetos oprimidos como dueños y artífices de su historia, ya no como objetos de su representación, sino como sujetos y dueños de su propio destino y autorrepresentación. Este es un gran desafío para los países de América Latina, África y Asia.

En este sentido, ¿cuál sería el papel de la museología y los museos para incorporar esta reflexión sobre la propuesta de descolonización y tramitar las urgentes demandas que apremian en nuestra sociedad? ¿Cómo descolonizar el pensamiento museológico y, en consecuencia, nuestras instituciones? Este desafío es aún más apremiante y desafiante si se tiene en cuenta la realidad latinoamericana donde nuestros países colonizados han sufrido un proceso depredador a lo largo de su historia, especialmente durante los tres siglos de explotación colonial por parte de las metrópolis europeas y que continúan en el ámbito de las políticas de dominación imperialista de los países del norte apoyadas, la mayor parte del tiempo, por las élites locales de cada uno de nuestros países.

Finalmente, como conclusión Brulon (2020, p. 28), señala que¹⁷⁵:

Descolonizar los museos y el patrimonio es desnaturalizar el material sedimentado en las reservas técnicas de siglos anteriores para imaginar otras materializaciones posibles, más allá de los regímenes normativos que engendraron la museología que nos fue heredada. Descolonizar el pensamiento sobre los museos y la museología implica reimaginar los sujetos de los museos, así como los cuerpos sujetos de ser musealizados. Es

¹⁷⁵ Traducción de los autores.

decir, es un trabajo de arqueología sobre nosotros mismos y sobre los vestigios que optamos por valorar, reimaginando las posibles materializaciones en regímenes museísticos descolonizados. La revisión del pensamiento que aquí se propone no prevé un abandono del dispositivo museístico o su extinción para las sociedades actuales, sino su reinterpretación en los contextos tocados por la colonización, apuntando a configurar nuevos regímenes de valores para producir patrimonio. Tal revisión, como hemos mostrado, consiste en repensar el propio pensamiento para imaginar otras materialidades, otros patrimonios, otras vidas que se puedan valorar.

3 El proyecto museológico del parque arqueológico de Santa María de la Antigua del Darién

La región Colombiana del Darién, ubicada al oeste del golfo de Urabá y al norte de la selva tropical chocoana, esconde entre su tierra húmeda los restos de la primera ciudad que los conquistadores españoles fundaron en *Tierra Firme* en 1510 sobre un poblado indígena llamado Darién, de habla Cueva¹⁷⁶. Cuatro años después de su fundación se convirtió en la capital del territorio de *Castilla del Oro* hasta la fundación de la ciudad de Panamá en el año 1519. Después del traslado de la capital a Panamá, Santa María de la Antigua fue paulatinamente abandonada y en 1524 fue asaltada y quemada por indígenas que habían sido esclavizados en la misma ciudad y otros que se unieron a ellos (Sarcina & Quintero, 2019).

¹⁷⁶ Cuando llegaron los españoles en 1510, había en el lugar donde después se fundaría Santa María de La Antigua un poblado indígena llamado Darién, el mismo nombre del río que lo bordeaba. De la población que habitaba este poblado se conoce sólo a través de las palabras de los cronistas contemporáneos a la ciudad. Su lengua era llamada *cueva* y habitaban desde el río Chagres, en lo que hoy es Panamá, hasta el golfo de Urabá. Era una región densamente poblada, según las fuentes documentales y el registro arqueológico (Romoli, 1987, en: Sarcina y Quintero, 2019).

La importancia de su historia, un entramado de relaciones entre diversos actores y una secuencia de hitos que marcaron el rumbo de este continente y el resto del mundo, hacen de esta ciudad un punto clave de la historia colonial y de nuestro presente. Muchos grupos, actores y pueblos están involucrados en esta compleja historia desde antes de la llegada de los españoles hasta el día de hoy. Las comunidades que habitan en la región actualmente son un universo heterogéneo de poblaciones que fueron conformando y dinamizando el territorio: pueblos indígenas gunadule (kuna) y emberá que habitan la región desde hace siglos, poblaciones afrodescendientes y colonos campesinos que llegaron en su mayoría desplazados de otras regiones de Colombia como Córdoba, Bolívar, Antioquia y otras zonas del chocó a finales del siglo XX.

En el año 2013, impulsado por el Ministerio de Cultura de Colombia, la Universidad Nacional de Colombia y el Instituto Colombiano de Antropología e Historia (ICANH), inició el Proyecto Santa María de la Antigua del Darién¹⁷⁷. La investigación arqueológica en el lugar donde se encontraba la ciudad ha permitido ubicar las dos fases que constituyeron el asentamiento: Darién y Santa María de la Antigua, además de pisos de vivienda, calles y fragmentos de la cultura material indígena y europea. En la mayoría de las actividades de investigación se ha contado con colaboradores locales, quienes han participado en talleres de profundización en temas arqueológicos, históricos y de restauración (Sarcina, 2017). Esto dio inicio a un trabajo junto a las comunidades y poblaciones que habitan las zonas vecinas a la vereda de Santuario¹⁷⁸, una región constantemente afectada por el Conflicto Armado Interno Colombiano¹⁷⁹.

¹⁷⁷ El nacimiento del proyecto estuvo liderado por el historiador Paolo Vignolo, el ex director del ICANH Ernesto Montenegro y el arqueólogo Alberto Sarcina.

¹⁷⁸ Vereda donde se encuentra el parque arqueológico, ubicada en el corregimiento de Tanela, municipio de Unguía (Chocó, Colombia).

¹⁷⁹ El municipio de Unguía ha sido un lugar de frontera, aislamiento, ausencia estatal, zona de resguardo y contrabando. Desde la colonia ha sido una zona extractiva, por las riquezas que esconde y por la libertad con la que algunos actores han podido explotarla. En el municipio los cultivos agroindustriales de plátano y banano y la ganadería, son las mayores fuentes de subsistencia, este último ha sido herramienta para la concentración y la especulación de la

Por la importancia histórica del sitio, fue declarado Bien de Interés Cultural (BIC) del ámbito nacional en el año 2015 y en el año 2016 el ICANH declaró la zona como Parque Arqueológico e Histórico Santa María de la Antigua del Darién.

En el año 2017, la Escuela Taller de Bogotá construyó la *Casa Patrimonial* o museo dentro del terreno del parque arqueológico. Esta casa surgió con el objetivo de ser un punto de encuentro y participación de todas las poblaciones presentes en la región, respondiendo al mismo tiempo a múltiples necesidades: resguardar los objetos encontrados en las excavaciones arqueológicas; espacio para los laboratorios de restauración, clasificación de la cerámica y demás investigaciones que se realizan en torno a los trabajos arqueológicos, y crear espacios expositivos para la divulgación de las investigaciones arqueológicas e históricas, así como el trabajo con la comunidad (Sarcina & Quintero, 2019).

tierra. Los actores presentes en la región se han ido configurando a través de los años mediante la movilización, organización de sus pobladores y del respaldo de algunas leyes: “Las figuras de resguardo y cabildo en tanto producto de las luchas indígenas han permitido la reconstrucción de límites geográficos, la mirada a una ancestralidad socio espacial, la restauración de una autoridad y la institucionalización de un modo de vida indígena” (Galindo, 2013). Los territorios de las comunidades afrodescendientes se fueron consolidando gracias a las juntas de acción comunal que en los años 90 gracias a la ley 70 de 1993, “pasaron a ser organizaciones y comunidades que se expresaban alrededor de luchas étnicoterritoriales: la autonomía territorial, el derecho propio, la conservación y cuidado del medio ambiente asociada a prácticas económicas tradicionales, entre otras” (Galindo, 2013). En los años 60, producto de la apropiación de grandes extensiones de tierra por parte de terratenientes, grupos de campesinos provenientes de Córdoba y Bolívar, llegaron al territorio con el objetivo de fundar un pueblo “que llamarían, gracias a Pedro Coronado Arrieta –líder de la colonización- Santa María [la nueva] en memoria del primer asentamiento español, situado a tan sólo 6 kilómetros de la nueva fundación” (Galindo, 2013). Mientras estas poblaciones se iban organizando en el territorio, iban apareciendo periodos de violencia - en su mayoría producto de la presencia paramilitar- que recaían en la población. Esta situación, acompañada del abandono estatal, se refleja hoy en día en los altos índices de pobreza, desempleo y en la ausencia o precariedad de algunos servicios fundamentales como la salud, la educación, acueducto, alcantarillado, electricidad y vivienda (Quintero Agámez, 2021).

4 El inicio de una metodología participativa

Cuando inició el proyecto arqueológico en el 2013, uno de los principios del equipo de trabajo fue la presentación del proyecto a las comunidades locales, escuchar sus comentarios, preocupaciones, necesidades e iniciar un diálogo horizontal que se ha ido fortaleciendo con la participación de las personas en los diferentes componentes del proyecto durante estos años.

Una primera petición que realizaron las comunidades fue que los objetos arqueológicos, resultado de las excavaciones, debían quedarse en el lugar, para que no terminaran en la colección de algún privado o en la bodega de un museo universitario en Bogotá o en Medellín, cómo ya había ocurrido, sin que la comunidad pudiera tener acceso al patrimonio.

Por otro lado, las comunidades pidieron que en las excavaciones arqueológicas los trabajadores fueran representantes de las diferentes poblaciones, dando paso a la participación por igual de los pueblos indígenas, afrocolombianos y colonos. Esta organización y participación se ha mantenido y cumplido durante los nueve años de proyecto. En las investigaciones realizadas hasta el día de hoy han participado alrededor de 200 personas de las poblaciones locales, de las cuales más de la mitad han sido mujeres, de las comunidades de Santuario, La Loma y Tanela y de los pueblos emberá de Citará, Cuti, Bidokera, Ziparadó, Tumburrulá y Loma Estrella (Sarcina, 2021a).

La participación de las comunidades en las excavaciones arqueológicas ha tenido varios resultados positivos, entre ellos que se ha generado una pequeña economía alternativa a la habitual en la zona (jornadas en fincas ganaderas o de cultivo), al menos durante uno o dos meses al año, en un entorno de igualdad de oportunidades que involucra un buen número de familias por cada campaña arqueológica; además se ha ampliado el conocimiento, el intercambio y la reflexión en torno al patrimonio, dando paso también a nuevas relaciones entre las personas de las diferentes comunidades y grupos. Este tipo de proyectos, al contrario de esta experiencia, por lo general llega con un equipo de expertos que muchas veces no se integra y que a la vista de las comunidades locales se ve como un proyecto ajeno, de personas que “vienen de afuera”. La apropiación del proyecto va en aumento en

la medida que la gente participa, “los y las trabajadoras reciben formación en el terreno, adquiriendo gradualmente conocimientos sobre las técnicas de excavación, las de documentación y, en general, sobre el patrimonio arqueológico de la región” (Sarcina, 2021a).

Imagen 1

Arqueología comunitaria en el Darién, 2013-2019.



Foto: Alberto Sarcina (2019)

5 Las primeras exposiciones. Museología en proyección

El proyecto museológico del parque arqueológico ha sido un proceso que ha tenido constantes cambios y ha evolucionado con el tiempo. A partir de las diferentes experiencias, reflexiones y aprendizajes se ha ido construyendo una metodología de museología participativa que cada día toma más fuerza, pero que en un inicio era solo una semilla.

Con la creación de la *Casa Patrimonial* o museo se propuso en un principio que las salas de exposiciones fueran espacios para contar

la historia de la ciudad colonial desde la arqueología y la historia, pero esta visión se fue ampliando también hacia los diferentes puntos de vista de las personas y los relatos y realidades de las comunidades que hoy en día están presentes en la región (Sarcina, 2021a). En ese sentido, Santa María de la Antigua se ha convertido en el punto de partida para hablar de una región más amplia que es la del Darién, desde distintos actores, momentos y formas de interpretar el tiempo y su historia. Los relatos que hacen parte el parque arqueológico y el museo están enfocados en las diferentes poblaciones que han ocupado el territorio, las relaciones entre unas y otras y su conexión con el entorno y el paisaje, así como las lecturas que se pueden hacer de él, es decir, el paisaje como una síntesis fruto de las relaciones entre diversos actores y elementos a lo largo del tiempo.

Los contenidos de las primeras dos salas de exposición que se realizaron en el 2017 eran principalmente históricos y arqueológicos, y en menor porcentaje resultado de la participación comunitaria, representada en algunos relatos y cantos de las comunidades emberá y gunadule (Sarcina, 2021a). A este punto, lo importante era que se había materializado el proyecto del museo y la comunidad empezaba a tener una relación distinta con el patrimonio y la historia del lugar. Además se empezaron a recibir donaciones de piezas arqueológicas que los pobladores encuentran con alguna facilidad en la zona, una muestra de confianza hacia el proyecto.

El desarrollo de estas dos salas se convirtió en un primer ejercicio museológico muy valioso y a la vez un semillero de aprendizajes que invitaron a mejorar algunos aspectos para una siguiente fase. Por ejemplo, las exposiciones contaban con textos muy extensos, algunos con un tono académico que para los visitantes no especializados eran difíciles de comprender. Involucrar más a la comunidad, no solo en la producción de contenidos, sino en la reflexión y el ejercicio museológico, hubiera indicado formas de lenguaje más adecuadas y orgánicas, por ejemplo moderarse en los textos escritos y aprovechar más la rica tradición oral de las poblaciones de la zona.

Un aspecto que se está replanteando es la forma de exponer las colecciones arqueológicas. En la exposición se muestran los objetos en cubos que representan periodos históricos, pero dicen poco del contexto al que pertenecieron. No se explica muy bien cómo eran utilizados y cómo se relacionaban las personas con ellos. Los objetos

expuestos en vitrinas separados por categorías son imágenes congeladas de unas culturas, que la reducen a productos físicos y separados de conocimientos relacionados con ellas (Mcmullen, 2009).

Algo positivo de estas primeras salas fue asumir una posición crítica con respecto a la colonia y sus consecuencias para las poblaciones indígenas. Hablar de los hechos y sus consecuencias, hacen parte de los procesos descolonizadores y de sanación para las comunidades (Lonetree, 2009). Pero además de una visión crítica, era importante incluir también la voz de otros actores y sobre todo de las comunidades. Sin embargo, la participación de estas en la exposición no era suficiente. Por eso cómo alternativa se propuso que la sala de exposiciones temporales del museo fuera una sala de y para las comunidades, donde la población local pudiera definir qué contenidos desarrollar y sobre qué patrimonio se quiere reflexionar y comunicar¹⁸⁰. Aquí se empezaba a ver la importancia y necesidad de que el museo dialogara con el contexto en el que estaba inmerso, estableciera conexiones con los vecinos y se volviera un ente viviente y dinámico. Esto también implicaba que desde la curaduría se reflexionara sobre las realidades de las poblaciones, pero también sobre las materialidades, los referentes visuales, los lenguajes y las tradiciones locales. Adicionalmente, en un contexto donde la inaccesibilidad a la educación, la vivienda, la salud, la tierra y otros derechos básicos, el espacio del museo podía convertirse en el lugar donde las comunidades tuvieran espacio para expresar sus inconformidades históricas y sociales, un punto de debate y denuncia, “los museos son los espacios donde tales litigios pueden tener la oportunidad de exhibirse y debatirse dinámica y partitivamente. El

¹⁸⁰ La sala comunitaria se ha planteado como un lugar donde las comunidades locales gestionan un espacio para la comunicación, el intercambio de saberes, conocimientos propios y la transmisión y salvaguardia del patrimonio cultural material e inmaterial, a partir de temas específicos de interés para las diferentes poblaciones de la región. Cómo plantea el antropólogo Nestor García Canclini, los temas de patrimonio han desbordado a los profesionales que trabajan alrededor de él. Ya no solo es importante cómo conservarlo y preservarlo, sino los usos sociales que puede tener, “el efectivo rescate del patrimonio incluye su apropiación colectiva y democrática, o sea: crear condiciones materiales y simbólicas para que todas las personas puedan compartirlo y encontrarlo significativo” (García Canclini, 1999, p. 22).

patrimonio que ellos resguardan puede tomar, de ese modo, una dimensión mucho más relevante” (Castilla, 2010, p. 30).

Cuenta la historia que en 1510 llegan los españoles a Santa María de la Antigua del Darién y había aproximadamente mil indígenas. En esa época nuestro territorio no tenía límites, ahora todo se ha ido reduciendo. Nos han puesto en un rinconcito con las medidas y todo y de ahí no nos podemos mover, y hace miles y miles de años que hemos estado aquí en el territorio. Entonces creo que este es un espacio de muchas conversaciones, de decir, que es lo que está pasando en este momento en esta región. Y los indígenas con su derecho propio, los negros también y los mestizos también. Este es un proyecto sostenible, para generar una cantidad de cosas dentro de las comunidades (Fabio Brincha, comunidad emberá de Ziparadó. Encuentro del Comité Cultural del Darién, 2020, en: Quintero, Sarcina y Vignolo, 2022).

6 Se crea el Comité Cultural del Darién y la primera exposición comunitaria

Paralelo a la construcción de las exposiciones, en el año 2017 se creó una iniciativa en el marco de las reuniones realizadas con las comunidades vecinas: el *Comité Cultural del Darién*. El Comité surgió con el objetivo de realizar la planeación y ejecución de actividades culturales en la *Casa Patrimonial* y en el Parque, que fueran iniciativa de las comunidades de acuerdo a sus necesidades, cosmovisiones e intereses. El Comité actualmente está constituido por veintiún (21) representantes de las comunidades y de los concejos e instituciones locales. En el 2018 el Comité propuso tres líneas de acción cultural en la *Casa Patrimonial* y en la región: jornadas que muestran diferentes aspectos culturales, asociadas con el Patrimonio cultural material e inmaterial en la región, como día de la danza, día de deportes tradicionales, día de la oralidad y cuentos ancestrales y encuentros sobre saberes alrededor de las plantas medicinales; cartillas didácticas

que buscan preservar y transmitir a los estudiantes de las escuelas locales, y a todos los habitantes, aspectos culturales que se están perdiendo e historias de las fundaciones de los poblados; exposiciones temporales en la Sala Comunitaria del Museo, a partir de temas de interés para las comunidades que viven actualmente en la región.

La creación del Comité ha sido un paso fundamental para establecer el diálogo horizontal entre todos y compartir la gestión cultural del museo y el parque. Además contribuye a diluir posturas o interpretaciones únicas sobre el pasado y el presente del lugar e impulsar reflexiones que nos permiten despojarnos de formas coloniales de relacionarnos con su historia. En los museos que han asumido posturas decoloniales se están tratando de invertir relaciones de poder, así como de la autoridad: los investigadores científicos, historiadores y otros profesionales, ya no son los que tienen la voz de la autoridad del conocimiento, sino que esta autoridad se ha compartido e incluso trasladado a las voces de las personas cuyas sociedades muchas veces se representan a partir de la visión de otros en los museos (Kreps, 2011). Incluir las voces de los diferentes públicos, comunidades y actores, permite superar una práctica común de los museos: comunicar desde el monólogo, y le da a la institución la posibilidad de tener diferentes alternativas discursivas, narrativas y formas de representar (Puebla Antequera, 2015).

Los encuentros del Comité incentivaron a que algunas comunidades que estaban lejanas o en contra del proyecto, se acercaran (Sarcina, 2021a). Las reuniones se convirtieron en espacios donde las tensiones y los conflictos se discuten y casi siempre desaparecen, y donde se comparten aspectos culturales de cada uno. Comunidades que antes no tenían relación entre sí o incluso tenían mala relación, hoy en día cuentan con espacios de intercambio, reconocimiento del otro y respeto.

Sin embargo, con la creación del Comité se ha logrado involucrar de manera parcial a las comunidades. Son relaciones entre personas más que comunidades enteras y el proceso de participación efectiva todavía tiene muchos retos. No siempre los representantes socializan las reuniones en sus comunidades, no todos piensan de la misma manera el proyecto, sienten apropiación o están comprometidos del mismo modo. En algunas ocasiones las reuniones o los encuentros tienen desafíos, no siempre son encuentros armónicos o

fáciles. Pero sin duda, al pasar de los años se encuentran comunidades o grupos de personas muy comprometidas con el proyecto y que lo sienten propio. Esto tiene que ver con los tiempos de las relaciones entre los museos y las comunidades. Cuando un museo abre verdaderamente sus puertas a la participación, obtener la confianza, la credibilidad y la apropiación de las personas es un proceso lento, que se logra con acciones concretas, con constancia, con compromisos cumplidos, con relaciones horizontales y con verdadera inclusión.

Durante las reuniones realizadas por el Comité, los representantes de las comunidades pusieron sobre la mesa varios temas de interés para desarrollar en las exposiciones temporales de la sala comunitaria. El tema que finalmente se escogió fue el de la maternidad. La exposición que se llamó “Maternidades”, fue un paso fundamental para la inclusión y participación de las comunidades en la construcción de contenidos curatoriales¹⁸¹.

Con la aplicación de una metodología de museología participativa en la construcción de la exposición *Maternidades*, se lograron superar algunos retos y problemas planteados en la reflexión sobre las primeras salas del museo, cómo tener una participación efectiva de muchos de los actores involucrados, contenidos más interactivos y el uso de materialidades y saberes artesanales locales en la museografía. Sin embargo, quedó cómo reto abrir más la participación a la creación museográfica y no sólo a su producción; también siguió faltando la inclusión de textos y contenidos en las diferentes lenguas de las comunidades y explorar alternativas museográficas para resaltar la tradición oral.

¹⁸¹ Los integrantes del Comité, representantes del ICANH, junto a un equipo de estudiantes de la Maestría en Museología y Gestión del Patrimonio de la Universidad Nacional: Paula Torrado, Manuel Rodriguez, Catalina Mendoza y Carolina Quintero, participaron en el diseño del guión curatorial y museográfico que se realizó en el año 2019. Para la producción museográfica de la exposición, el proyecto aplicó y fue ganador de una *Beca para Museos Comunitarios* otorgada por el Programa Nacional de Estímulos del Ministerio de Cultura en el año 2020.

Imagen 2

Taller de co-creación de la exposición Maternidades, 2021.



Foto: Paula Torrado (2021)

Las lenguas juegan un papel fundamental, pues la forma de comprender el mundo y expresarlo se relaciona con el lenguaje. Si se pretende poner en diálogo distintas formas de entender, pensar y relacionarse con el mundo, es necesario incluir esas miradas desde las distintas formas del lenguaje. El reto que tenemos los museólogos y museólogas en un contexto como el Darién, donde se cuenta con electricidad sólo unas horas al día, es ¿cómo incluir la oralidad en los discursos curatoriales? ¿cómo incluir los cantos que transmiten la historia y la memoria de los pueblos de generación en generación?

Adicionalmente, por el hecho de tener un espacio puntual para la gestión comunitaria, no se garantiza que no exista fragmentación de estos saberes con el resto de los contenidos del museo. Ante esta reflexión, se planteó la necesidad de una renovación de las salas permanentes, donde se pueda dar la participación comunitaria más articulada con el resto de investigaciones y temas que se exponen o se desarrollan en el museo y el parque.

7 Los caminos del parque arqueológico: una trama de relatos

A partir de las experiencias, el parque arqueológico se ha pensado cómo un lugar de interpretación, donde al hacer diferentes lecturas se van develando significados y sentidos que lo van cargando de reflexiones sobre el pasado, el presente y el futuro. En la medida en que se incluyen relatos y miradas también se enriquece la experiencia de los visitantes, de las comunidades, de los investigadores y de la institución misma.

Santa María de la Antigua del Darién es muchas cosas: es un sitio histórico, un mito fundacional, una primera ciudad, un parque arqueológico, un lugar de memoria y duelo, de esclavismo, de lucha, de reconciliación, entre muchas otras cosas. El ejercicio de interpretación, se trata de reimaginar para generar nuevas ficciones: imágenes, experiencias y narrativas a través de las cuales cuestionamos los estereotipos que nos han contado sobre el sitio y la historia colonial: ¿Cómo hablamos de Santa María sin hacer del colonialismo una continuidad en los discursos expositivos? ¿Cómo repensamos esa historia? ¿Cómo nos repensamos lo que somos ahora a partir de ella? ¿Qué significa para las comunidades ese lugar?

Santa María para nosotros es un lugar sagrado, de conectarnos, de pensarnos, de tejernos, de entrar un poco en otra dimensión. Nos hace acercarnos, reunirnos, nos permite desaprender, porque nos enseñaron una visión y ahora debemos desaprender. Acercar nuevamente todo lo que pasó y ahora sí podemos perdonar, podemos volver a abrazar, pero ya desde otro pensamiento, de no volver a hacer. Eso nos hace un centro, para mí es como un centro espiral, algo muy importante en la región (Edgar Ramírez, comunidad Gunadule de Arquía. Encuentro del Comité Cultural del Darién, comunicación personal, 2020).

Actualmente se encuentra en desarrollo el proyecto museológico y museográfico de exterior de los tres recorridos o

caminos que harán parte del Parque Arqueológico¹⁸²: *La Ciudad Colonial*, donde se encuentran los principales hallazgos arqueológicos de Santa María de la Antigua, *Abya Yala*, donde se cuenta la historia y los saberes de las comunidades indígenas y el *Reino de Bayano*, la historia y los saberes de las poblaciones afrodescendientes que habitan en la región.

Como parte de las peticiones que realizó la comunidad, se encontraba que en los recorridos del parque se construyeran estos tres caminos que permitieran entender los diferentes puntos de vista de las poblaciones presentes en la región en diálogo con la arqueología y las investigaciones históricas. Además, propusieron que en ellos se construyeran tres casas que evoquen las formas tradicionales de construcción que tiene cada grupo. Desde el comité se hicieron propuestas sobre los usos y funciones de estos espacios: sitios de encuentro, de danza, de talleres, de intercambio de productos, plantas y conocimiento; espacio de exposiciones temporales, entre otros.

Bajo la mirada del parque cómo lugar de interpretación, la idea de construir estos recorridos es reflexionar entre todos sobre la historia de Santa María de la Antigua y de las poblaciones que han habitado y habitan el territorio; mostrar los hallazgos arqueológicos resultados de las excavaciones estratigráficas desde el año 2013 y proteger el patrimonio y el área arqueológica; ampliar la participación de las poblaciones locales en la gestión cultural del parque y en la construcción de conocimiento; y profundizar o complementar contenidos expuestos en la Casa Patrimonial.

El eje o camino de *la Ciudad Colonial*, es el recorrido donde se encuentran los principales hallazgos arqueológicos encontrados hasta el momento: partes del empedrado de la calle más oeste de la ciudad, los restos de un horno de fundición de herrero, el área donde se presume que podría encontrarse el hospital, los empedrados de dos patios de una misma casa o edificación, y una gran cantidad de objetos

¹⁸² Desde el año 2020 la cooperación Suiza en Colombia cofinancia el proyecto de museología y museografía del Parque arqueológico de la mano con el ICANH. Los recorridos, la construcción de las casas y la museografía exterior estará terminada en el año 2023.

de la cultura material española e indígena¹⁸³. Estos hallazgos arqueológicos y la ubicación de la ciudad en ese lugar - que además son la razón de ser de la existencia del parque- son una buena oportunidad para poner a Santa María de la Antigua y la colonia temprana en el foco de la discusión: reflexionar sobre Santa María de la Antigua y su importancia en la historia; qué significa para las distintas poblaciones indígenas y las comunidades afro, Santa María de la Antigua y la colonia; qué implicación tuvo para el paisaje y el ecosistema la llegada de los europeos a esta región. Es una oportunidad también para hablar del trabajo arqueológico del parque, la metodología estratigráfica, los resultados de las investigaciones y el significado para los trabajadores locales su experiencia con la arqueología.

El camino *Abya Yala*¹⁸⁴ es un recorrido por las diferentes poblaciones indígenas que han habitado el territorio, sus características y las relaciones entre unas y otras, principalmente desde la voz de las comunidades, pero también desde la arqueología y la investigación histórica. En este recorrido, se resalta la importancia de la tradición oral, la palabra y la lengua propia, de la transmisión de saberes y conocimientos de generación en generación y de la importancia de los espacios rituales y de encuentro para la construcción e intercambio de conocimientos (Quintero Agámez, 2022).

Nuestros sabios y nuestras sabias por medio de las ceremonias rituales siguen trabajando para conservar el equilibrio entre los seres humanos con la naturaleza y con el cosmos, es decir nuestros médicos y nuestras médicas con el canto y con la palabra continúan conversando con los espíritus de las plantas y con la naturaleza. La palabra se convierte en el vehículo

¹⁸³ Debido a que la ciudad estaba construida en su mayoría con materiales orgánicos, como madera y palma, después de quinientos años no se pueden apreciar edificaciones completas. Hasta el momento solo queda la evidencia de empedrados que conforman pisos y patios de viviendas, calles y otras construcción como el horno del herrero.

¹⁸⁴ *Abya Yala* es el nombre indígena referido al territorio americano. Según las comunidades gunadule del Darién, significa "Continente de Sangre". Antes de la conquista se llamaba *Aragun Yala*, que quiere decir "Continente verde".

indispensable para conocer nuestra memoria, la palabra se vuelve nuestro espejo que nos hace reflejar nuestro rostro antiguo con los rostros del presente. Cada palabra, cada sonido de mi lengua dule trae consigo los saberes que mi pueblo tejió milenios atrás. Nuestra lengua originaria nos remonta a los cimientos y la esencia de mi cultura. Cuando descubrimos los significados de las palabras encontramos la historia de nuestros orígenes y, por tanto, nuestra dignidad, nuestro orgullo, nuestra fortaleza (Abadio Green, Comarca de Guna Yala, en: Quintero & Torrado, 2021).

Durante el recorrido del *El reino de Bayano*¹⁸⁵, se cuenta sobre la historia de las distintas poblaciones africanas y afro descendientes que han habitado en el territorio en diferentes momentos, desde la llegada de africanos durante la colonia y sus acciones de resistencias, hasta las poblaciones que hoy habitan la región, conectando con la lucha afro por la reivindicación de la propiedad colectiva de tierras de las comunidades afro-colombianas a partir de la constitución de 1991. También se transita por las poblaciones afro que hoy habitan el territorio, la historia de cómo se fundaron sus poblados y su relación con indígenas y colonos hoy en día (Quintero Agámez, 2022).

Para mi Santa María de la Antigua del Darién es muy importante porque nos permite a nosotros como comunidades darnos a conocer. Nos permite levantar nuestra voz y ser escuchados, sabiendo que nosotros venimos de un anonimato, venimos de una estigmatización. Es importante porque nuestros hijos y los que se vienen levantando y los que vienen creciendo pueden conocer historias. Que hubo un pasado donde estuvieron personas importantes

¹⁸⁵ El nombre de este camino se debe a que en el recorrido se resaltan las luchas de los esclavos africanos por su libertad, entre ellas las guerras lideradas por los líderes cimarrones Felipillo y el Rey Bayano, a mediados del siglo XVI, que terminaron en la fundación de poblados africanos libres como Santiago del Príncipe y Santa Cruz la Real (Sarcina, 2021b).

como nuestros hermanos indígenas que lucharon y hasta hoy eso permanece. Entonces para mi es importante porque no todo está perdido y podemos rescatar y conservar (Eloisa Martínez, comunidad Afro de Tarena. Encuentro del Comité Cultural del Darién, 2020, en: Quintero, Sarcina y Vignolo, 2022).

Acompañando estos tres recorridos se encuentra el componente transversal *Naturaleza y Paisaje*, que hace énfasis en la biodiversidad (fauna y flora) del parque y de la región, su transformación debido a la llegada de los españoles, otras ocupaciones y el paso del tiempo, además de la relación que tienen las comunidades con las especies nativas y la tierra, teniendo como perspectiva el paisaje como patrimonio. Se espera desarrollar en el marco de este componente un proyecto de recuperación del bosque nativo y huertas de plantas medicinales.

8 Exposición Caminos de Agua. Museología participa en movimiento

Una vez establecidos los ejes o recorridos, el reto era cómo integrar los caminos y los relatos, para que no fuera una historia fragmentada en tres partes, sin diálogo entre unos y otros. La solución al reto fue pensar puntos de encuentro y de discusión durante los recorridos, donde participaran todas las voces y comunidades, por ejemplo las casas de cada camino.

No es suficiente mostrar la diversidad cultural en las instituciones museales, el modelo multiculturalista puede generar más distancia entre las culturas o pueblos distintos que al fin de cuentas no dialogan y se genera más fragmentación. Los museos deben propiciar que los distintos grupos puedan interactuar y convivir, una condición fundamental para construir un mundo comprometido con la paz y la justicia social, “la valorización de las diferencias no nos debe dejar perder de vista que la lucha por la igualdad social y por una sociedad más justa todavía es una bandera por la cual vale la pena luchar” (Vasconcellos, 2012, p. 133).

La exposición *Caminos de agua*, inaugurada en la casa del recorrido de la *Ciudad Colonial*, es una exposición que plantea una

articulación entre las investigaciones históricas y arqueológicas y saberes locales o comunitarios alrededor del agua, la relación con ella y su importancia para la vida de todos los seres. Ya no sólo se trata de una sala dedicada a lo comunitario, sino la participación de muchos conocimientos y voces, investigaciones científicas y saberes comunitarios entretejidos y articulados. Los espacios compartidos permiten reconocer actores distintos, con distintas formas de ver, pensar, sentir y habitar el mundo, pero con la posibilidad de aprender del otro. Así como compartimos territorios, también se comparten saberes y conocimientos sobre los temas propuestos.

En el camino museológico recorrido durante estos años se ha ido desarrollando una metodología propia, basada en las experiencias y reflexiones y ubicada en el contexto del proyecto. El desarrollo de la exposición “Caminos de agua” recoge muchos de los aprendizajes de estos años de proyecto, aunque todavía se siguen teniendo retos.

Para el desarrollo de la exposición se llevaron a cabo varios encuentros con las comunidades¹⁸⁶. Las primeras reuniones se realizaron con el *Comité Cultural* en el que se plantearon algunas reflexiones y discusiones que tenían que ver con las formas de relacionarse que tiene cada comunidad con los cuerpos de agua, la pesca, los tipos de embarcaciones, el transporte y el cuidado del medio ambiente, entre otros. Estos encuentros permitieron la identificación de varios temas relevantes que le fueron dando sentido a la estructura de la exposición y al desarrollo de sus contenidos y ejes temáticos.

Una vez desarrollada la estructura e identificados esos temas claves, se hicieron talleres de co-creación, en las diferentes comunidades, para profundizar en las historias y contenidos en cada una. Por ejemplo, acompañamiento a las jornadas de pesca, encuentros con líderes ambientales, artesanos locales y autoridades. Adicionalmente se hicieron entrevistas individuales para profundizar en ciertas historias o conocimientos específicos, que además fueron un

¹⁸⁶ El proyecto museológico fue desarrollado por las museólogas Paula Torrado y Carolina Quintero, el Comité Cultural del Darién y representantes del ICANH. Para el desarrollo del contenido comunitario de la exposición, el proyecto aplicó y fue ganador de un *Apoyo a proyecto artístico, patrimonial y cultural, Programa Nacional de Concertación Cultural*, Ministerio de Cultura, 2022.

insumo importante para la creación de material audiovisual documental que acompaña la exposición. Cada etapa que se avanzaba en la propuesta museológica requería un encuentro con el *Comité* para retroalimentación y profundización en los contenidos y reflexiones en torno al agua.

Imagen 3

Taller de co-creación de Cartografía Común, exposición Caminos de Agua, 2022.



Foto: Carolina Quintero Agámez (2022)

Paralelo a los encuentros comunitarios se fue desarrollando el guión científico, con temas arqueológicos e históricos en relación con el agua. Sobre todo enfocados en las poblaciones de habla *Cueva*, ya que se han encontrado material arqueológico como piedras líticas de pesca de estas poblaciones y relatos en las crónicas sobre cómo era su relación con el agua y la pesca, y las flotas y provisiones de los barcos españoles durante la conquista.

Para llegar hasta Santa María de la Antigua desde otras regiones de Colombia, se debe viajar hasta el puerto de Turbo (Antioquía); en Turbo se debe tomar una lancha, a la que la gente de la región llama *panga*, para atravesar el golfo de Urabá hasta su lado occidental, donde se ingresa por una de las bocas del río Atrato; al

entrar por el río, se pasa por la ciénaga de Marriaga, que es un pequeño mar de agua dulce en medio de la selva. Esta es una zona a la que se llega por caminos de agua y la relación de las poblaciones con ella es vital. El mar, los ríos y las ciénagas del Darién no son solo cuerpos de agua, son parte esencial de la identidad de las comunidades, son lugares de historias, de navegantes y viajeros que los han recorrido y de seres que los habitan.

A partir de los encuentros y las conversaciones la exposición fue formando su cauce y en su recorrido se desarrollan tres ejes temáticos: *Las vidas en/a través del agua*, *Las representaciones del agua* y *La justicia del agua*.

En primer eje, *Las vidas en/a través del agua*, se cuentan esas distintas formas de habitar los territorios acuáticos, la importancia del agua para las poblaciones de la zona y su relación con ella, los conocimientos locales sobre la pesca, las embarcaciones, el mar, los ríos y la ciénaga como caminos de comunicación entre poblaciones y rutas de comercio y transporte desde antes de la colonia hasta nuestros días. El segundo eje, *Las representaciones del agua*, se refiere a las distintas formas de representar los territorios acuáticos, las cartografías con sus significados gráficos y simbólicos, los imaginarios espaciales, las memorias del agua y la identificación de los territorios que habitamos, en relación con las otras personas y demás seres vivos. El último eje, *La justicia del agua*, está enfocado en la justicia ambiental y el reconocimiento de los derechos de la naturaleza. Se hace una reflexión sobre esos factores contaminantes y las afectaciones a los cuerpos de agua, así como las iniciativas pedagógicas locales de liderazgo ambiental y de la posibilidad de imaginar futuros distintos para el Darién (Quintero & Torrado, 2022).

A medida que la curaduría de la exposición fue teniendo forma, se empezó el desarrollo de la propuesta museográfica, en la que cada comunidad tuvo la oportunidad de participar en la elaboración de algunos dispositivos. Entre estos se encontraba la elaboración de tejido de iraca, elaboración de *molas*¹⁸⁷ para la realización de una cartografía

¹⁸⁷ Las *molas* son un arte textil elaborado por las mujeres de la comunidad gunadule realizado a partir de la superposición de capas de tela de distintos colores que representan imágenes y simbologías propias de su cosmovisión. *Mola* en la lengua guna significa *vestido*.

sobre las memorias de los ríos realizada por la comunidad gunadule, estructuras en madera por parte de los carpinteros locales, la elaboración de una canoa emberá y la reproducción en madera de casas palafíticas de las comunidades que viven en la ciénaga, con el ánimo de tener en cuenta las prácticas, saberes y formas de representar propias de cada comunidad. Adicionalmente, en la exposición se incluyeron las traducciones en lengua emberá y gunadule representadas en textos y dispositivos de audios para resaltar la tradición oral y la importancia de la lengua propia.

Cuando se terminen de construir los caminos y la museografía de exterior y las casas de los recorridos estén terminadas, se dará inicio a un nuevo ciclo de la espiral museológica, retomando desde la primera sala, para repensarla, reimaginarla y comenzar una nueva etapa de la renovación del museo, que dejará otras enseñanzas, reflexiones y retos a los investigadores, a las comunidades y a las nuevas generaciones de museólogos y museólogas. Las exposiciones deberán ser abiertas, en construcción y en constante reflexión. Las narrativas de las exposiciones deben ser espacios acogedores y abiertos, que le permitan a los visitantes interactuar y contribuir con su propias autobiografías, y no proponer discursos ya elaborados e insertados en un bucle cerrado (Vasconcellos & Balaguer, 2020).

9 Reflexiones finales

El museo de Santa María de la Antigua no es un museo comunitario en la estricta definición, pues es un museo que hace parte de una institución, en este caso del ICANH y no nace de las mismas comunidades¹⁸⁸. Sin embargo se ha logrado trabajar de la mano con las

¹⁸⁸ Entre algunas de las características planteadas por los antropólogos Teresa Morales y Cuauhtemoc Camarena de lo que significa el desarrollo de una museología comunitaria se encuentra, en primer lugar, que los museos comunitarios surgen de necesidades específicas de la comunidad, son autogestionados por ella y todas las actividades son desarrolladas por las personas de la comunidad, “un museo comunitario es creado por la misma comunidad, es un museo de la comunidad, no elaborado externamente ‘para’ la comunidad (...) es un espacio donde los integrantes de la comunidad construyen un autoconocimiento colectivo, propiciando la reflexión, la crítica y la creatividad (...) se emprende un proceso colectivo donde miembros de la

comunidades, se ha fortalecido con el tiempo la participación de las personas, desde lo comunitario y desde la interdisciplinariedad, con el objeto de que el museo sea para todas las personas. Se podría decir que la metodología que se ha desarrollado es una museología participativa. Ha sido un proceso incluyente, con espacios que, cómo definiría el historiador Jesús Bustamante (2012), son espacios de “uno mismo”. En el proceso se ha impulsado la participación y los espacios de autorrepresentación comunitaria tanto como la institución permite hacerlo.

En la región del Darién las comunidades que participan son muy diversas. Por lo tanto, al abrir las puertas del parque y el museo a la participación, entran en diálogo, en negociación e intercambio todas ellas, puesto que el patrimonio pertenece a todos y todas. Ya no se trata de una comunidad en diálogo con el patrimonio arqueológico y cultural, si no de varias comunidades que se encuentran, se relacionan y dialogan en torno a él. Significa un mayor reto que distintas comunidades se organicen para gestionar un proyecto cultural autónomo, pero no imposible.

Adicionalmente, las relaciones con las comunidades y las instituciones, son relaciones entre personas. Muchas veces no es la institución propiamente la que se abre a la comunidad, son las iniciativas de algunos equipos o personas las que impulsan los procesos. El reto es que las metodologías participativas trasciendan más allá de los equipos de turno y sigan cómo modelos a seguir orgánicamente, que las comunidades se apropien y también las repliquen y que sirvan de impulso para otras iniciativas comunitarias relacionadas con el patrimonio. De igual manera, no se trata de que los investigadores, arqueólogos, historiadores, museólogos, tengan que hacerse a un lado en los procesos comunitarios, pero sí entender cuál

comunidad expresan su propia visión de su historia y deciden cómo mostrarla" (Camarena, Shepard, Arze y Morales, 2009, pp. 15). El ICANH respetó la petición de que las piezas se quedaran en el lugar y la creación de una casa patrimonial para resguardarlas, pero no hacía parte de sus objetivos o de su misionalidad la creación de un museo comunitario. Esto en parte se debe a que en Colombia no hay una ley que contemple la relación del patrimonio arqueológico con las comunidades, puesto que tampoco existe hasta el momento un marco normativo o una ley de museos que posibilite esta relación, limitando las formas posibles de gestionar un museo arqueológico.

es su papel. Que no es el común papel protagónico donde se le dice a los demás que se tiene que hacer, sino más bien de poner sus conocimientos técnicos al servicio de las comunidades. En ese sentido, es importante que se incluya la mirada de todos, pero que también se entiendan las distintas formas de comprender los museos y por qué son importantes para las sociedades y comunidades.

Finalmente, el patrimonio arqueológico es también una excusa o plataforma para hablar de temas culturales e identitarios de las comunidades actuales, de crear puentes con el pasado y de proyectar futuros posibles. Lo que ha tenido como consecuencia esto, es una revaluación de la cultura local y que tiene un efecto realmente en estas comunidades que habían sido desposeídas durante tanto tiempo, marginadas y excluidas. Los pone de nuevo en la palestra de una sociedad nacional, de la que todos somos parte muy importante.

Bibliografía

Avelar, L. F. (2015). *Museus Comunitários no Brasil: o ponto de Memória Museu do Taquaril* (Disertación – Maestría). Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil, Programa de Pós-Graduação em História, Política e Bens Culturais, Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro.

Arroyo, M., & Perea, L. (1992). *Los museos comunitarios mexicanos: un panorama general*. México: INAH, Boletín de la Coordinación General de Museos y Exposiciones.

Brulon, B. (2020). Descolonizar o pensamento museológico: reintegrando a matéria para re-pensar os museus. *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, Nueva Série, 28, 1-30.

Bruno, M. C. O., & Araújo, M. (2010). *O ICOM-Brasil e o pensamento museológico brasileiro. Documentos selecionados*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, Secretaria da Cultura de São Paulo.

Camarena, C., Shepard, J., Arze, S., & Morales, T. (2009). *Manual para la creación y desarrollo de museos comunitarios*. Murillo, Bolivia: Morales Mena, Giselle.

Castilla, A. (2010). La memoria como construcción. In A Castilla (Comp.), *El museo en escena. Política y cultura en América Latina* (pp 15-36). Buenos Aires: Editorial Paidós.

Chagas, M. S., & Rodrigues, M. V. M. (Org.). (2019). *A função educacional dos museus: 60 anos do Seminário Regional da UNESCO*. Rio de Janeiro: Museu da República, v. 1.

Galindo, P. (2013). Análisis sociohistórico - desde la Colonia hasta hoy. In *PEMP*. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia (ICANH).

García Canclini, N. (1999). Los usos sociales del patrimonio cultural. In *IAPH. Patrimonio Etnológico. Nuevas perspectivas de estudio* (pp. 16-33). Sevilla: Cuadernos del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico.

Guha, R. (2001). Subaltern studies: projects for our time and their convergence. In I Rodríguez (Ed.), *The Latin American subalterns studies reader*. Durham: London: Duke University Press.

Kinard, J. R., & Nighbert, E. (1972). The Anacotia Neighborhood Museum, Smithsonian Institution. Washington D.C Museum. *The Fine Arts Museum of Expo' 70*. Osaka, UNESCO, 24(2), 103-108.

Kreps, C. (2011). Changing the rules of the road: post-colonialism and the new ethics of museum anthropology. In J. Marstine (Ed.), *Redefining ethics for the twenty-first-century museum (The Routledge Companion to Museums Ethics)* (pp. 70-84.). London: Routledge.

Lonetree, A. (2009). Museums as sites of decolonization: Truth telling in national and tribal. In S. Sleeper-Smith (Ed.), *Contesting Knowledge. Museums and Indigenous Perspective* (pp 322-337). Lincoln: University of Nebraska Press.

Mcmullen, A. (2009). Reinventing George Heye: Nationalizing the museum of the American Indian and its collections. In S. Sleeper-

Smith (Ed.), *Contesting Knowledge. Museums and Indigenous Perspective* (pp 65-105). Lincoln: University of Nebraska Press.

Mignolo, W. D. (2005). Cambiando las éticas y las políticas del conocimiento: lógicas de la colonialidad y poscolonialidad imperial. *Tabula Rasa*, 3, 47-72.

Morales Moreno, L. (2012). Museología subalterna (sobre las ruinas de Moctezuma II). *Revista de Indias*, 72(254), 213-238.

Pérez Castellanos, L. (2020). La Casa del Museo (Ciudad de México, 1972-1980). Una etnografía multilocal sobre la acción cultural extramuros. México: Universidad Autónoma Metropolitana – Unidad Iztapalapa.

Pons, J. M. L. (2020). O seminário regional da UNESCO sobre a função educativa dos museus de 1958 no Rio de Janeiro e a Seção de Assistência ao Ensino do Museu Nacional: tecendo relações. (Disertación – Maestria, Programa Interunidades em Museologia, Universidade de São Paulo). Recuperado de <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/103/103131/tde-24062022-104049/pt-br.php>.

Puebla Antequera, M. F. (2015). Discursos curatoriales y representación del pasado en museos de América Latina. *Revista Del Museo De Antropología*, 8(2), 239-250. Recuperado de <https://doi.org/10.31048/1852.4826.v8.n2.13052>

Quijano, A. (2000). “Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina”. In E. Lander (Org.), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latino-americanas* (pp 203-241). Buenos Aires: CLACSO

Quintero Agámez, C. (2021). *Presencia, voz y representación indígena en los museos coloniales. El caso del Museo Colonial de Bogotá* (Tesis maestría). Universidad Nacional de Colombia, Bogotá.

Quintero Agámez, C. (2022). *Plan museológico. Parque arqueológico e histórico de Santa María de la Antigua del Darién* [Sin publicar]. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia (ICANH).

Quintero, C., & Torrado, P. (2022). *Guión curatorial de la exposición “Caminos de Agua”. Parque arqueológico e histórico de Santa María de la Antigua del Darién* [Sin publicar]. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia (ICANH).

Quintero, C., & Torrado, P. (2021). *Guión curatorial del recorrido Abya Yala. Parque arqueológico e histórico de Santa María de la Antigua del Darién* [Sin publicar]. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia (ICANH).

Quintero, C., Sarcina, A., & Vignolo, P. (2022). *Historias del Darién. La ciudad colonial* [Sin publicar]. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia (ICANH). En proceso de publicación.

Quintero, P., Figueira, P., Concha Eliziade, P., & Peñafiel Loaiza, E. (2019). *Uma breve história dos estudos decoloniais*. MASP Afterall.

Said, E. (2007). *Orientalismo: o oriente como invenção do ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras.

Sarcina, A. (2017). Santa María de la Antigua del Darién, la primera ciudad española en Tierra Firme: una prospección arqueológica sistemática. *Revista Colombiana de Antropología*, 53(1). Recuperado de <https://doi.org/10.22380/2539472X.11>

Sarcina, A. (2021a). Arqueología comunitaria en un contexto de conflicto: el proyecto Santa María de la Antigua del Darién (Chocó, Colombia). *Cuadiernu. Revista internacional de patrimonio, museología social, memoria y territorio*, 9, 69-106.

Sarcina, A. (2021b). *Primeros africanos en América. Guión científico, Parque arqueológico e histórico de Santa María de la Antigua del Darién* [Sin publicar]. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia (ICANH). Sin publicar.

Sarcina, A., & Quintero, C. (2019). *Las cuatro vidas de Darién*. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia (ICANH).

Sousa Santos, B. (2011). Épistemologies du sud. *Études rurales*, 1(187), 21-49.

Vasconcellos, C., & López Rosas, W. (2021). Museu e memória em tempos de guerra na Colômbia. In M. G. Prado (Org.), *Utopias latino-americanas: política, sociedade, cultura* (pp 163-177). São Paulo: Contexto.

Vasconcellos, C. (2012). Os museus antropológicos e universitários. Por um novo diálogo junto ao público. In M. Cury, C. Vasconcellos, & J. Ortiz (Org.), *Questões indígenas e museus: debates e possibilidades*, (pp 129-139). São Paulo: Brodowski; ACAM Portinari; Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo.

Vasconcellos, C., & Balaguer, O. P. (2020). Narrativas expositivas na constituição de memórias identitárias: um estudo de caso. *Revista Brasileira de Pesquisa (Auto) Biográfica*, 5(14), 709-722.

Dans les spirales d'un bracelet sénégalais: premières perceptions et réflexions afro-diasporiques sur un objet de musée

Joseania Miranda Freitas

Universidade Federal da Bahia, Brasil
<https://orcid.org/0000-0002-6133-2303>

Lysie dos Reis Oliveira

Universidade do Estado da Bahia, Brasil
<https://orcid.org/0000-0002-0754-2780>

1 Ancestralité et mémoires afro-atlantiques évoqués par un bracelet sénégalais

Lors d'une visite au Musée du Centre de Recherche et de Documentation du Sénégal (CRDS-IFAN)¹⁸⁹, dans la ville de Saint Louis, l'ancienne capitale coloniale française du pays, en 2020, la vision de l'objet muséographique et de ses informations capturées notre attention principalement due à sa forme en spirale, qui implique une grande maîtrise technologique et symbolique :

Bracelet spiralé en fer, retrouvé autour des os de l'avant-bras d'un squelette enterré dans une tombe à coquillages de Faboura (Est de Joal). Cet énorme amas a complètement disparu actuellement (construction des routes). (Informations).

¹⁸⁹ IFAN - Institut Français d'Afrique Noire, créé en 1936, après les indépendances, à partir de 1966, il prend le nom d'Institut Fondamental d'Afrique Noire. Le Musée du CRDS est rattaché à l'Université Gaston Berger depuis 2007, installé dans un grand bâtiment construit en 1954 dans la région du Pont Sud. (Université).

Figure 1

Collection de recherche, 2020.



Figure 2

Vue panoramique du CRDS.



Source: UNIVERSITÉ

Exhumé lors des fouilles archéologiques, ce bracelet en fer spiralé a mis au jour ce qui était réservé au monde des morts, caché sous des couches de terre et de coquillages. L'Archéologie, en l'amenant à la surface, et la Muséologie en l'exposant, offrent au temps présent des possibilités de connaître la société qui l'a produit, l'a utilisé et ses diverses relations avec d'autres sociétés.

En tant que chercheurs et enseignants afro-diasporiques, originaires du Brésil¹⁹⁰, nos premières perceptions et réflexions se tissent ici comme un acte poétique qui nous a permis de croiser et d'entrelacer des liens perceptibles et imperceptibles d'expériences esthétiques évoquées par le bracelet en fer spiralé. Dans ce texte, le premier d'une étude en cours, nous tissons des liens entre une découverte archéologique africaine et les cosmoperceptions africaines construites dans les diasporas forcées de la traite négrière de la période coloniale esclavagiste au Brésil, en suivant des voies interprétatives interconnectées pour l'articulation de cultures, ancestralités et mémoires afro-atlantiques, qui ont navigué porteurs de principes ontomythologiques et de cosmogonies africaines, qui « [...] révèlent une vision du monde et, à partir de celle-ci, le rapport des sociétés africaines à la réalité [...] », selon les mots du chercheur sénégalais Felwine Sarr (2019, p. 116), afin de partager des histoires croisée au « l'Atlantique noir », référencé par le chercheur britannique Paul Gilroy (2012) qui, dans la préface de l'édition brésilienne de son œuvre, déclare historiquement et poétiquement que : « [...] Les cultures noires atlantiques [...] spécifient des formes esthétiques et contre-esthétiques et une dramaturgie du souvenir qui séparent de manière caractéristique la généalogie de la géographie et l'action de gérer l'appartenance. » (Gilroy, 2012, p. 13).

Entre jonctions et dispersions causées par les nombreux croisements forcés de groupes humains dispersés et unis par la grande mer Atlantique, nous plongeons en quête d'apprentissage dans les mémoires technologiques que les objets portent en eux, dans la

¹⁹⁰ Né à Bahia et à Rio de Janeiro, enseignants dans la ville de Salvador, Bahia, la première dans le cours de Muséologie à l'Université Fédérale de Bahia (UFBA) et le deuxième dans le cours d'Urbanisme à l'Université de l'État de Bahia (UNEB).

perspective de la « dramaturgie du souvenir », proposée par Gilroy (2012). Des objets qui témoignent des innombrables et intenses relations vécues entre terres et mers dans des traversées diasporiques, fructueuses et douloureuses, dans leurs va-et-vient infinis, qui finissent par révéler des expressions de beauté technologique et artistique dans la production métallurgique des peuples africains et de la diaspora - la beauté au sens large du concept, comme expérience sensorielle intégrale, vécue dans la conception yoruba de *l'odara*, dans laquelle le bien, le beau et l'utile ne sont pas séparés, dans l'articulation des intervalles temporels et géographiques, entre intermittences et interruptions de mémoires afro-atlantiques.

La spirale du bracelet évoque l'ascendance et les mémoires afro-atlantiques. Sa matérialité, la métallurgie en spirale, nous met au défi de discuter de la complexité de la forme. Notre première perception est à la croisée des chemins comme générateur de dialogues, comme « [...] un lieu de centrement et de décentrement, d'intersections et de déviations, de texte et de traductions [...] de divergences, de fusions et de ruptures, de multiplicité et de convergence, d'unité et pluralité, origine et diffusion. » - comme nous l'inspire la chercheuse brésilienne Leda Maria Martins (2021, p. 34).

Dans notre perception afro-diasporique, nous osons dialoguer avec la forme du bracelet à partir de l'entrelacement de fils mémoriels qui imprègnent les matérialités et immatérialités ancestrales imprégnées dans ce fil métallique spiralé d'Afrique de l'Ouest. Cet entrecroisement nous ramène à la croisée des chemins, ancrée dans la cosmoperception du messager *Exu* (Èṣù en écriture yoruba), divinité des religions d'origine africaine (Eleguá, Elegbara), vénérée également au Brésil. Une cosmoperception qui contient et déplace des principes ontologiques, fondamentaux pour la rencontre d'autres voies épistémiques, capables d'aller au-delà des interprétations établies dans le domaine historique, artistique et archéologique vers d'autres lectures et interprétations sur la matérialité en spirale du bracelet qui, comme l'immatériel puissance d'Exu, « [...] est celui qui va et vient et tourne en pensée, en spirale [...] avec ses mouvements et ses virages en pensée, transmet l'existence et l'événement. » - comme l'affirme le chercheur brésilien Alexandre Fernandes (2018, p. 13). La philosophie exurienne aborde donc le champ conceptuel travaillé dans ce texte:

[...] La philosophie exurienne ne s'intéresse pas à la structure ou à l'ontologie interprétative du sens positif [...]. mais élargit à l'infini le cadre des significations [...] autour des paradoxes, des apories, des métaphores et des traductions du langage, sachant qu'il n'y a que des métaphores et des interprétations des interprétations à traiter. (Fernandes, 2018, p. 9).

Dans l'offre de chemins croisée il y a de multiples vecteurs, sur lesquels nous avons des échanges culturels, où de nombreux objets se matérialisent, comme le bracelet qui nous inspire à réfléchir sur le chemins croisée entre le Brésil et l'Afrique. Ce sont des imprécisions imposées par l'oubli, impliquées dans la circularité, les notions de carrefours/croisements et de spirale, dont Leda Martins nous parle:

[...] Le terme croisée, utilisé comme opérateur conceptuel, nous offre la possibilité d'interpréter les transits systémiques et épistémiques qui émergent des processus inter et transculturels [...]. Le carrefour, *locus* tangentiel, est ici désigné comme une instance symbolique et métonymique, à partir de laquelle se déroulent différents parcours, motivés par les discours mêmes qui le cohabitent. [...] tiers-lieu, il génère une production diversifiée de signes et donc de significations. (Martins, 2021, p. 34).

Inspirés par les chemins croisées, nous présentons dans ce texte, comme une expérimentation poétique-dialogique, une articulation entre l'objet sénégalais, daté entre le IV^e et le XIV^e siècle, et deux objets métalliques en spirale, du Musée Afro-Brazilien (MAFRO-UFBA), dans la ville de Salvador, du XX^e siècle, un bracelet et une couronne dédiés à la divinité Oxumaré. Le texte se termine par l'image d'un kaléidoscope, qui vise à capter images et significations du bracelet sénégalais et de ses histoires afro-atlantiques sur les rives des embouchures des grands fleuves sénégalais.

2 La spirale à la croisée du chemin de la géométrie sacrée

La spirale, d'un bout à l'autre, relie les sens, masculin et féminin, le début peut être la fin, qui se présente aussi comme un début. Centrifuge ou centripète, création ou destruction. Tout et rien à la fois, ce qui le rend dynamique et transformant, le mouvement lui-même dans le temps et dans l'espace.

La forme, la spirale, se retrouve non seulement dans la nature (figure 3), mais aussi dans les représentations de différentes cultures, chargées de symbologie. Nous avons choisi d'étudier les sens liés à la forme du bracelet, dans sa matérialité en spirale, pour tenter d'éclairer le choix de cette forme en tant que parure, mais pas seulement.

Figure 3

Coquille d'escargot dans la nature.

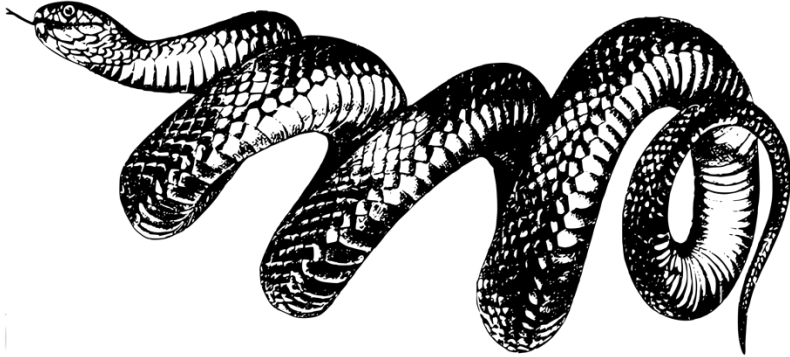


Source: Páez (2020)

Plate ou double, la spirale est toujours mouvement, évolution et involution, naissance et mort. La double spirale nous amène à l'union des contraires, naissance et mort, qui ne font pas seulement partie du temps linéaire, mais sont dans le temps circulaire où les forces vitales et les forces mortelles qui veulent s'équilibrer nous défient. Il y a des choix à faire, comme quelque chose meurt, quelque chose naît. La double spirale rappelle le serpent dans son double enroulement (figure 4). Selon les savants français Jean Chevalier et Alain Gheerbrant (1998, p. 398) : « [...] pour d'innombrables peuples d'Afrique noire, la spirale ou l'hélicoïde symbolisait la dynamique de la vie, le mouvement des âmes en création et en expansion du monde. » En effet, en Afrique, toujours selon ces auteurs, la déification du serpent est fréquemment utilisée, le « double en un » est évoqué, comme les auteurs continuent à l'expliquer : « Dan¹⁹¹ ou Da, grande divinité du Bénin et de la côte de Les esclaves, qui sont le fétiche du serpent et de l'arc-en-ciel [...] et les peuples de la côte de Guinée invoquent le serpent en période de sécheresse ou de pluies excessives. » (Chevalier; Gheerbrant, 1998, p. 817).

Figure 4

Serpent à double spirale.



Source: PUBLICDOMAINVECTORS

Nous adoptons ici la philosophie exurienne, typique du carrefour, en l'atteignant comme un signe d'Exu. Ainsi, déclenchant

¹⁹¹ Pour les peuples Yoruba, Dan est la divinité Oxumaré.

notre rupture avec les épistémologies eurocentriques, nous partons de la perspective philosophique et poétique du croisement, qui se distingue également dans la notion circulaire de « cosmogramme de Bakongo », comme le souligne le chercheur brésilien Sérgio São Bernardo :

[...] mandala cosmologique [...] comme une ligne qui traverse les océans et les continents au-delà des montagnes de l'Occident et permet le dialogue entre les mondes des vivants et des morts, en plus d'autres possibilités symboliques qui sont extraites [...] représente des lignes de mouvement et de renaissance de la vie et de progression de la conscience [...]. (São Bernardo, 2017, p. 1 et 5).

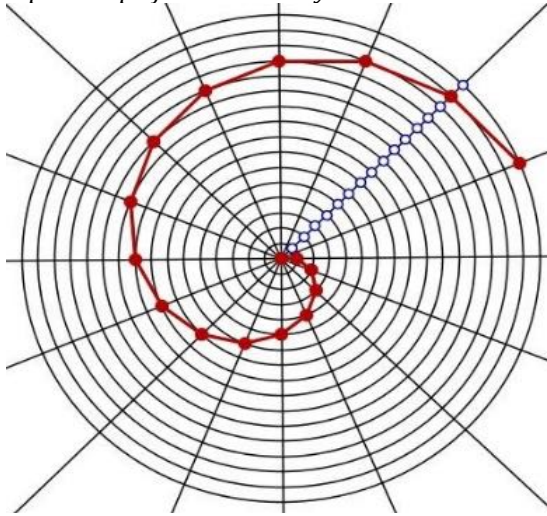
Exu, considéré dans sa polémique, est au début et à la fin, vient au devant et au dos, bouge, disparaît et apparaît, surprend, joue, marche à l'envers, confond, construit en défaisant, agence en provoquant le chaos. Il ne permet pas de certitudes. Quand on pense y être parvenu, le voilà souriant car il a inversé le chemin, ce qui était la fin devient le début, comme le souligne la chercheuse brésilien Edelu Kawahala (2014, p. 43):

[...] que ce n'est pas seulement un chemin, mais un croisement de chemins multiplié par des milliers d'autres possibilités. Pour Exu, il n'y a pas de bien ou de mal, mais des chemins qui peuvent mener à des endroits différents, ou mener au même endroit d'une manière différente.

Le croisement, dans sa géométrie, est l'espace où Exu, son gardien, recevra ses offrandes, qui entrent dans la spirale, sont absorbées par son début et sa fin. Celui qui offre cherche la solution, que ce soit pour guérir, renforcer, briser les demandes et autres, et Exu lui offre des chemins, plus d'un, divers et plusieurs, multiples entre eux, c'est la responsabilité du choix, et ce n'est pas celle d'Exu.

Figure 5

Cercles divisés en parties qui forment des rayons.



Source: Kilhian (2012)

Exu le pouvoir d'ouvrir ce portail (le croisement), qui a un sens horaire et anti-horaire, comme l'ont démontré les géomètres au fil du temps (figure 5). Cette spirale hélicoïdale a plus à voir avec le labyrinthe, l'évolution à partir du centre, ou l'involution, retour au centre. Nous avons là l'intersection, sur laquelle l'écriture du chercheur brésilien Jarbas Ramos éclaire beaucoup:

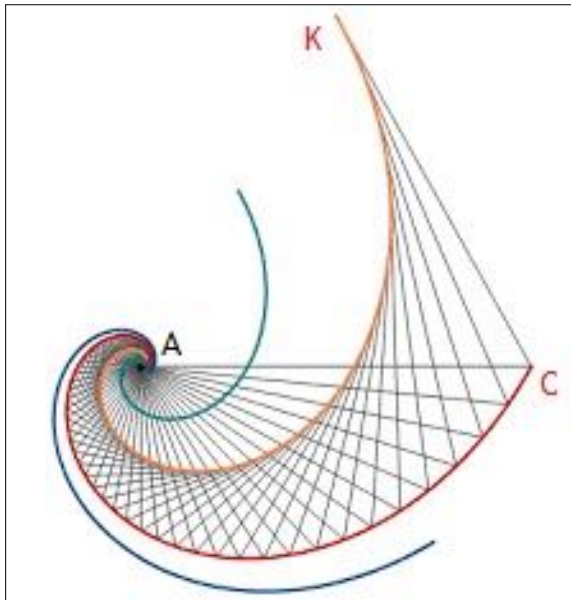
Ce 'point d'intersection' est un nouvel espace, un 'espace croisé', de rencontres, de désaccords, de changements et d'alternances; un lieu d'intermédiation. Il se forme dans la mesure où le croisement de deux ou plusieurs routes, de deux ou plusieurs éléments (chemins, rues, ruelles, routes, sentiers, espaces, points, etc.), génère un lieu différent des premiers (ceux qui constituaient il). Il y a un processus de négociation constante entre ces deux ou plusieurs chemins, qui dans le contact

immédiat se transcréent comme un autre espace. Pour autant qu'ils conservent les caractéristiques de leurs éléments formateurs (comme les souvenirs de l'existence de chacune des routes ou des éléments qui l'ont formé), ce ne sont plus exactement les mêmes espaces. D'où la constitution de nouveaux souvenirs, de nouvelles expériences, d'un autre lieu. Ce nouveau lieu peut être compris comme l'espace de l' 'entre'. (Ramos, 2019, p. 4).

Laissons-nous emporter par la géométrie sacrée, observant combien, à partir de l'observation de la nature des choses, l'être humain se rapproche de ses divinités. Ci-dessous, dans la figure 6, vous pouvez faire défiler cette image dans le compte rendu d'une démonstration de la « Spirale d'Archimède » (ou spirale arithmétique). Au point A, un mouvement uniforme et rectiligne commence (jusqu'à C), qui, tout en se déplaçant en ligne droite, amorce (par rapport à la position de départ) une rotation dans le sens inverse des aiguilles d'une montre, créant un angle (kC), proportionnel à la distance parcourue. Ainsi, la trajectoire du point (auparavant une ligne droite) devient la courbe en spirale. La manifestation du mouvement circulaire partant du point originel maintient et s'étend à l'infini, ce sont des lignes sans cesse unir deux extrémités, telles que le passé et le futur, comme le montrent les études de Chevalier et Gheerbrant (1998, p. 398):

[...] cycles répétés de la vie, le caractère cyclique de l'évolution, la permanence de l'être sous la fugacité du mouvement [...] la spirale est liée à la symbolique cosmique de la lune, la symbolique érotique de la vulve, la la symbolique de l'eau du coquillage, la symbolique de la fertilité (double volute, cornes).

Figure 6



Source: Image adaptée des *études de Chevalier et Gheerbrant* (1998, p. 398).¹⁹²

La géométrie sacrée est présente dans le bracelet, mais il n’y a aucun moyen de déterminer son origine. Que ce soit dans la culture occidentale ou orientale, le mandala circulaire, également approprié comme diagramme sacré, est présent dans tout ce que nous connaissons officiellement comme histoire de l’art, dans les images du passé, que ce soit sous forme de peintures, de bâtiments, de danses, de musique, etc. Plusieurs auteurs évoquent sa cosmologie, c’est-à-dire un symbole qui se trouve dans la structure essentielle de l’univers, et «[...] conçu comme un tout organisé et unifié.» - selon les études de Robert Lawlor (1996, p. 16).

La soi-disant « géométrie ancienne » ne repose pas sur des axiomes, contrairement aux euclidiens et à la géométrie plus récente, son point de départ ne repose pas sur un réseau de définitions intellectuelles, mais sur une:

¹⁹² Image adaptée par l’étudiante Mateusa Nascimento, du cours d’Urbanisme de l’UNEB.

[...] méditation sur une unité métaphysique, suivie d'une tentative de symboliser visuellement et de contempler l'ordre pur et formel qui découle de cette unité incompréhensible [...] la géométrie antique commence par un [de l'unité], tandis que les mathématiques et la modernité les géométries commencent par *zéro* [le vide]. (Lawlor, 1996, p. 16).¹⁹³

L'unité du croisement s'entend ici comme un lieu d'intersections, révélant la pensée des cultures au pluriel, Brésils et Afriques, cultures croisées, constituées de rencontres, de fusions, de mélanges entre ethnies, chacune apportant ses symbologies au panier culturel de vie courante. Il y a une ouverture pour les interprétations qui médiatisent les éléments qui composent le bracelet.

3 Exhumé du monde des morts: que nous dit le bracelet sénégalais?

En accord avec le chercheur camerounais Achille Mbembe (2018, p. 223), les objets sont « [...] apparemment muets. » - et même privés de sentiments, sans capacité de verbalisation et d'écoute, l'état de mutisme et de surdité n'est qu'apparent, car lorsqu'ils résultent d'actions humaines, ils apportent intrinsèquement la capacité de stimuler des souvenirs, c'est-à-dire des objets qu'ils ne sont pas juste de la matière inanimée. De nombreuses études ont été menées et prouvent la puissance de la « vie sociale des choses », prônée par l'anthropologue indien Arjun Appadurai (2008), ainsi que la puissance de « l'agency », défendue par les anthropologues anglais Alfred Gell

¹⁹³ Ici, l'auteur indique que la mentalité rationaliste occidentale a nié le concept spirituel ancien et vénéré de l'unité, car avec l'adoption du zéro, l'unité perd sa première position, devenant juste une quantité parmi d'autres unités. Avec l'avènement du zéro, la pensée occidentale est autorisée à développer l'athéisme et à nier le spirituel afin de rechercher, et d'éventuelles rencontres, d'autres interprétations pour comprendre les processus métaphysiques.

(2018) et Tim Ingold (2015). Plus radicalement, l'anthropologue brésilien José Reginaldo Gonçalves, en partenariat avec les anthropologues brésiliennes Roberta Guimarães et Nina Bitar, discute de la possibilité de l'existence de « l'âme des choses » :

Il faut aussi ne pas oublier que, en tant que porteur d'une âme, d'un esprit, les choses n'existent pas isolément, comme s'il s'agissait d'entités autonomes ; ils existent en effet dans le cadre d'un vaste et complexe réseau de relations sociales et cosmiques, dans lequel ils jouent des fonctions de médiation fondamentales entre la nature et la culture, les dieux et les êtres humains, les morts et les vivants, le passé et le présent, le cosmos et la société, le corps et l'âme, etc. (Gonçalves; Guimarães; Bitar, 2013, p. 8).

Suivant la dimension de « l'âme » des objets, l'écrivaine sénégalaise Fatou Diome dans son ouvrage « Kétala », a fictionnalisé des conversations entre les objets destinés au rituel funéraire, fait également appel à la vie des objets, s'interrogeant sur leur être la cachette de l'âme pour échapper aux effets du temps :

[...] Dans le silence du décor, sur la poussière muette qui couvre les objets, les mots libérés de l'esprit tracent de sinueuses pistes, ramassent et recomposent la vie émiétée, dispersée par le temps. Empirique, le décor est une mémoire vive. Et si l'âme se terrait dans l'innimé, fin d'échapper aux ravages du temps? Mémoire immobile, raconte-toi! Raconte-moi ! [...]. (Diome, 2006, p. 29).

Dans cette dimension, le bracelet spiral apparemment muet nous parle, d'abord par sa matérialité (métallurgie spiralée) puis par ses documents révélateurs, comme le souligne Gonçalves; Guimarães et Bitar (2013, p. 8): « [...] fait partie d'un vaste et complexe réseau de relations sociales et cosmiques [...] ». Sa longue datation, entre le IV^e et le XIV^e siècle, montre clairement qu'à chacune de ces périodes, le bracelet, ainsi que les autres objets trouvés dans l'ensemble

archéologique, sont des témoins d'étapes civilisationnelles importantes des peuples africains marquées par la production et l'utilisation des technologies artistiques, généralement niée dans les musées hégémoniques. Le savant burkinabé Joseph Ki-Zerbo souligne l'importance des découvertes archéologiques dans l'introduction générale de la collection Histoire générale de l'Afrique:

[...] les objets en fer et leur technologie, les céramiques avec leurs techniques de production et leurs styles, les articles en verre, les écritures et styles graphiques, les techniques de navigation, de pêche et de tissage, les produits alimentaires, et aussi les structures géomorphologiques, hydrauliques ou végétales liées à l'évolution du climat... Le langage des trouvailles archéologiques a par nature quelque chose d'objectif et d'irréversible. (Ki-Zerbo, 1999, p. 27).

Le bracelet constitue donc une preuve matérielle importante de l'existence d'anciennes sociétés complexes, qui maîtrisaient la technologie du fer et instituaient des stratifications sociales marquées dans des rites funéraires, communs à d'autres peuples africains, comme le rapporte le chercheur sénégalais Cheikh Anta Diop (1979), sur la coutume de sépulture chez les Sérères:

Le mort est paré, habillé, selon la fortune de ses parents : il est introduit dans la tombe avec tous les ustensiles de ménage et objets familiers dont il se servait de son vivant, car, comme les Égyptiens, les Sérères pensent que la vie continue outre tombe de la même façon qu'elle se déroulait sur terre. (Diop, 1979, p. 388).

Selon la chercheuse espagnole Nuria Sánchez Moñoz, dans la région où vit le peuple sérère, l'inhumation est encore pratiquée « [...] dans les tas d'obus [...] avec leurs armes et leur arsenal. » (Sánchez Muñoz, 2014, p. 68). L'archéologue sénégalais Moustapha (Sall, 2017) illustre son texte par l'image d'un cimetière contemporain (chrétien et

musulman), qui maintient la coutume des tombes en amas de coquillages:

Figure 7

Cimetière aménagé sur un amas coquillier à Fadiouth.



Source: Sall (2017, p. 21)

Lorsqu'il a été retrouvé au XXe siècle, le bracelet a révélé des marques qui le datent entre le IVe et le XIVe siècle, une période qui peut être antérieur et coïncider avec l'occupation islamique, mais qui précède les processus d'invasion et d'occupation du territoire africain par la colonisation européenne et son exploitation environnementale et humaine. Les fouilles archéologiques dans cette région révèlent et prouvent l'existence d'organisations urbaines anciennes, dans des sociétés complexes, basées sur les vestiges:

L'émergence des plus anciennes organisations urbaines est associée à l'apparition de sociétés complexes où les impératifs d'une organisation de la production et la régulation des rapports

sociopolitiques et idéologiques sont devenus une nécessité. [...] Ainsi, pour les périodes anciennes et pour les récentes, il existe une argumentation relativement consistante en faveur de l'existence en Sénégambie de pouvoirs et de centres politiques. (Becker; Bocoum; Mbodj, 1994, p. 2).

Les chercheurs Charles Becker, Hamady Bocoum et Mohamed Mbodj (1994), en analysant les aspects économiques de cette région, soulignent que:

Néanmoins les tumulus de terre dont l'extension chronologique (VIIIe-XIVe s.) est partiellement synchrone des amas coquilliers et des sites du fleuve, semblent aussi se rattacher à une même novance économique. La présence d'objets cuivreux, en fer, en or dont le célèbre pectoral de Rao¹⁹⁴ traduit une grande diversité des échanges ainsi qu'une évidente maîtrise des techniques de fabrication. (BECKER; BOCOUM; MBODJ, 1994, p. 5).

Le bracelet et l'ensemble archéologique qui l'accompagne, servent de support à la compréhension des différentes époques et modes de vie, que ce soit dans la production et la consommation d'aliments, issus des écosystèmes, impliqués dans la production de la culture matérielle, et dans la production de la céramique et de la métallurgie, indicateurs des degrés de complexité sociale des personnes qui y ont vécu, avec une schématisation d'extraits hiérarchisés, qui dignifient des sépultures différenciées, comme le souligne l'étude de Becker, Bocoum et Mbodj (1994, p. 5):

Par ailleurs, les inhumations en structures tumulaires renvoient à des sociétés complexes et très hiérarchisées, car leur édification nécessite une importantes mobilisation de moyens matériels et

¹⁹⁴ Il s'agit d'un disque en or de 191 grammes découvert en 1942 par Jean Joire. (becker; bocoum; mbodj, 1994, p. 5).

humains, dont seuls sont capables les familles occupant une place privilégiée dans la société. Cette dée peut se justifier par l'existence de personnes sacrifiées aux côtés des inhumations principales. En résumé, les inhumations en structures tumulaires sont révélatrices de sociétés complexes et relativement ouvertes aux circuits commerciaux sous-régionaux.

Le fait de construire des tombes pour enterrer les morts témoigne du degré de sédentarité et du développement de l'agriculture, comme le souligne Diop: « C'est dans le cadre de la vie sédentaire que l'existence du tombeau se justifie. Aussi est-il impossible de reconstruire dans un pays agricole, comme l'Afrique Noire, depuis l'antiquité jusqu'à nos jours, des traces d'incinération. (DIOP, 1982, p. 39). En étant exhumé de l'état de parure funéraire, le bracelet a perdu sa fonctionnalité ultime, d'objet rituel-décoratif, retiré du corps qu'il ornait, mais, en revanche, a acquis une fonctionnalité nouvelle, celle d'un objet conservé, exposé dans une vitrine, comme preuve matérielle de l'ingéniosité des peuples d'autrefois, qui ont développé la métallurgie en : « [...] ses deux aspects: la métallurgie extractive et la métallurgie de transformation. » (Becker; Bocoum; Mbodj, 1994, p. 4).

Après l'indépendance, les années 1970 marquent le début de l'Archéologie sénégalaise, qui s'appuie sur l'étude de trois grandes périodes : la préhistoire, le néolithique et la protohistoire, quoique de façon amateur, comme le souligne Sall (2017) : « Les premières campagnes, d'amateurs tels comme de Mézière, Jouenne ou Joire, ont contribué à découvrir des lieux et à identifier des comportements culturels et technologiques. [...] » (Sall, 2017, p. 18). A partir de la seconde moitié des années 1880, le panorama archéologique s'élargit et se spécialise:

Cependant, depuis la seconde moitié des années 1980, des avancées sont notées tant sur le plan de la méthodologie que de l'interprétation. [...] De ces cultures, nous aborderons celles relatives à l'Âge du Fer (protohistoire) et qui ont focalisé le plus de

recherches. En effet, en plus du travail de pionniers tels que Bonnel, de Mézières ou Monod, des non-archéologues (ethnologues) se sont attelés à identifier quatre catégories de comportements culturels des anciennes populations. La première, couvrant les nombreux sites du nord du pays et particulièrement de la vallée du fleuve Sénégal, est désignée sous le vocable de ‘zone des anciens villages sereer’. La seconde, ‘zone des amas coquilliers’ et relative aux habitudes alimentaires (collecte, cuisson des mollusques et rejet des coquillages), est caractérisée par une accumulation de déchets de coquillages et une réutilisation funéraire. La troisième, ‘zone des tumuli’, est constituée par les nombreuses buttes de sable dans le centre-ouest. La dernière regroupe les importants cercles mégalithiques et pierriers circulaires. (Sall, 2017, p. 18).

L’archéologue sénégalais Abdoulaye Camara (2016) présente un tableau chronologique des principales recherches archéologiques au Sénégal, avant et après l’indépendance du pays (1960): 1939, 1951, 1961, 1971-1973 et 2000:

Des recherches archéologiques sont menées depuis 1939 dans le delta: Sondages et fouilles à Diorom Boundaw par Saint-Seine J. de (1939, Monod Th. (1939), Bessac H. (1951), Mauny R. (1961), Thilmans G. et Descamps C. (1971-1973); récemment en 2000, des fouilles sont exécutées par Thilmans G. et Descamps C. sur le site de Ndiamon-Badat à proximité du village de Dionewar, et par Bocoum H., Camara A., Dioh E., Seck A. A. et Gueye M. sur le site de Thioupane Boumak près du village de Falia. Toutes ces opérations ont livré des ossements humains accompagnés d’un mobilier funéraire (bracelets, fers de lance, parures, poteries...). En 1982, un inventaire et une cartographie des

principaux amas coquilliers ont été publiés par Thilmans G. et Descamps C. donnant un décompte de 122 amas dont 22 sont couverts de tumulus dont le nombre total avoisine le millier. (Camara, 2016, p. 31).

Les études de l'archéologue sénégalais Ibrahima Thiaw soulignent également l'importance de l'âge du fer:

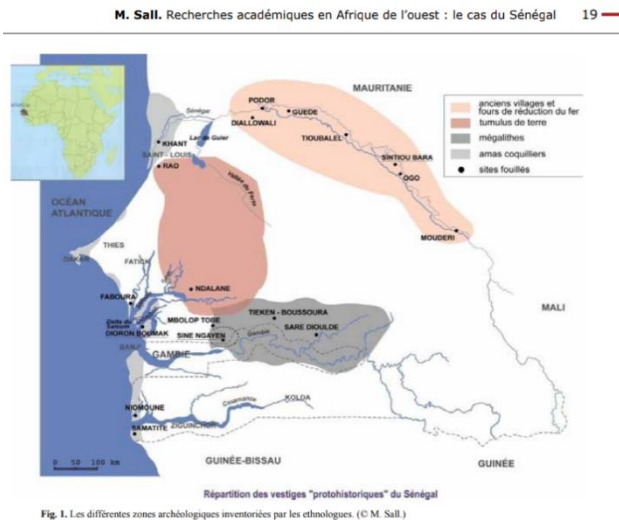
De l'indépendance, en 1960, jusqu'aux années 1990, c'est l'âge du fer qui fait l'objet de plus d'attention. Il couvre la période allant du début du premier millénaire de notre ère jusqu'au XVe siècle. L'âge du fer constitue une phase charnière dans la formation des élites, la stratification sociale, le développement d'un commerce à longue distance, l'expansion de l'islam, etc. (Thiaw, 2010, p. 16-17).

Le bracelet spirale en fer a été retrouvé lors de fouilles archéologiques dans la région de Sénégambie, à Faboura, à l'est de la ville de Joal-Fadiouth, dans la région sud du pays. Il est à noter que cette région est marquée par une importante pluralité de cartographies, comme le souligne également Ibrahima Thiaw:

Du point de vue des identités, la Sénégambie est une mosaïque d'espaces et de populations dont les histoires sont façonnées aux termes de conflits, négociations et compromis au cours des âges. En dépit des efforts des pouvoirs colonial et postcolonial avec leurs cartographies et leurs multiples technologies de contrôle visant à faire coïncider identité et territoire (au singulier, la précision nous semble de rigueur!), cette région est culturellement un ensemble pluriel, un kaléidoscope de nations ethniques correspondant à des identités plus ou moins distinctes. (Thiaw, 2010, p. 13).

Le travail de SALL (2017, p. 19) donne la localisation de Faboura et d'autres sites archéologiques:

Figure 8
Les différentes zones archéologiques.



Source: Sall (2017, p. 19)

À propos du développement de la métallurgie en Sénégambie, le chercheur brésilien Nei Lopes (2011, p. 273), le décrit ainsi:

Ancienne dénomination de la région comprenant les républiques actuelles du Sénégal et de la Gambie, en Afrique de l'Ouest. Bien que la science diffère sur le moment exact de leur arrivée et sur l'origine des peuples installés dans la région, la Sénégambie, selon Obenga, abritait une civilisation mégalithique entre 1500 et 800 av.J-C. Cheikh Anta Diop attire l'attention sur les similitudes linguistiques et culturelles entre les peuples de la région par rapport à l'Égypte ancienne, laissant croire que ces peuples sont originaires de la vallée du Nil. Si cette

provenance est confirmée, envisager l'hypothèse d'autres étapes migratoires, comme c'est le cas des Mandingues, migrant probablement de la vallée du Niger. Le développement de la métallurgie au 4^{ème} siècle après JC. peut avoir contribué à l'émergence du premier État centralisé de la région, le Taqurur, dans la vallée du fleuve Sénégal.

Exhumés du monde des morts, le bracelet, ainsi que d'autres objets enterrés avec leurs humains respectifs, en remontant à la surface, offre des éléments du temps présent qui conduisent à des chaînes mémorielles qui s'interconnectent dans leurs lignes en spirale (matérielles et immatérielles). Le bracelet est lié au génie humain et à ses épistémologies, génératrices d'importants procédés métallurgiques artistiques, qui ont transformé le minerai de fer en matière première pour l'élaboration d'une parure personnelle, en un joyau des sociétés anciennes du delta des fleuves Sine-Saloum, interconnectés avec d'autres régions africaines et leurs diasporas.

4 «Eaux. Mers. Traversées. Diasporas.» (Martins, 2021, p. 30).

La région du Delta du Saloum porte des marques temporelles, environnementales et sociales, au croisement de fleuves qui rejoignent l'Atlantique, mêlant eaux douces et salées qui génèrent des écosystèmes différents, avec des contrastes naturels et culturels, qui montrent de fortes traces de présence humaine, superposées à différents horizons temporels. couches, principalement dans les sambaquis et les tombes à coquillages, qui témoignent de la culture matérielle diversifiée qui y est produite, comme le soulignent Becker, Bocoum et Mbodj (1994, p. 4): « De même, la présence d'objets cuivreux en or, en fer dans la zone des amas coquilliers confirme l'existence de relations commerciales entre les populations sénégalaises qui auraient été ainsi dans la même mouvance économique. »

Les coquillages qui recouvrent les tombes des rives du Delta nous emmènent, une fois de plus nous conduits vers les chemins croisés avec l'autre rive de ces mêmes eaux salées, les rives atlantiques des Amériques, où les êtres humains, transformés en corps-

marchandises, étaient envoyés dans des navires négriers fétides¹⁹⁵ pour la construction de ce que l'Europe a appelé le « nouveau monde », sans tenir compte des processus de civilisation des peuples autochtones et des peuples victimes de la traite. Seuls avec leurs propres corps, généralement nus, les femmes et les hommes se sont appuyés uniquement sur leurs souvenirs ancestraux pour continuer à reconstruire leur vie, en développant des technologies artistiques, telles que celles utilisées dans le bracelet en fer en spirale.

Comme le souligne Cheikh Anta Diop (1987, p. 195), la métallurgie est depuis longtemps une activité technique et économique importante sur le continent africain, comme: « [...] indispensable à l'activité technique et économique. [...]. L'usage de la métallurgie remonte, en Afrique Noire, à une antiquité qui se perd dans la nuit des temps.» - et elle s'est perpétuée au carrefour des eaux diasporiques, sauvegardant les procédés technologiques qui marquent la présence de ce patrimoine dans les héritages de la culture matérielle. Dans ce texte, nous plaçons la spirale serpentine du bracelet sénégalais en dialogue avec deux objets du Musée Afro-Brésilien, un musée de l'Université Fédérale de Bahia, situé dans la ville de Salvador, au Brésil - une couronne et un bracelet¹⁹⁶, également serpentine, objets dédiés à la divinité Oxumaré, à la fois en métal doré, coulé et ciselé, réalisés au XXe siècle, dans la ville de Salvador, qui fut le premier siège du pouvoir colonial portugais au Brésil.

¹⁹⁵ « La puanteur des tumbeiros pouvait être ressentie à des kilomètres de la côte. » (Hartman, 2021, p. 69).

¹⁹⁶ En portugais, le « bracelet » est utilisé sur le bras et le « pulseira » sur l'avant-bras. Le bracelete sénégalais a été retrouvé sur l'avant-bras.

Figure 9

Couronne d'Oxumaré.



Figure 10

Bracelet d'Oxumaré.



Figure 11

Façade de MAFRO-UFBA (rez-de-chaussée à gauche).



Les objets brésiliens sont géographiquement et chronologiquement très éloignés du bracelet sénégalais, ils ne sont pas archéologiques, mais ils apportent dans leur matérialité et, principalement, dans le domaine immatériel, des éléments qui les relient ; parmi ceux-ci, nous soulignons, au-delà de la forme de serpent, le personnage du producteur, le forgeron, responsable, depuis l'âge dit du fer, de l'extraction, de la fusion et de la transformation du métal en objets. Personnage entouré d'histoires et de mythes, considéré comme essentiel pour l'amélioration des outils et des armes. Selon la chercheuse brésilienne Juliana Ribeiro da Silva (2008, p. 9): « Ces mythes, dont la figure du forgeron apparaît en évidence, rattachent généralement ces spécialistes à la royauté, au pouvoir et au monde invisible. » Les études des chercheurs brésiliens Nei Lopes et José Rivair Macedo (2017, p. 124) argumentent ainsi dans l'entrée forgeron, au « Dictionnaire d'histoire africaine »:

Dans plusieurs régions, notamment en Afrique de l'Ouest, les forgerons constituent encore aujourd'hui une catégorie à part, une caste. Et c'est parce qu'en

général, ils ont non seulement le monopole de la technologie, mais jouent également un rôle de premier plan dans les cérémonies et les rituels, en tant qu'officiant de la liturgie et guérisseurs de maladies. De par son importance économique, son métier et la sacralité qui entoure son métier, le forgeron a toujours été dans les sociétés africaines, depuis des temps immémoriaux, quelque'un enveloppé d'une aura de grande crédibilité et de respect.

Dans le même Dictionnaire les auteurs expliquent l'entrée « serpent »: « En Afrique, les croyances et les cultes liés aux serpents remontent à l'Antiquité, semblant en quelque sorte constituer une représentation symbolique de la souveraineté. (Lopes; Macedo, 2017, p. 266).

Dans la complexité des trames historiques du système colonial-impérial-esclavagiste au Brésil, où des vies humaines trafiquées étaient soumises à des codes religieux hégémoniques et à leurs interdits, de nouvelles matrices philosophiques et religieuses se sont constituées contre hégémoniquement, construites à partir de mémoires africaines reconstruites en tant que religiosités afro-brésiliennes, formant des panthéons de divinités, autrefois vénérées dans « [...] l'Afrique de l'Ouest des peuples Jeje et Nagô (qui parle les langues Gbe et Yoruba, respectivement), et celles marquées par les traditions de l'Afrique Centrale, des peuples Kongo-angola (qui parle des langues bantoues) », selon le chercheur catalan-brésilien Luis Nicolau Parés (2018, p. 377). Des matrices religieuses qui s'entremêlent également dans des connexions sacrées rendues possibles par la production métallurgique d'objets sacrés, connecteurs entre les mondes terrestre et surnaturel. Dans la mythologie afro-brésilienne, il existe une divinité responsable de cette production, comme le souligne le chercheur brésilien Raul Lody (1988, p. 9): « L'artisan divin qui domine tous les métaux, en particulier le fer, est Ogun (Yorubá) qui parmi le Fon, il est connu sous le nom de Gu. [...] C'est sans aucun doute un héros civilisateur [...] Ogun est le patron d'un savoir fondamental qui va des technologies telles que l'argile, la pierre et le bois à la maîtrise des métaux. »

Le lointain passé africain et la contemporanéité afro-brésilienne, dans notre expérimentation poétique-dialogique, se placent au croisement de la poétique qu'expriment les objets du musée dans leurs mouvements circulaires, issus de la fermeté et de la malléabilité des métaux serpentins, qui marquent la distinction sociale et/ou religieux. La séparation temporelle et géographique des objets sillonnés dans cette expérimentation retrouve la pensée de Gilroy (2012, p. 13) sur la « dramaturgie de la mémoire », comme possibilité concrète d'entrelacer des mémoires d'appartenance à des généalogies et des géographies qui ont été séparées de force, mais qui continué à se connecter dans les traversées diasporiques entre les eaux des fleuves, des mangroves, deltas et des mers.

Les épreuves de la traite des êtres humains, vécues dans les traversées diasporiques forcées de la période esclavagiste, n'ont pas effacé le génie humain, au contraire, elles l'ont renforcé, entretenant et recréant des expériences esthétiques, telles que celles qu'évoque le bracelet serpentín sénégalais lorsqu'il se connecte avec l'insigne de la divinité Oxumaré. Cette connexion n'est pas seulement religieuse, elle fait partie des principes philosophiques qui sous-tendent la vie. Ce sont des principes de cette nature qui sous-tendent la continuité des mémoires liées aux savoir-faire dans les nouveaux espaces des Amériques, structurant de nouvelles mythologies explicatives du vivre. Quand on choisit ces insignes pour croiser le bracelet sénégalais, on retrouve en eux la relation proposée par Martins (2021, p. 30) : « Eaux. Mers. Traversées. Diasporas. ». Dans la mythologie afro-brésilienne, Oxumaré est le fils ou la fille (dualité de genre) de Nanã, la divinité des eaux de boue sombre, où les rivières et les mers se mélangent, fertilisant les estuaires pleins de mangroves et de deltas. Deux autres divinités féminines sont évoquées dans cette traversée des eaux, Iemanjá et Oxum, tous les deux sur le continent africain sont liées aux eaux des rivières, et Iemanjá dans les cultes au Brésil est devenue liée à l'eau salée, protectrice des traversées marines, comme le souligne par des chercheurs brésiliens Joseania Freitas et Luzia Ferreira (2021, p. 212) : « [...] Elle est chargée de soigner les orís, les têtes, les centres nerveux, offrant les mystères des eaux comme accueil aux guérison des traumatismes. » La divinité Oxum, selon la chercheuse brésilienne Janaína Couvo de Aguiar, est la : « [...] Propriétaire des eaux douces, des rivières et des sources, Oxum est la divinité de l'amour, de la maternité,

de la fertilité et de l'or. En Afrique, cette divinité a son culte présent dans le fleuve du même nom, l'Oxum, qui se trouve dans la région du Nigeria [...]».

5 Circularités et connexions afro-atlantiques d'appartenance

Le bracelet spiralé en fer, objet de musée africain, nous a rapprochés du continent, et nous a fait réfléchir sur la mise en garde de Felwine Sarr (2019, p. 9), en ouverture de son livre « Afrotopia » : « Approcher une pensée centrée sur le continent africain est une tâche ardue, tant sont tenaces les stéréotypes, les clichés et les pseudo-certitudes qui, tel un halo brumeux, encerclent sa réalité. » Cette mise en garde est valable des deux côtés de l'Atlantique, car à ce propos « [...] *locus* d'oppressions croisées [...] », comme le dit justement la chercheuse brésilienne Carla Akotirene (2018, p. 15): « [...] nous avons la connaissance d'une mémoire salée de l'esclavage, des énergies ancestrales protestent des larmes sous l'océan. » Des gens et des paysages marqués par la permanence de souvenirs de douleurs et de luttes, entremêlés d'énergies ancestrales dans une lutte constante face au racisme qui, en insistant sur des actions qui entourent la réalité avec « [...] les stéréotypes, les clichés et les pseudo-certitudes », sème et priorise des versions historiques hégémoniques, comme la soi-disant « histoire unique », combattue avec la production de plusieurs recherches, mais persistant malheureusement encore dans les vieux fantômes colonial-impérial-esclavagistes, avec leurs charges de physique et la violence symbolique, comme la violence épistémique, qui tente de justifier le vidage de ces contenus dans l'éducation de base et dans la muséalisation eurocentrique, coloniale, renforçant les stéréotypes qui lient l'Afrique aux processus de subalternité liés à l'esclavage colonial, entretenant le manque de connaissances concernant le continent. À cet égard, l'écrivaine nigériane Chimamanda Ngozi Adichie (2019, p. 27), attire l'attention sur le danger de cette perspective: « La conséquence de l'histoire unique est celle-ci: elle prive les gens de leur dignité. »

Il y a eu plusieurs atteintes, et il y en a encore, à la dignité des peuples africains et de leurs descendants. En ce sens, il s'agit d'aborder la question importante, comme le philosophe français Norman Ajari (2019, p. 1): « Pourquoi aborder la question sous l'angle de la dignité

? La dignité est ce que l'homme blanc tente d'abolir lorsqu'il exerce sa violence sur l'homme noir. » - ses réflexions sont proches du contenu sur la « décolonisation de l'esprit », proposé par l'écrivain kenyan Ngũgĩ Thiong'o¹⁹⁷, qui signalent la nécessité de retrouver la pluralité dans les histoires hégémoniques:

Les opprimés et les exploités de la terre maintiennent leur défi: se liberté contre la spoliation. Mais l'arme la plus dangereuse que l'impérialisme manie et, en fait, utilise tous les jours contre ce défi collectif est la bombe de la culture. L'effet d'une bombe culturelle est d'anéantir la croyance d'un peuple en son nom, en sa langue, en son environnement naturel, en sa tradition de lutte, en son unité, en ses capacités et, finalement, en lui-même. Cela lui fait voir son passé comme une friche sans rien qui y soit accompli et lui donne envie de s'en éloigner. (Thiong'o, 2015, p. 30).

Au-delà du croisement des objets de musée, cette expérimentation poétique-dialogique a également croisé deux institutions muséales qui se trouvent sur les rives de l'Atlantique - dans des villes qui furent le siège de la puissance coloniale européenne - du mouvement serpentin des objets métalliques, dans leurs circularités et connexions afro-atlantiques d'appartenance mutuelle. Des institutions qui privilégient le respect de la dignité des peuples africains et afro-descendants, et se distancient de l'ancien modèle hégémonique, dans lequel les idéaux racistes et eugénistes se cristallisaient et se diffusaient, comme les grands musées ethnographiques des principales villes d'Europe, entre la fin du XIXe siècle et, pratiquement tout le XXe siècle, quand, à la fin, un important processus a commencé à revoir ces modèles dans leurs expositions, principalement en raison de la demande des mouvements sociaux noirs en Europe, en Afrique et dans les Amériques. Ces mouvements continuent de forcer non seulement l'élaboration de nouveaux discours et expositions, mais aussi des

¹⁹⁷ Il a abandonné l'anglais comme langue coloniale-impérialiste et a adopté sa propre langue, le gĩkũyũ.

actions de « rapatriement ». Le rapatriement, physique et/ou symbolique, des collections pillées, sert d'acte politique et pédagogique de réécriture et de reconstruction d'histoires plurielles, qui se cristallise sous la forme d'un « récit unique », travaille à « rendre » le vol de « la dignité des personnes » - comme préconise l'analyse d'Adichie (2019, p. 27).

Après cette première approche du bracelet sénégalais, la deuxième étape de la recherche prévoit une autre visite au Musée du CRDS et au Delta du Saloum, pour approfondir les informations sur la matérialité du fer en spiral ; il sera question de mener des recherches sur les sociétés, les espaces, les matériaux, et des instruments de travail impliqués dans la production et l'utilisation du bracelet, afin de l'articuler avec le génie humain et ses épistémologies, qui génèrent d'importants processus artistiques métallurgiques, qui ont transformé le minerai de fer en matière pour l'élaboration d'un ornement personnel. Il s'agira d'interroger le bracelet lui-même et ses relations, en passant par sa documentation, ses histoires et mémoires sur la métallurgie et les sujets concernés, afin de comprendre la production, le commerce, les distinctions hiérarchiques issues des usages et des interdits. Enfin, nous avons l'image d'un kaléidoscope qui permet de saisir les significations liées à une exhumation; cette fois-ci, il s'agit d'une exhumation historico-poétique, dans laquelle nous chercherons enregistrer les récits d'un objet de musée, qui porte des histoires atlantiques sur les rives des embouchures des grands fleuves sénégalais.

Les Références

Adichie, Chimamanda Ngozi (2019). *O perigo da história única*. Trad. Julia Romeu. São Paulo: Companhia das Letras.

Aguiar, Janaína Couvo T. de. “No caminho das águas tem presentes no rio, tem festa no mar”: o hibridismo cultural nas festas de Iemanjá e Oxum em Salvador e Aracaju. In *Diálogos*. Revista do Departamento de História e do Programa de Pós-Graduação em História [URL: <https://www.redalyc.org/pdf/3055/305533071009.pdf>] Consulté le 15 mai 2022.

Ajari, Norman. Extrait du livre *La dignité ou la mort. Contretemps - Revue de Critique Communiste*. N. 3, avril 2019. [URL : <https://www.contretemps.eu/dignite-noire-ajari/>] Consulté le 18jul 2022.

Akotirene, Carla (2018). *O que é interseccionalidade*. Belo Horizonte: Letramento. Coleção Feminismos plurais. Coord. Djamilia Ribeiro.

Appadurai, Arjun (2008). *A vida social das coisas; as mercadorias sob uma perspectiva cultural*. Trad. Agatha Bacelar. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense.

Becker, Charles; Bocoum, Hamady; Mbodj, Mohamed (1994). *Reflexions sur les processus d'urbanisation en Afrique de l'Ouest à partir des exemplies sénégaubiens*. Dakar: Orstom. [URL : https://www.researchgate.net/profile/Charles_Becker5/publication/32974823_Reflexions_sur_les_processus_d'urbanisation_en_Afrique_de_l'Ouest_a_partir_d'exemples_senegaubiens/links/56e2b1fc08aedd0503bec6c.pdf] Consulté le 15 mai 2022.

Camara, Abdoulaye (2016). Delta du saloum au senegal : paysage archeologique, traditions millenaires et strategies de conservation. Museums, territories and societies. *Annual Conference of ICMAH*, Milan, Italy, July 3-8. Axe 2 : Les écomusées et musées de société, parcs naturels et culturels, les centres d'interprétation. (International Committee for Museums of Archaeology and History). [URL : http://network.icom.museum/fileadmin/user_upload/minisites/icmah/PDF/ICMAH2016conference_Milano.pdf] Consulté le 15 mai 2022.

Chevalier, Jean; Gheerbrant, Alain (1998). *Dicionário de Símbolos* (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números). 12^a ed., Rio de Janeiro, José Olympio.

Diome, Fatou (2006). *Kétala*. Paris: Flamarion.

Diop, Cheikh Anta (1987). *L'Afrique noir précoloniale* ;Étude comparée des systèmes politiques et sociaux de l'Europe et de l'Afrique Noir, de

l'Antiquité à la formation des États modernes. Paris: Présence Africaine, seconde édition.

Diop, Cheikh Anta (1979). *Nations nègres et culture*; de l'antiquité nègre égyptienne aux problèmes culturels de l'Afrique noire d'aujourd'hui. Paris: Présence Africaine, quatrième édition.

Diop, Cheikh Anta (1982). *L'Unité culturelle de l'Afrique Noire*. Paris: Présence Africaine, seconde édition.

Fernandes, Alexandre de Oliveira (2018). Espirais da linguagem de Exu: por uma filosofia do Òkòtó. *Revista Espaço Acadêmico*, v. 18, n. 207, p. 04-15, 7 ago. 2018. [URL: <http://periodicos.uem.br/ojs/index.php/EspacoAcademico/article/view/43160>]. Consulté le 17 jui 2022.

Freitas, Joseania M.; Ferreira, Luzia G. (2021). Dona Maria Romélia da Costa de Oliveira e a coleção autobiográfica do Mestre Vicente Joaquim Ferreira Pastinha no Museu Afro-Brasileiro da UFBA. *Museologia e Interdisciplinaridade*, 10(20), 209-227. [URL: <https://periodicos.unb.br/index.php/museologia/article/view/38369>]. Consulté le 27 jui 2022.

Gell, Alfred (2018). *Arte e agência*; uma teoria antropológica. Trad. Jamile Pinheiro Dias. São Paulo: Ubu Editora, coleção Argonautas.

Gilroy, Paul (2012). *O Atlântico negro*; modernidade e dupla consciência. Trad. de Cid Knipel Moreira. 2ª ed., São Paulo: Editora 34; Rio de Janeiro: Universidade Cândido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos.

Gonçalves, José Reginaldo; GUIMARÃES, Roberta; BITAR, Nina (2013). *A alma das coisas*: patrimônios, materialidade e ressonância. Rio de Janeiro: Mauad, FAPERJ.

Informations sur l'étiquette. Musée CRDS, Saint Louis, Sénégal. Collection de photos de les écrivains, février 2020.

Ingold, Tim (2018). *Estar vivo; ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição*. Trad. Fábio Creder. Petrópolis-RJ: Vozes 2015 (Coleção Antropologia), 2ª reimpressão.

Hartman, Saidiya. *Perder mãe; uma jornada pela rota atlântica da escravidão*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo. 2021.

Jagun, Márcio de (2015). *Ori: a cabeça como divindade*. Rio de Janeiro: Litteris.

Kawahala, Edelu (2014). *Na encruzilhada tem muitos caminhos; teoria descolonial e epistemologia de Exu na canção de Martinho da Vila*. Tese (doutorado) – Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós-Graduação em Literatura. Florianópolis. [URL : <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/132394>]. Consulté le 27 jui 2022.

Kilhian, Kleber (2012). Construção geométrica da espiral de Arquimedes com régua e compasso. In *O Baricentro da mente; porque o conhecimento é infinito*. [URL : <https://www.obaricentrodamente.com/2012/01/construcao-geometrica-da-espiral-de.html>]. Consulté le 30 jui 2022.

Ki-Zerbo, Joseph (1999). *Méthodologie et pré histoire africaine*. In *Histoire Générale del’Afrique*, UNESCO. Volume I. / Directeur du volume Joseph Ki-Zerbo, 4e Réimpression, Paris: UNESCO. [URL : <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000184341?posInSet=4&queryId=N-EXPLORE-4b7586cf-503b-4279-9184-fe8e0a22f9c8>]. Consulté le 30 mai 2022.

Lawlor, Robert (1996) . *Geometria Sagrada*. Coleção: Coleção Mitos; Deuses; Mistérios. Edições del Prado.

Lody, Raul (1988). *Pencas de balangandãs da Bahia*. Rio de Janeiro: FUNARTE/Instituto Nacional do Folclore.

Lopes, Nei (2011). *Dicionário da Antiguidade Africana*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

Lopes, Nei; Macedo, José Rivair (2017). *Dicionário de História da África; séculos VII a XVI*. Belo Horizonte: Autêntica.

Martins, Leda Maria (2021). *Afrografias da memória; o reinado do Rosário no Jatobá*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Mazza Edições.

Mbembe, Achille (2018). *Crítica da razão negra*. 2ª ed. Trad. Sebastião Nascimento. São Paulo: n-1 edições.

Páez, Carlos. Twitter. 6:51 PM, 16 jul 2020. IFTTT. [URL : <https://twitter.com/cpaez01/status/1283881911203569668>]. Consulté le 18 jui 2022.

Parés, Luis Nicolau (2018). Verbete Religiosidades. In SCHWARCZ, Lilia Moritz; GOMES, Flávio dos Santos. *Dicionário da escravidão e liberdade: 50 textos críticos*. São Paulo: Companhia das Letras.

Publicdomainvectors. [URL: <https://publicdomainvectors.org/pt/vetorial-gratis/Cobra-de-espiral/54737.html>]. Consulté le 28 jui 2022.

Ramos, Jarbas Siqueira (2019). *Desvelando o corpo-encruzilhada: reflexões sobre a encruzilhada como espaço de interseção*. Uberlândia/MG: Universidade Federal de Uberlândia: UFU.

Sall, Moustapha. Recherches académiques en Afrique de l'Ouest: le cas du Sénégal. In SMITH, Alexandre Livingstone; CORNELISSEN, Els; GOSSELAIN Olivier P.; MACEACHERN, Scott. (2017) *Manuel de terrain en Archéologie africaine*. Collection digitale "Documents on Social Sciences and Humanities". Royal Museum for Central Africa. Tervuren. 2017. [URL : https://www.africamuseum.be/docs/publications/FMAA/fr/LR/FRA_FMA_Book_LR.pdf]. Consulté le 5 jul 2022.

Sánchez Muñoz, Nuria (Coord.) (2014). *Estudio del hábitat de Joal-Fadiouth*; taller entre tierras (julio y agosto 2013). Arquitectura sin Fronteras, España. [URL : https://issuu.com/asfsenegal/docs/documento_identificaci_n_joal-fadi] Consulté le 6 jui 2022.

São Bernardo, Sérgio. *Kalunga e o direito: a emergência de um direito inspirado na ética afro-brasileira*. In *Justificando*. 18 jan, 2017. [URL : <http://www.justificando.com/2017/01/18/kalunga-e-o-direito-emergencia-de-um-direito-inspirado-na-etica-afro-brasileira/>]. Consulté le 16 jui 2022.

Sarr, Felwine. *Afrotopia*. Trad. Sebastião Nascimento. São Paulo: n-1 edições, 2019.

Silva, Juliana Ribeiro da. *Homens de ferro; os ferreiros na África Central no século XIX*. Dissertação (mestrado em História). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2008. [URL : <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-03092009-145620/pt-br.php>]. Consulté le 20 jui 2022.

Thiaw, Ibrahima. *Espaces, culture matérielle et identités en Sénégal*. Dakar: CODESRIA (Conseil pour le développement de la recherche en sciences sociales en Afrique). 2010. [URL : https://www.researchgate.net/publication/334156274_Histoires_espaces_et_identites_senegambiennes]. Consulté le 8 jui 2022.

Thiong'o, Ngũgĩ wa. *Descolonizar la mente: La política lingüística de la literatura africana*. Trad. Marta Sofía López. Penguin Random House, Grupo Editorial España, 2015. [URL : https://www.academia.edu/38094999/Descolonizar_la_mente_La_pol%C3%ADtica_ling%C3%BC%C3%ADstica_de_la_literatura_africana_-_Ngugi_wa_Thiongo.pdf]. Consulté le 18 jui 2022.

Université Gaston Berger. [URL : https://www.ugb.sn/index.php?option=com_content&view=article&id=337&catid=2]. Consulté le 15 mai 2022.

Os desafios de gerir um museu centenário em tempos de obscurantismo: o caso do Museu Histórico Nacional

Fernanda Santana Rabello de Castro

Instituto Brasileiro de Museus, Brasil

<https://orcid.org/0000-0001-7268-3478>

Aline Montenegro Magalhães

Universidade de São Paulo, Brasil

<https://orcid.org/0000-0002-9453-5107>

“A prática do diálogo é um dos meios mais simples com que nós, como professores, acadêmicos e pensadores críticos, podemos começar a cruzar fronteiras, as barreiras que podem ser ou não erguidas pela raça, pelo gênero, pela classe social, pela reputação profissional e por um sem-número de outras diferenças”. (Bel Hooks, 2013, p.174).

1 Introdução

O presente capítulo é dedicado a um relato sobre os desafios, escolhas e realizações da gestão do Museu Histórico Nacional (MHN), um museu de história de referência no Brasil e que completou o seu centenário no ano de 2022. Ciente de sua função social e da importância da escuta e do diálogo para a reflexão sobre sua própria história e daquela contada com seu acervo nas exposições, catálogos, redes sociais etc, o MHN faz um movimento duplo e paralelo de introspecção e de abertura. Um olhar crítico para o seu funcionamento interno no que diz respeito à gestão, planejamento e avaliação de atividades e práticas curatoriais, por um lado. Por outro, um interesse em ouvir seus diferentes públicos e com eles dialogar sobre as possibilidades de construção coletiva de representações históricas do país, tendo em vista a polissemia e a polifonia do conceito de “nacional” que nomeia e caracteriza o museu.

Assim, como parte desse movimento de olhar crítico e atento à instituição e como o próprio título deste texto anuncia, vamos falar sobre gestão. Não na perspectiva de uma revisão bibliográfica, apesar de mencionarmos alguma literatura específica e manuais. Vamos falar da prática que nos foi possível experimentar ao ocuparmos cargos na gestão do MHN no ano de seu centenário. Trataremos de uma experiência ainda em curso, desenvolvida sem um diagnóstico e planejamento prévios, cujas circunstâncias anunciamos mais à frente. Estamos falando de uma gestão que para além de participativa vem sendo compartilhada, interna e externamente.

2 Como chegamos à direção do MHN

As direções dos museus do Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM)¹⁹⁸ devem ser ocupadas por meio de indicação da sua presidência, após a realização de uma Chamada Pública, cuja obrigatoriedade está prevista no art.34º do [Decreto nº 8.124, de 17 de outubro de 2013](#), que regulamenta as Leis 11904/2009 e 11906/2009¹⁹⁹.

É importante frisar que, para implementação da legislação referente à nomeação de diretores dos museus do Ibram, existe a necessidade de sua regulamentação, instituída por outros instrumentos normativos, como a [Portaria nº 5, de 22 de janeiro de 2014](#), que foi revogada em 2022, após revisão de todos os atos inferiores a decreto, realizado por obrigação do cumprimento do [Decreto nº 10.139, de 28 de novembro de 2019](#), publicado pelo governo Bolsonaro. Essa regulamentação não foi atualizada até o momento em que escrevemos este texto, portanto não existe a possibilidade de serem realizadas novas chamadas públicas.

No Museu Histórico Nacional, o professor Paulo Knauss, do Departamento de História da Universidade Federal Fluminense, foi o primeiro diretor a ser escolhido por meio da referida chamada pública,

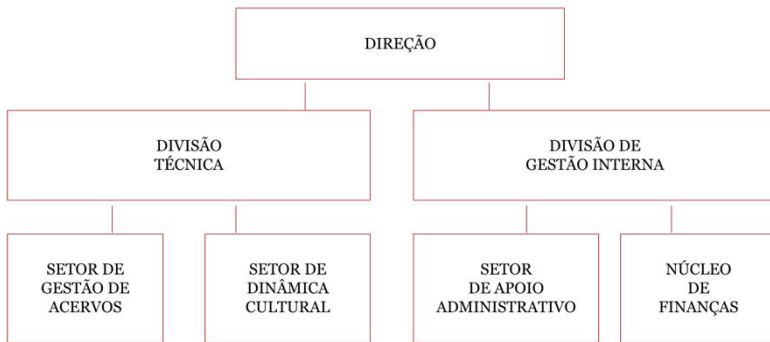
¹⁹⁸ O Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM) é uma autarquia federal vinculada à Secretaria Especial de Cultura do Ministério do Turismo. É responsável pela Política Nacional de Museus (2003) e pela gestão de 27 museus federais.

¹⁹⁹ A Lei 11904 instituiu o Estatuto de Museus e 11906/2009 criou o IBRAM.

ocupando o cargo entre 2015 e 2020. Com sua saída, a pedido, em finais de janeiro de 2020, após uma reunião realizada no museu, que juntou os dirigentes do Ibram, inclusive o então presidente, Paulo Amaral, definiu-se que a então ocupante da chefia da Divisão Técnica do MHN, Sr^a Vânia Bonelli, assumiria interinamente o cargo de direção. Neste momento o MHN configurava-se da seguinte forma:

Figura 1

Organograma do MHN, 2022.



A perspectiva, neste momento, era a de realização da Chamada Pública para ocupação efetiva do cargo em um período de cerca de 3 meses. Entretanto, algumas questões de cunho político e de conjuntura mais geral provocaram desdobramentos inesperados.

Aberto em novembro de 2019, [Chamamento Público nº 8, de 13 de novembro de 2019 Para preenchimento do cargo de Diretor do Museu Histórico Nacional - RJ](#), teve sete inscritos. Já nesse momento os servidores do MHN reuniram-se para apresentar uma candidatura da casa, cobrando que a comissão de seleção do processo fosse integrada por pelo menos um servidor do museu, o que foi atendido pela Diretoria Colegiada do Ibram e tendo sido indicada para compor a referida comissão, a servidora Maria De Simone Ferreira.

Este chamamento foi revogado, após o início dos trabalhos de avaliação da documentação dos candidatos para a realização das entrevistas, pelos membros da Comissão de Seleção. Deu lugar a outro

processo, publicado um ano após o primeiro, por meio do [Edital de Chamamento Público nº 9, de 23 de novembro de 2020](#), para o qual se inscreveram oito candidatos.

As motivações que levaram o Ibram a cancelar o primeiro processo e lançar o segundo são controversas. Uma sucessão de notas da imprensa e notas oficiais do Instituto, colocam em xeque as motivações institucionais que levaram ao cancelamento de um processo que já estava quase em fase final²⁰⁰.

Como se não bastasse toda a confusão gerada por essa situação, após um processo conturbado, que contou com a realização de mais de uma sessão de entrevistas, a conclusão da segunda seleção para a direção do MHN teve a candidata aprovada em primeiro lugar, Luciana Conrado Martins, indicada pela presidência do Ibram para ocupar o cargo. Porém, a historiadora e museóloga indicada não foi nomeada. Apesar de cumprir todos os critérios técnicos e acadêmicos exigidos e comprovados no processo seletivo realizado pelo próprio Ibram, seu nome foi rejeitado pelo Poder Executivo Federal, por meio da Casa Civil. A negativa foi justificada por razões de “oportunidade e conveniência” pelo governo Bolsonaro.

Em meio a mais uma sessão de notas de imprensa, uma mobilização dos servidores do museu, que contou com o apoio de todo o campo da museal brasileiro, tornou-se uma verdadeira campanha pela nomeação da primeira candidata selecionada no Chamamento Público. Em menos de uma semana, um abaixo assinado eletrônico coletou mais de 1.700 assinaturas em favor da nomeação de Luciana Martins²⁰¹. Os demais candidatos aprovados foram convocados, mas

²⁰⁰ Parte das controvérsias podem ser acompanhadas nos links a seguir: A escolha do novo diretor do Museu Histórico Nacional, no Rio, não sai do lugar desde 2019: <https://blogs.oglobo.globo.com/ancelmo/post/escolha-do-novo-diretor-do-museu-historico-nacional-no-rio-nao-sai-do-lugar-desde-2019.html>

Nota de esclarecimento sobre o processo seletivo para o cargo de diretor do Museu Histórico Nacional: <https://antigo.museus.gov.br/nota-de-esclarecimento-sobre-o-processo-seletivo-para-o-cargo-de-diretor-do-museu-historico-nacional/>.

²⁰¹ Documento online disponível em:

https://secure.avaaz.org/community_petitions/en/instituto_brasileiro_de_museus_pela_nomeacao_da_1a_colocada_na_selecao_para_direcao_para_direcao_do_mhn/.

recusaram assumir o cargo. Uma candidata, a museóloga Doris Couto, inclusive, lançou nota pública sobre a situação²⁰². O caso do MHN não foi uma situação isolada. Em outros setores da cultura, no âmbito do governo federal, as indicações de dirigentes não respeitaram critérios técnicos ou normatizações vigentes²⁰³.

Num mar de incertezas e instabilidade de gestão, os servidores do MHN ainda enfrentavam problemas internos. No contexto da Pandemia de Covid-19, em que boa parte do trabalho foi realizado online, de forma remota, com o museu fechado, conflitos internos e divergências a respeito da condução do museu e de suas atividades levaram os servidores a questionar a gestão interina. Os servidores tocavam, então, uma dupla mobilização, que por um lado exigia o cumprimento da legislação de museus, com a nomeação da candidata selecionada em primeiro lugar no Chamamento Público e, por outro, reivindicava transformações na condução do museu, com respeito ao corpo técnico e suas orientações, maior transparência e participação na gestão.

Nesse cenário, foi aberto diálogo com os dirigentes do Ibram e as demandas do corpo de servidores do museu foram atendidas. Em fevereiro de 2022, a historiadora Aline Montenegro Magalhães, que no momento somava mais de 20 anos de trabalho no MHN, foi nomeada diretora substituta do museu. Enquanto isso, aguardava-se a conclusão do processo seletivo, cujo prazo expirava em setembro do mesmo ano. Cabe pontuar que, findo este prazo, a candidata Luciana Conrado não foi nomeada, o que coloca então a necessidade de realização de uma terceira chamada pública para ocupação do cargo.

Como primeiro ato de gestão, Aline convocou uma reunião geral de servidores, em que foram discutidos a ocupação dos cargos de dirigentes do museu, uma forma participativa de gestão e a consolidação de projetos até então não encampados pela gestão

²⁰² Nota da candidata Doris Couto é comentada na matéria: <<https://farofafa.com.br/2022/03/03/museologa-recusa-convite-para-assumir-museu-historico-nacional/>>.

²⁰³ Biblioteca Nacional e os museus histórico nacional e da inconfidência aguardam nomeação de gestores: <<https://oglobo.globo.com/cultura/biblioteca-nacional-os-museus-historico-nacional-da-inconfidencia-aguardam-nomeacao-de-gestores-25401267>>.

anterior, entre eles, o Projeto *Escuta, conexão e outras histórias*, elaborado para celebrar o centenário do museu. Neste contexto, a educadora museal Fernanda Castro assumiu a chefia da Divisão Técnica do museu, por indicação dos colegas. A gestão do museu contava já com a participação do chefe da Divisão de Gestão Interna, Américo David Aurélio.

Passados cinco meses da gestão de Aline Montenegro, após passar em um concurso, a historiadora migrou para o Museu Paulista. Em nova discussão interna o nome de Fernanda Castro foi indicado para o cargo de direção substituta, o que foi acatado pela presidência do Ibram.

A partir de então, iniciou-se a implementação das atividades e da forma de gestão que apresentaremos neste texto. Antes disso, faremos um percurso histórico sobre essa instituição centenária, procurando pontuar as principais características das gestões anteriores.

3 MHN: percurso histórico

O Museu Histórico Nacional (MHN), criado em 02 de agosto de 1922, pelo [Decreto nº 15.596](#) assinado pelo presidente Epitácio Pessoa, foi inaugurado durante as comemorações do centenário da Independência do Brasil. Ocupou duas salas do complexo arquitetônico da Ponta do Calabouço, que do século XVII aos primeiros anos do XX, foi destinado a funções militares e tinha acabado de sofrer uma reforma, sob a responsabilidade dos arquitetos Francisque Cuchet e Archimedes Memória. Com feições neocoloniais (KESSEL, 2008), o conjunto de edifícios abrigou o Pavilhão das Grandes Indústrias da Exposição Internacional Comemorativa que ocupou o também recém-reformulado bairro da Misericórdia.

Gustavo Barroso foi o primeiro diretor do MHN. Sua primeira gestão (1922-1930) foi marcada pela formação das primeiras coleções museológicas do MHN, cuja maioria dos objetos foi recolhida em repartições públicas, como o Arquivo Nacional, a Biblioteca Nacional, o Museu Nacional, o Museu Naval e a Escola Nacional de Belas Artes. Paralelamente, foi iniciada uma campanha estimulando a doação de objetos por particulares.

Os objetos recolhidos por Gustavo Barroso, bem como as exposições produzidas, enfatizavam uma história do Estado, especialmente o monárquico, da aristocracia, da Igreja Católica e dos oficiais militares. Armas, moedas, pinturas de história, arte sacra, fragmentos de construção, prataria, mobiliário, condecorações comprovavam a narrativa, ao mesmo tempo que a compunham nas galerias.

Em 1924, foi publicado o primeiro catálogo do MHN, listando os 2.486 objetos da seção de “História e Archeologia” (Barroso, 1924). Por suas páginas é possível conhecer a primeira exposição permanente. Eram 21 espaços denominados de acordo com as coleções que abrigavam, seja pela temática ou tipologia, como a Escadaria dos Escudos, a Sala do Trono e a Arcada dos Coches. Apenas o General Osório, elevado a herói por sua participação na Guerra da Tríplice Aliança (1864-1870), contribuindo para a derrota do Paraguai ao lado dos exércitos argentino e uruguaio, tinha uma sala em sua homenagem, com seus objetos pessoais.

Gustavo Barroso foi afastado da instituição após Getúlio Vargas ter assumido a presidência do Brasil, em 1930. Segundo o próprio Barroso, que havia apoiado Júlio Prestes nas eleições de 1930, o responsável pelo seu afastamento foi Francisco Campos, então ministro da Educação e Saúde Pública (MESP), ao qual o MHN passou a ser subordinado, pois, desde a sua criação estava vinculado ao Ministério da Justiça e Negócios Interiores. Rodolfo Garcia, membro do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB) e um dos colaboradores mais próximos de Capistrano de Abreu - historiador, oficial da Biblioteca Nacional -, o substituiu na direção do MHN. Em sua gestão, Garcia organizou a primeira exposição temporária da instituição, “Exposição Comemorativa do Centenário da Abdicação de D. Pedro I” e, em 1931, modificou o circuito expositivo com salas que passaram a corresponder a períodos e acontecimentos históricos. Em 1932, foi criado o Curso de Museus, voltado para a formação de conservadores - profissionais especializados no trabalho em museus, atualmente denominados museólogos.

No final de 1932, Gustavo Barroso foi reconduzido à direção do MHN, permanecendo no cargo até sua morte, em 1959. Durante sua segunda gestão a instituição ampliou mais sua área física, aumentou seu acervo e modificou o circuito de exposição permanente. Devido à

doação de particulares, junto às salas representativas dos grandes acontecimentos, períodos e personagens históricos, figurava a memória dos patronos da instituição, como Miguel Calmon - político e diplomata brasileiro - e o próprio Getúlio Vargas, que ganhou uma sala com seu nome para guardar os objetos por ele doados (Abreu, 1996).

Em 1934, foi criada a Inspetoria de Monumentos Nacionais (IMN) como um novo departamento do MHN. Voltava-se para a conservação e restauro do patrimônio arquitetônico e ao controle do comércio de antiguidades. Funcionou até 1937, quando foi substituída em suas atribuições pelo Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Sphan). Em seus três anos de atividades, a IMN restaurou monumentos da cidade de Ouro Preto – MG entre pontes, chafarizes e igrejas (Magalhães, 2017)

Ao longo da década de 1930, Gustavo Barroso passou a reivindicar em seus relatórios de atividades, enviados ao MESP, o título de “Casa do Brasil” para o Museu Histórico Nacional. Em 1940, o MHN recebeu uma placa em sua entrada com esses dizeres. Nesse mesmo ano, a instituição publicou o primeiro volume dos Anais do Museu Histórico Nacional, voltado para a divulgação da produção intelectual de seus conservadores. O periódico foi publicado até 1975. Ainda em 1940, o MHN representou o Brasil na Exposição do Mundo Português, realizada em Lisboa. Em 1943, deu apoio técnico à criação do Museu Imperial, localizado na cidade de Petrópolis.

Segundo Cleber José das Neves Reis, a gestão de Gustavo Barroso foi marcada por um forte personalismo na condução das suas atividades. A exemplo da primeira exposição permanente, divulgada no catálogo de 1924, a história contada na instituição e sua forma de organização tinham uma forte “marca barroseana” (Reis, 2003).

Após a morte de Barroso, em 1959, o escritor Josué Montello assumiu a direção da instituição. Sob sua gestão foi criado, em 15 de novembro de 1960 pelo Decreto Presidencial n.º 42.883, o Museu da República (MR), no Palácio do Catete, como um departamento do MHN. O MR, então, passou a abrigar grande parte do acervo referente ao período republicano sob a guarda do MHN. Montello deixou o cargo em 1967 sendo substituído pelo militar Léo Fonseca e Silva, que ocupou a direção até 1970. Durante a gestão de Fonseca e Silva, o MHN passou por reformas arquitetônicas e inaugurou uma exposição, em 1969. A

exposição tinha um sentido cronológico e linear, pautado pelos acontecimentos da história política do Brasil.

Em 1970 assumiu a direção do MHN Gerardo Brito Raposo da Câmara, que ficou no cargo até 1984. Na sua gestão foram enfatizadas as atividades extramuros e cursos de capacitação. A partir da década de 1980, o MHN passou a oferecer uma média de 20 a 30 cursos por mês que, sob a coordenação da socióloga Sarah Fassa Benchetrit, abrangiam diversas áreas de atuação, como o turismo cultural. A gestão de Câmara foi marcada pela reorganização administrativa, com a criação de um novo organograma do MHN.

Em 1979, o Curso de Museus foi transferido para a Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), pelo Decreto n.º 79.123 de 24 de maio de 1977. Ainda em 1979, o MHN foi incorporado à recém-criada Fundação Nacional Pró-Memória (FNPM). Em 1983, o MR foi elevado à categoria de unidade administrativa autônoma, sendo transferido a este museu, permanentemente, o acervo do MHN referente ao período republicano que estava sob sua guarda.

A FNPM buscava reorganizar e revigorar diversas repartições da área cultural ligadas ao patrimônio. Incorporou, em 1981, os museus subordinados ao Departamento de Assuntos Culturais do então Ministério da Educação e Cultura (MEC) e em 1984 foi responsável pelo Programa Nacional de Museus (PNM). O PNM visava estabelecer uma administração mais integrada entre os museus e o MEC. O programa deveria levar ao ministério as necessidades e demandas daquelas instituições, com a responsabilidade de formular e aplicar programas de desenvolvimento institucional, cujo principal objetivo era a renovação e a modernização dos museus. Em 1985 com a criação do Ministério da Cultura (MinC), pelo Decreto n.º 91.144, o MHN passou a ser subordinado a este ministério.

O MHN, tal como outros museus nacionais, vivenciava um período de crise, sendo seu orçamento insuficiente para suas atividades, como manutenção predial, conservação do acervo e divulgação. Diante desse quadro, o diretor Câmara solicitou, em ofício encaminhado ao PNM, intervenção no MHN. Ainda em 1985, já sob a direção da museóloga Solange Godoy, que ficou no cargo até 1989, foi criada uma comissão que reuniu funcionários e técnicos escalados pelo PNM. O trabalho dessa comissão deu origem ao documento intitulado

Proposta conceitual para o Museu Histórico Nacional, que definiu que a História deveria ser a ciência a fundamentar as ações do MHN. O documento definia também que o fato de existirem outros museus referentes a períodos ou temas da História do Brasil não invalidava que no MHN se procurasse refletir a História nacional por inteiro. A instituição apresentava-se como museu-síntese da história nacional (Museu Histórico Nacional, 1985).

Durante a administração de Godoy e tendo por base proposta da comissão, foi iniciada uma ampla mudança conceitual na instituição, que ficou conhecida como “Processo de revitalização do Museu Histórico Nacional”.

Esse processo teve início, efetivamente, em 1985, a partir das conclusões dos trabalhos da comissão do PNM, que foi a base das ações empreendidas nos anos seguintes, como a reformulação do circuito de exposição de longa duração que deixou de ter uma organização cronológica, para se estabelecer em módulos temáticos, como “Colonização e Dependência” (Museu Histórico Nacional, 1989).

Pela primeira vez o museu se abria para parcerias na realização das suas atividades, a exemplo do diálogo com a universidade nos processos de curadoria das exposições e de realização de eventos acadêmicos. O país vivia a abertura política, após 21 anos da ditadura civil-militar (1964-1985). E o MHN procurava atualizar a história do Brasil ali contada, em sintonia com as questões contemporâneas do campo disciplinar da história, e também do momento de reivindicação por direitos de diferentes segmentos sociais em meio à formação de uma Assembléia Constituinte, para elaboração da nova Constituição promulgada em 1988.

No entanto, a revitalização do MHN não terminou na gestão de Godoy, tampouco se deu de maneira contínua e sem percalços. Nos anos posteriores, a crise econômica e política em que mergulhou a “Nova República” não permitiram que o processo de revitalização tivesse a continuidade programada. Mas sob as direções de Ecylla Castanheira Brandão (1990 a 1994) e Vera Lúcia Bottrel Tostes (1994-2014) várias ações nesse sentido foram realizadas. Entre elas destacam-se: a classificação do acervo museológico a partir da tipologia do objeto - que teve por base o *Thesaurus* para acervos museológicos publicado em 1987 pelo Minc/Sphan/Pró-Memória e autoria de Helena Dodd Ferrez e Maria Helena S. Bianchini; a

inauguração de exposições de longa duração sobre a História do Brasil, a exemplo do módulo “Expansão, ordem e defesa”, e a restauração de diversos itens do acervo.

Em 1995 o MHN retomou a publicação dos *Anais do Museu Histórico Nacional*, publicados, desde então, ininterruptamente e, hoje, um dos principais periódicos brasileiros voltados à temática do patrimônio, da história e da museologia.

Nas últimas décadas do século XX e primeiras do XXI, o MHN passou pela adequação da narrativa histórica produzida nas salas de exposição às concepções da moderna historiografia. Foram postas em prática ações que buscaram dessacralizar os objetos museológicos. Estes passaram a ser entendidos como fontes de informação sobre o passado. O Museu passou a ser concebido como um sistema de informação, intermediário entre objetos – que passaram a ser entendidos como documentos – e usuários e pesquisadores. Nesses anos, houve uma mudança nos critérios de aquisição de acervo da instituição, com a formalização, em relatório concluído em 1994, revisto em 2005 e depois em 2014, de uma Política de Aquisição e Descarte de Acervos.

Nesse relatório é reconhecida a dificuldade da instituição em dar conta da história nacional como um todo, sem recortes, e a necessidade de rompimento com uma história gloriosa desempenhada pelos grandes personagens e acontecimentos. O Museu passou a ser entendido como um lugar de memórias nacionais, onde se procurava corrigir “distorções” e pôr em cena elementos “esquecidos” na narrativa tradicional. Assim, objetos representativos de grupos e atividades sociais antes não inseridos no MHN passaram a ser coletados pelos técnicos da instituição. Dentre esses objetos destacam-se ferramentas de trabalho vinculadas às classes operárias e ao homem do campo, estilos típicos de móveis de decoração, utensílios e eletrodomésticos dos lares brasileiros de meados do século XX em diante, brinquedos simbólicos característicos da infância dos brasileiros.

O acervo passou a ser composto também por objetos de produção em massa, como copos de requeijão, computadores, telefones, objetos plásticos, eletrodomésticos, frascos etc., que passaram a dividir a reserva técnica lado a lado com objetos das primeiras coleções, como o gradil do paço que “testemunhou” o Dia do

Fico, a mesa da constituinte de 1824, etc. Em inventário realizado em 1995 constatou-se que suas coleções representam 65% do acervo museológico tombado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN).

Em 19 de abril de 2001, o Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural do IPHAN deu parecer favorável ao tombamento do conjunto arquitetônico que abriga o MHN, bem como de suas coleções, excluído o acervo bibliográfico. A inscrição no Livro do Tombo Histórico ocorreu no dia 4 de setembro de 2009. Atualmente o MHN possui um acervo com cerca de 273 mil objetos. Deste total, 54% correspondem às coleções de numismática, 20% ao acervo arquivístico, 19% ao acervo bibliográfico e 7% ao acervo museológico.

Com a criação do Instituto Brasileiro de Museus (Ibram), em janeiro de 2009, o MHN passou a ser subordinado a ele e não mais ao IPHAN, tal como era desde 1994 após a extinção do Instituto Brasileiro do Patrimônio Cultural (IBPC) pela Medida Provisória nº 752 de 6 de dezembro de 1994.

Após 20 anos de gestão, comandando um longo e intenso processo de reformas arquitetônicas e reformulação das exposições, Vera Tostes deixa a direção em 2014. Ruth Beatriz Caldeira de Andrada, então chefe da Divisão Técnica, ocupou o cargo interinamente, até que Paulo Knauss, escolhido pelo processo de seleção lançado por chamada pública e indicado pelo então presidente do IBRAM, assumisse a direção, em outubro de 2015.

A gestão de Knauss foi marcada externamente pelo recuo das políticas públicas para o campo dos museus e da cultura em geral, mas, internamente por propostas inovadoras de abertura do MHN para o diálogo com a sociedade civil e os movimentos sociais. Destaca-se a realização de rodas de conversas e experiências de curadoria compartilhada, a exemplo do encontro realizado em 2017 com mulheres e integrantes dos movimentos feministas e dos que aconteceram em 2018 com membros do movimento negro. O objetivo foi promover diálogos que pudessem resultar na ampliação e decolonização da representação desses grupos no museu, a partir de outros olhares sobre os objetos preservados na instituição, bem como novas aquisições que incrementem esse processo.

Até 2020, quando Knauss deixou o cargo de diretor, não houve grandes reformulações no circuito inaugurado entre 2003 e 2010,

apesar do reconhecimento da necessidade de promovê-las. Entretanto, foram promovidas alterações pontuais, tanto no conceitual e nos textos de algumas salas, quanto na inserção de novos e antigos objetos com suas respectivas legendas explicativas.

Em fevereiro de 2020, assumida a direção interina, com a saída de Paulo Knauss, pela chefe da Divisão Técnica, Vania Bonelli, com pouco mais de um mês de sua gestão, deu-se o advento da Pandemia de Covid-19. Com toda a dificuldade imposta pelo distanciamento social, o fechamento do museu ao público e a adequação do trabalho à modalidade remota, alguns dos projetos de curadoria compartilhada e de diálogo com a sociedade mantiveram-se, à exemplo do Projeto *Echoes* - Modalidades de Patrimônio Colonial Europeu em Cidades Entrelaçadas, uma parceria com a UNIRIO, financiada pela União Europeia que deu origem a publicações, seminários, lives e à exposição "[Brasil decolonial: outras histórias](#)" e das Rodas de Conversa "Escuta, conexão e outras histórias", realizadas já no contexto da celebração do centenário do MHN.

Como relatado anteriormente, divergências entre o corpo de servidores e a gestão, bem como a conjuntura política institucional, de instabilidade que envolvia a seleção de uma nova direção culminaram em uma alteração na gestão. Os desdobramentos da nova gestão do MHN, que desde fevereiro de 2022 vem atuando com objetivo de transformar relações dentro e fora do museu, serão apresentados posteriormente.

3.1 Um pouco sobre nosso tempo

Cabe relatar brevemente aspectos da conjuntura histórica do Brasil atual, que permearam o desenvolvimento das ações do MHN nos últimos anos, especialmente após a ruptura ideológica governamental inaugurada com a chegada do presidente Jair Bolsonaro ao poder, em 2019.

Entre 2013 e 2018, fruto de uma crise econômica, política e social internacional, ocorreram no Brasil movimentos intensos de questionamento à ordem vigente e aos governos até então instituídos, que vem sendo identificados com o surgimento de um forte sentimento anti-petista (contrário aos governos do Partido dos Trabalhadores, que entre 2003 e 2016 tiveram na presidência Luiz Inácio Lula da Silva e

Dilma Rousseff). Observa-se o crescimento de um conservadorismo de ultra-direita, que se aproxima do fascismo.

Escrevemos este texto em meio à polarização observada no processo eleitoral que definirá a presidência do Brasil para os anos de 2023-2026. Em dois lados antagônicos estão Lula, presidente do Brasil entre 2003 e 2010, e Bolsonaro, atual ocupante do cargo, eleito para o mandato de 2019 a 2022.

No que diz respeito ao financiamento, desenvolvimento e ampliação das políticas culturais no Brasil, em especial àquelas destinadas ao campo museal, identificamos realidades muito diferentes. Os governos do PT (2003-2016) inauguraram e vinham consolidando políticas culturais e de museus que buscavam integrar à sua formulação e implementação a participação e o controle social. Pela primeira vez, no Brasil, assistiu-se a políticas públicas de cultura sistematizadas e continuadas, com uma durabilidade superior a uma década. Foram criadas políticas de financiamento, documentos orientadores e metodologias de participação social, que tinham como foco a valorização da cultura popular e sua produção por diversos setores da sociedade. Nesse contexto foram criados: a Política Nacional de Museus, o Fórum Nacional de Museus, o Programa Pontos de Memória, diversos editais de fomento, a exemplo do Prêmio Darcy Ribeiro e do Edital Mais Museus, bem como realizados fóruns de debate para a construção participativa do Plano Nacional Setorial de Museus e da Política Nacional de Educação Museal. Foi criado o Instituto Brasileiro dos Museus em 2009, além de terem sido realizados concursos públicos para fortalecer as instituições, como o do IPHAN, em 2005 e o do IBRAM, em 2010, só para citar alguns exemplos.

Desde o golpe de 2016 e durante o governo de Bolsonaro (Partido Liberal), no que diz respeito ao setor museal e às políticas mencionadas, houve uma brutal paralisia. O último Fórum Nacional de Museus ocorreu em 2017, o Plano Nacional Setorial de Museus, cuja vigência era o decênio 2010-2020, foi prorrogado para 2022, mas não passou por nenhuma análise ou reformulação, até os dias de hoje. o Prêmio Darcy Ribeiro teve nova edição somente em 2019 e os demais editais não aconteceram. Os recursos investidos no Ibram decresceram e os fóruns de participação deixaram de existir. Há 12 anos que não se realiza concurso para a área.

O Ministério da Cultura foi extinto em junho de 2019 e as políticas do setor passaram a ser geridas por uma Secretaria Especial de Cultura, vinculada ao Ministério da Cidadania (até novembro de 2019) e, em seguida, ao Ministério do Turismo. Nesse contexto, o Ibram esteve sob a gestão de dois presidentes: Paulo César Brasil do Amaral (21/02/2019 - 04/03/2020) e Pedro Machado Mastrobuono (desde 06/03/2020), ambos ligados ao setor museal por participarem na gestão de museus e institutos de cultura. Outros órgãos, como a Biblioteca Nacional, a Fundação Palmares, o Iphan, a Funarte e a Fundação Casa de Rui Barbosa, não tiveram a mesma sorte. Em diferentes momentos tiveram como dirigentes pastores, blogueiros, militares e diferentes profissionais, cujas trajetórias não se relacionavam com o campo da cultura.

Foi nesse cenário, de antagonismos políticos e ideológicos, de cortes de recursos, de experimentação de uma verdadeira distopia, que, por fruto da mobilização de seus servidores e da busca de valorização do caráter técnico do trabalho desenvolvido no MHN, que uma nova gestão se constituiu.

4 O centenário de um museu histórico: trajetória e perspectivas no campo da museologia

O centenário do MHN acontece em um ano de muitas efemérides e novos marcos no campo museal brasileiro e internacional. Comemoram-se os 50 anos da realização da Mesa Redonda de Santiago, os 90 anos do Curso de Museus, 95 anos de criação do primeiro serviço educativo de museus do Brasil, Seção de Assistência ao Ensino – SAE do Museu Nacional. Em Praga, na 26^ª Conferência do Conselho Internacional de Museus, foi votada uma nova definição de museu.

O contexto museológico brasileiro envolve, hoje, o debate sobre os desdobramentos da proposta de uma Nova Museologia, o desenvolvimento da sociomuseologia, o protagonismo de museologias indígenas e quilombolas, a consolidação dos museus comunitários. São desenvolvidas, debatidas e postas em prática teorias decoloniais, inclusivas e de cunho emancipatório.

O museu não pode mais ser pensado a partir de uma dicotomia entre o tradicional e o popular, entre o profissional e o comunitário,

interessando mais uma síntese de diversos e plurais métodos, que envolvam tanto os seus processos internos quanto externos. No que diz respeito à função social dos museus, estão em voga as ideias de acessibilidade, inclusão, diversidade, sustentabilidade, participação, reflexão, produção coletiva de conhecimentos, no plural.

Ao refletirmos sobre qual é o papel de um museu centenário e nacional, neste momento, remetemos às sabedorias do Ubuntu e do Bem-Viver, como nos aponta a educadora museal Juliana Siqueira, quando coloca que:

Na construção do conceito do Bem-Viver tem sido valorizada a noção plural do conhecimento, em que diferentes matrizes culturais são validadas sem se estabelecer uma hierarquia. [...] Como concepção de mundo, ele carrega uma visão do conhecimento para além da mera racionalidade. Abarca a interligação entre todas as entidades do cosmo, incluindo as dimensões materiais, intelectuais, emocionais, afetivas e espirituais. Esse conhecimento integral e holístico está profundamente vinculado à vida. É contextual, ambiental e territorial, construído no espaço do convívio entre as pessoas, os animais e o seu meio. Nessa perspectiva, não existe uma dualidade separando a sociedade da natureza: ambos são inextrincáveis e complementares (Siqueira, 2017, p.179).

Já a perspectiva Ubuntu:

[...] tem origem em comunidades da língua Bantu e é partilhado por quatro grupos étnicos: ndebele, swati, xhosa e zulu. É uma contração da máxima umuntu ngumuntu ngabantu: uma pessoa é uma pessoa por meio de outras pessoas. [...] Uma vez que a humanidade de alguém é inextricável da dos demais, ela só se realiza em comunidade, via pertencimento (Siqueira, 2017, p.180).

A partir dessas premissas entendemos que pensar um museu no século XXI passa por: reconhecer a existência de conhecimentos diversos, muitos invisibilizados ou negados na história (oficial ou tradicional), a partir de uma imposição colonial; valorizar o pensamento intercultural, que não só respeita a diversidade cultural, mas entende que o caminho para a garantia ao direito à cultura passa pela noção de integração; compreender a produção cultural em uma perspectiva ambiental, que envolve no fazer cultural e na produção da memória não só prédios e objetos, mas todo o território que envolve as instituições culturais, bem como aqueles em que as manifestações culturais e objetos são produzidos.

Diante desse cenário, pensar em formas de gerir um museu centenário passa por pensar numa tentativa de dissolução de desigualdades, de dicotomias e de hierarquias de conhecimentos e métodos. Pensar a gestão de um museu centenário é na verdade pensar nas demandas sociais que a conjuntura impõe a todos os museus: serem agentes de transformação social, de emancipação, espaços de encontro e respeito, de valorização da pluralidade, de conhecimentos. Sendo assim, se fazem necessárias novas dinâmicas e novos atores, uma transformação nos papéis e nas práticas de gestão.

Exemplos de ações dignas desses novos tempos são percebidos desde meados do século passado, comprovando que as mudanças históricas nos museus não se dão de uma hora para outra. A existência de ecomuseus (a criação desses espaços precedeu sua conceitualização) e museus comunitários, o surgimento de redes de todos os tipos (de educadores, de museus comunitários, de museus indígenas, de museologia social), a realização de processos de curadoria compartilhada e a elaboração de políticas públicas participativas são exemplos que podemos dar.

Como traduzimos essas tendências - se é que podemos chamar assim o movimento que parece inevitável de democratização pelo qual os museus vêm passando desde meados do século XX - em ação, não é uma tarefa fácil, nem um caminho de mão única. Fruto de avanços e retrocessos, que se sentem a depender da conjuntura, os passos dados no sentido de um museu democrático, aberto e plural nem sempre são identificados enquanto ocorrem. Narramos aqui aqueles que temos dado de forma consciente e anunciada, não enquanto gestoras, mas

enquanto integrantes de uma gestão compartilhada, que envolve muitos outros atores.

4.1 O projeto “Escuta, conexão e outras histórias”: um museu para a sociedade

Em fins 2019, preocupados com a proximidade das comemorações dos 100 anos do MHN em outubro de 2022 (em termos de planejamento de ações culturais, 2 anos são um pulo!), os servidores da casa reuniram-se para apresentar a proposta de criação de um Grupo de Trabalho cujo objetivo seria realizar pesquisas, levantamentos e construir uma proposta de projeto para a celebração do centenário do museu.

A proposta de criação de um GT foi apresentada à direção do MHN em setembro de 2019 e, logo após, os servidores tiveram contato com uma matéria jornalística²⁰⁴ que anunciava ações de comemoração do centenário que não eram do conhecimento das equipes técnicas. Diante disso, após realizarem uma reunião de servidores, apresentaram proposta de criação do GT, que se sugeria ser constituído por um representante de cada núcleo²⁰⁵ do museu.

²⁰⁴ Knauss, Paulo. Museu Histórico Nacional, primeira escola do pensamento museológico brasileiro. Disponível em:

<https://www.rolecarioca.com.br/post/121/museu-historico-nacional--primeira-escola-do-pensamento-museologico-brasileiro.html>.

²⁰⁵ Os núcleos do museu não aparecem em seu organograma. O Regimento Interno só prevê a divisão na estrutura organizacional do museu relacionada aos cargos de chefia disponíveis no quadro do Ibram. Disso decorre uma estrutura que tem, além da direção, duas divisões, três setores e um núcleo, conforme apresentado na Figura 1. Porém, para fins de organização do trabalho interno e na prática cotidiana, os setores dividem-se informalmente em núcleos, a saber: Assessoria de Comunicação; Núcleos subordinados ao Setor de Dinâmica Cultural, Núcleos Subordinados ao Setor de Gestão de Acervos, Núcleos Subordinados ao Setor de Apoio Administrativo e à Divisão de Gestão Interna. Os núcleos a que nos referimos são: Sedic - Núcleos de pesquisa, educação e exposições; Segac - núcleos de conservação, arquivo histórico, reserva técnica, numismática, biblioteca; Setor de Apoio Administrativo - Núcleo de Patrimônio; Núcleo de Recursos Humanos, Núcleo de Compras, Núcleo de Contratos e Convênios, Núcleo de Almoxarifado,

O referido GT foi oficializado somente em fevereiro de 2021, porém os trabalhos do grupo criado pelos servidores iniciaram-se ainda em dezembro de 2019. Após um ano e meio de trabalho, o GT apresentou o Projeto “Escuta, conexão e outras histórias”, submetido à apreciação do Comitê Gestor²⁰⁶ do MHN, em reunião realizada em maio de 2021, momento em que foi aprovado.

A proposta apresentava desdobramentos de ações que já vinham sendo realizadas pelo museu, como as rodas de conversa aqui já mencionadas. Propunha também o estabelecimento de parcerias e de processos participativos. Seu Plano de Trabalho foi elaborado a partir das reuniões que eram realizadas quinzenalmente e que cumpriram uma metodologia que envolveu consultas internas e conversas com parceiros.

A síntese dessa composição, elaborada por cerca de um ano e meio, foi um projeto que reconhece os 100 anos de história do MHN e sua importância para a museologia nacional e cujo eixo conceitual anuncia o museu que se quer seguir construindo, de forma colaborativa, nos próximos 100 anos:

“Ao completar 100 anos o museu visa manter suas funções técnicas aliadas à sua função social enfrentando desafios contemporâneos, em que se destacam a necessidade da ampliação do acesso de públicos diversos, a ampliação de representatividade e participação dos mais amplos segmentos sociais na escrita da história produzida pela instituição.

Cada vez mais ‘povoado’ por novas conexões, o museu busca reforçar tanto os laços com o setor museológico tradicional quanto se abrir ao diálogo

Núcleo de Segurança, Núcleo de Gestão de Documentos, Núcleo de Manutenção e Serviços Gerais; Núcleo de Finanças - sem subordinados.

²⁰⁶ O Comitê Gestor era uma instância deliberativa, composta pelos dirigentes do MHN (chefias) e que constava em seu Regimento Interno até 2020, quando se fez necessário adequá-lo ao [Decreto nº 9.759, de 11 de abril de 2019](#), que extinguiu e estabeleceu diretrizes, regras e limitações para colegiados da administração pública federal.

com novas visões a partir da museologia social e da perspectiva decolonial, por exemplo.

A proposta do museu como **conexão** para a produção de **outras histórias** baseia-se numa proposta de **escuta** e partilha que se inspira na seguinte ideia: “O museu como Conexão é concebido como um espaço social flexível, desenhado para engajar audiências através de estações multimídia, espaços de exposição, exposições, simpósios e eventos”.

De forma ampla, o MHN procura dar conta da diversidade de situações que o caracterizariam como uma conexão para produção de outras histórias: tem seus espaços ocupados por exposições de longa duração e temporárias; seu auditório e outros espaços que são ocupados por atividades cujos temas dialogam com sua função institucional, além de promover o engajamento de públicos nas atividades educativas e via redes sociais, por exemplo.” (MHN, Projeto Escuta, conexão e outras histórias: Plano de Trabalho, 2021) [grifo nosso].

O Plano de Trabalho apresentou então um conjunto de 12 ações prioritárias, que foram identificadas pelo corpo técnico como exequíveis diante da realidade de recursos existentes, até então, e mais 32 ações, que poderiam ser desenvolvidas a depender das parcerias e captação de recursos possíveis de serem realizadas. As ações priorizadas foram:

1. Exposição temporária: Arquitetura da Saudade;
2. Exposição temporária: 100 anos de numismática no MHN;
3. Requalificação da exposição de longa duração “Oreretama” (módulo da exposição dedicado à arqueologia e culturas indígenas);
4. Publicação de catálogo de obras raras da biblioteca de numismática;

5. Publicação de livro sobre o Pátio dos Canhões;
6. Publicação de Dossiês especiais dos Anais do MHN;
7. Publicação de Livro Multiformato sobre a história do MHN;
8. Concurso para produção de logo marca do centenário;
9. Rodas de conversa “Escuta, conexão e outras histórias”;
10. Seminário Internacional do MHN 2021;
11. Seminário Internacional do MHN 2022;
12. Inauguração da exposição “Brasil decolonial: outras histórias”.

Ao chegarmos na direção do museu e promovermos uma transformação nas formas de construir as ações, internamente e externamente, bem como ao tomarmos conhecimento de muitos dos problemas do museu, que antes não eram publicizados, bem como das possibilidades de uso de recursos, algumas mudanças na proposta de ações foram levadas a cabo.

Antes de nos reportarmos às mudanças na proposta, falaremos de algumas ações já realizadas ou em curso. Foi publicado e lançado, em outubro de 2021, o livro “Pátio Epitácio Pessoa: entre pedras, canhões e arcadas”.

Foram lançadas chamadas públicas para compor diversos dossiês temáticos dos Anais do Museu Histórico Nacional, sendo os temas: “Narrativas da(s) Independência(s) em museus, monumentos e coleções”, “Mulheres e museus” e “Educação museal e os projetos de Brasília no ano do bicentenário”. Destaca-se nessas ações a relação entre o centenário do MHN e o Bicentenário da Independência do Brasil, celebrado em setembro do mesmo ano.

Realizou-se um concurso, entre estudantes de design, artes e afins, para criação do logo do centenário do MHN. O concurso contou com a parceria de professores de universidades na sua banca de seleção e realizou-se por meio de edital de chamada pública.

Figura 2

Marca Comemorativa do Centenário do Museu Histórico Nacional, 2022.



Nota: Marca elaborada por Gabriel Ferrari Batista, 20 anos, estudante do 3º período do curso de Comunicação Visual (Design) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

Uma ação que foi suprimida, por falta de recursos, foi a publicação do Livro Multiformato sobre a história do MHN. Pretendendo ser uma publicação com formatos diversos para acolher em visitas temáticas públicos de pessoas com deficiência.

Com relação às publicações, optou-se pela realização do livro “Histórias do Brasil em 100 objetos do Museu Histórico Nacional”, no lugar da publicação sobre obras raras da biblioteca de numismática do museu. Inclusive, a produção do livro já havia sido iniciada na gestão anterior.

Ainda entre as ações que passaram por modificações, com relação ao planejamento original, por avaliação de sua conveniência e importância temática, os temas das exposições temporárias foram alterados e foram então produzidas as exposições *Rio-1922*, apresentando o cenário carioca das comemorações do centenário da Independência do Brasil, quando a cidade era a capital da República, local da fundação do MHN, e *10 objetos: outras histórias, que contam histórias* a partir de 10 objetos do acervo do MHN, representando sua nova política de aquisição e os novos olhares sobre a representatividade de narrativas na instituição. Foi inaugurada a exposição “Brasil decolonial: outras histórias”, que foi realizada por meio de parceria iniciada em 2018, com a UNIRIO e a Universidade de Coimbra no âmbito do projeto ECHOES, financiado pela União Europeia. Nesta exposição, é apresentado um conjunto de 17 intervenções no circuito de exposição de longa duração do museu, que contém críticas e reflexões sobre as suas narrativas e coleções.

A requalificação da exposição “Oreretama” transformou-se na sua supressão. Uma nova exposição foi elaborada, a partir das atuais premissas de relação do museu com a sociedade. Outra exposição sobre a história do Brasil sob a perspectiva e protagonismo dos povos originários está sendo elaborada e terá como nome *Îandé: aqui estávamos, aqui estamos*. Îandé significa “nós” (num sentido coletivo de existência) em tupi-guarani.

O projeto das Rodas de Conversa “Escuta, conexão e outras histórias” foi inaugurado, em maio de 2021, dando seguimento às experiências iniciadas em 2017. O encontro teve por tema “Povos Originários do Brasil” e foi o pontapé inicial para um contato mais cotidiano com representantes de povos indígenas na forma de consulta pública e consultoria. O aprofundamento desses diálogos culminou na ideia de uma transformação radical da antiga exposição de longa duração destinada à temática da arqueologia e culturas indígenas.

As rodas de conversa converteram-se num dos eixos principais da celebração do centenário do MHN. Realizadas, em sua maioria, no formato on-line, porque ainda durante a vigência do afastamento social, no contexto da Pandemia de Covid-19, as rodas tinham como objetivo alcançar diferentes segmentos sociais, mal representados, ou ausentes da narrativa do museu, seja pela inexistência de acervo representativo, seja pela invisibilização de suas histórias.

O projeto apresentou como objetivo geral a reflexão sobre os 100 anos do MHN, analisando a constituição de seu acervo, realização de exposições, de ações educativas e culturais, de pesquisa, entre outros processos museais, numa perspectiva histórica e crítica.

Entre os objetivos específicos estavam:

- Abrir canais de **escuta**, comunicação, diálogo e participação com segmentos sociais historicamente silenciados, na sociedade e no museu;
- Levantar possibilidades de requalificação da exposição e demais processos museais, mediante a escuta de diferentes públicos e não públicos;
- Elaborar produtos que possam ser concretizados a curto, médio e longo prazo, a partir dos debates e propostas estabelecidos com os diversos públicos alvo da ação;

- Mapear possibilidades de parceria e ação colaborativa, tendo como finalidade estimular a escrita de **outras histórias** no e pelo museu, de forma representativa, diversa e plural; Apresentar o MHN como um espaço de **conexão** entre públicos diversos, entre museus e sociedade, entre profissionais e as demandas sociais que existem para uma instituição cultural do porte e importância do MHN.

Inicialmente a proposta das rodas de conversa apresentou 10 temáticas, sendo:

1. Povos Originário do Brasil;
2. Roda sobre populações LGBTQIA+;
3. Roda sobre Mulheres;
4. Roda sobre Negras e Negros;
5. Roda sobre Imigrantes e Refugiados;
6. Roda sobre Pessoas com deficiências;
7. Roda sobre Infância e juventude;
8. Roda sobre Trabalhadores e Movimento Sindical;
9. Roda sobre Religiosidades;
10. Roda Museus e sociedade: síntese dos debates e apresentação de outras demandas.

Por uma questão de oportunidade (solicitação de agendamento de visita online) mais um tema foi adicionado à lista: Roda 60+. Mas nem todos os temas foram abordados nesse primeiro momento de realização do projeto. Percebemos que o distanciamento entre uma primeira conversa e a concretização do envolvimento dos diferentes segmentos sociais nas transformações do museu não pode ocorrer.

Como novas dinâmicas vêm sendo construídas no próprio caminho que vimos trilhando, transformações na proposta também aconteceram. Nesse sentido, optamos por não realizar conversas com todos os segmentos sociais inicialmente previstos, priorizando a retomada do diálogo com alguns deles. Nesse sentido foram realizadas conversas com os temas: Povos Originário do Brasil; Populações LGBTQIA+; Escritas da história no feminino; Diásporas africanas; Imigrantes e Refugiados e Pessoas com deficiências.

O projeto envolveu a participação de trabalhadores dos diversos setores do museu e uma diversidade de temáticas que não esgota, mas pretende dar conta de diferentes segmentos sociais que representam públicos, agentes culturais e a própria sociedade brasileira.

As tarefas de mapeamento, contato com convidados, coordenação das rodas e produção de relatório são responsabilidade dos técnicos do Setor de Dinâmica Cultural. Mas a participação nos eventos e os desdobramentos em ações são abertos a todos os trabalhadores e ao público, que se torna parceiro.

O projeto aborda diferentes questões da atualidade e baseia-se na ideia de participação social e curadoria compartilhada. Toda a proposta envolve um pensar conjunto sobre como deve se dar a relação do museu com a sociedade, em especial no que diz respeito à escuta e à coleta de demandas e propostas.

Respeitadas as funções técnicas dos profissionais do museu, a nova forma de conexão com a sociedade que se pretende alcançar, visa um maior controle e direcionamento social das ações do museu, respeitando sua função de salvaguarda do patrimônio nacional e seus documentos orientadores. Nesse sentido, para além de um projeto comemorativo do centenário, as rodas de conversa agora são uma aspiração de interação com a sociedade que o MHN pretende levar a cabo daqui por diante, como parte de sua política institucional.

As mudanças na dinâmica do museu oriundas desse diálogo já podem ser percebidas, nas exposições, publicações e na forma de planejar nossas ações. O módulo “Cidadania”, da exposição de longa duração, por exemplo, apresenta novos núcleos, pensados a partir das primeiras rodas de conversas realizadas no museu, desde 2017. Núcleos sobre o movimento feminista, o Museu das Remoções e a religiosidade negra fazem parte agora da exposição, contando com acervos doados por participantes dessas rodas ianugurais.

As atividades realizadas para reflexão de temáticas desenvolvidas pelo museu, como seminários e palestras, já vêm contando com um olhar preocupado com representatividade e diversidade, entre as equipes organizadoras. Como exemplo, citamos o 2º Seminário Museu e Educação: educação museal e decolonialidade, que contou com uma oficina de pedagogia indígena, com a organização

e participação de mediadores e palestrantes representantes de comunidades indígenas, quilombolas, LGBTQIAP+.

Já os seminários comemorativos do centenário do MHN não só tiveram a representatividade e outras histórias como parte de suas temáticas, como foi possível no seminário de 2022, contar com uma nova metodologia de planejamento participativo. Para realização do Seminário “Independências num museu centenário: outros 200, outras histórias” foi feita uma consulta pública, que selecionou entre nomes de palestrantes, temas e propostas de atividades culturais, a programação²⁰⁷ que compôs o evento, realizado no aniversário dos 100 anos do museu.

Foi no contexto desse diálogo e com o espírito de parceria e colaboração que muitas outras atividades, não previstas no Plano de Trabalho do projeto do centenário puderam ser concretizadas. O recebimento da Medalha Tiradentes, oferecida pelo deputado estadual, Luiz Paulo, deu ao museu a honra de da homenagem concedida pela Assembleia Legislativa do Rio de Janeiro.

A produção e o lançamento de uma medalha comemorativa aos 100 anos do museu, foram uma ação proposta pela Sociedade Numismática Brasileira, que contou com o apoio da Casa da Moeda do Brasil e que produziu uma série de medalhas, sendo uma doada ao museu e as demais sendo disponibilizadas para aquisição do público colecionador.

²⁰⁷ A programação pode ser vista no link:
<<http://mhn.museus.gov.br/index.php/mhn-100-anos-confira-a-programacao-completa-do-seminario-do-museu-historico-nacional/>>.

Figura 3

Convite da cerimônia de apresentação da medalha comemorativa dos 100 anos do MHN.



Ainda no contexto das parcerias buscadas pela equipe do MHN, está previsto o lançamento de um selo comemorativo do centenário, que traz estampada a fotografia do Altar de Oxalá, obra do artista Emanuel Araújo (1940-2022), representando os novos protagonismos que o MHN quer ter estampados em suas ações.

Figura 4

Selo comemorativo do centenário.



O Projeto “Escuta, conexão e outras histórias” é um marco assumido pelo MHN que pretende inaugurar não só um conjunto de ações cuja elaboração conta com a participação de diversos públicos e é fruto do acúmulo de reflexões e autocrítica que o museu vem adensando nos últimos anos. É uma nova proposta de ser museu, dessa instituição centenária, que não pretende se perder no tempo, ficando para trás na proposta de ser uma conexão entre memórias, histórias e pessoas e de ser um espaço de escuta para a contação de outras histórias.

4 Desafios para um museu centenário nos seus próximos 100 anos

Quem deve gerir um museu? Qual a qualificação profissional que deve ter um gestor? Como se deve materializar no cotidiano de trabalho a abstração “gestão”?

Ao dar dicas para uma relação acolhedora com o público, na publicação “Orientações para Gestão e Planejamento de Museus”, Manuelina Duarte apresenta as seguintes sugestões para aqueles que se preocupam com a gestão dos museus:

- Criar oportunidades de “escuta”, nas quais o público possa expressar o que gostou, do que sentiu falta, o que gostaria de ver quando retornar ao museu;
- Considerar as crescentes demandas do público por participação nas ações decisórias dos museus e a dificuldade de pensar como servir novos públicos sem contar com a ajuda de seus integrantes nos momentos de concepção e de tomada de decisões;
- Transformar o museu em um espaço de encontro para diferentes grupos, que esteja aberto a viabilizar propostas que venham do público;
- Criar situações em que o público se veja envolvido em experiências “únicas”²⁶, como, por exemplo, visita aos bastidores e às curadorias colaborativas (Cândido, 2014, p. 64).

Em síntese, gostamos de pensar que Manuelina nos sugere que para gerir um museu na atualidade é necessário: ouvir os públicos e a sociedade e fazer se concretizarem suas sugestões; envolver o público

(e a sociedade) na elaboração das ações e nas decisões do museu; promover o respeito à diversidade, a socialização e a pluralidade.

Mas quem tem o “poder” de realizar essas ações? Será um gestor capaz de promover essa forma de gestão? Qual é o papel da equipe do museu nesse contexto? Quanto tempo leva uma transformação estrutural no museu, para que seja possível o alcance dessas premissas?

Na publicação do ICOM, de 2004, “Como Gerir um Museu: Manual Prático”, no que tange ao assunto “gestão”, o gestor aparece como uma figura central. Apresentando um quadro de duas possibilidades de caracterização de gestores, entre o “TRADICIONAL: –LÍDER ABSOLUTO” e o “MODERNO: –LÍDER DE EQUIPA”, a figura do gestor é tida como a liderança que vai garantir, ou não, o funcionamento das equipes do museu.

De acordo com este manual, são as características do gestor que vão definir a forma e a qualidade da gestão. Se tem características mais autoritárias, a gestão se dá de forma centralizadora, se tem características mais democráticas, a gestão se dá de forma mais compartilhada. De todo modo, a figura central do gestor enseja a dicotomia entre os que mandam e os que obedecem.

Nós entendemos que uma gestão compartilhada, seja no âmbito interno, seja do museu com a sociedade, deve acontecer de forma horizontal. O posto de gestor é sim estruturado de forma hierarquizada, mas isso não quer dizer que as responsabilidades de um cargo de gestão necessariamente traduzem-se em um poder centralizador ou autoritário.

Um gestor precisa ter conhecimentos acerca da instituição que se traduzam em uma amplitude de temas: características físicas; dinâmicas de funcionamento; acervo; história; pessoas, suas formações e funções; parceiros; estrutura e dinâmica a que a instituição é vinculada (no caso de não ser um museu autônomo ou desvinculado de instâncias superiores), políticas públicas e, é claro, conhecimentos sobre gestão.

Esse conjunto de conhecimentos deve estar a serviço de uma boa administração de recursos, ideias e pessoal, de um bom relacionamento com públicos, aproveitamento das políticas públicas e em favor do cumprimento social do museu, ou seja, tendo o foco no papel do museu para a sociedade.

Na perspectiva do Bem Viver, um gestor deve entender o museu como uma parte da sociedade indissociável dela mesma, portanto sua gestão deve estar em consonância com os anseios ou necessidades da sociedade. Na prática da filosofia Ubuntu, essa integração representa também o reconhecimento de seus agentes: numa gestão compartilhada cada um é uma peça que faz mover uma engrenagem que só funciona se todas as peças estiverem em seu lugar e funcionando em harmonia.

Como os primeiros atos de uma nova dinâmica de gestão, algumas de nossas propostas foram:

- abrir e publicizar a agenda da direção, com objetivo de promover a transparência da gestão, mas também de permitir que os colegas identificassem horários livres, em que podem sempre ser recebidos pela direção, sem precisar de agendamento;
 - realizar reuniões abertas à participação de todos os setores e trabalhadores do museu, com espaço para fala e informes do trabalho desenvolvido por cada um;
 - criação de uma dinâmica de participação, com oferta de um Caderno de Sugestões, disponibilizado na recepção do museu, para ser preenchido, sem necessidade de identificação, por qualquer trabalhador que tenha propostas ou críticas a apresentar;
 - criar Grupos de Trabalho (realização de exposições, publicações, eventos, discussão de políticas públicas e normatizações etc.) para a realização das atividades estratégicas do museu, garantindo a participação horizontal de todos os setores;
 - realizar consultas internas e externas para definição de ações e destinação de recursos;
 - promover encontros para troca de experiências, planejamento e avaliação das ações e da nova dinâmica do museu, bem como necessários momentos de confraternização;
- criar um planejamento para criação de Grupos de Trabalhos para estruturar e dinamizar o funcionamento interno, cujas temáticas principais são: (1) reformulação do Regimento Interno (com criação de instância deliberativa colegiada e

conselho consultivo aberto à sociedade); (2) criação de ferramentas e metodologias de gestão (planejamento, registro, monitoramento e avaliação de atividades) e (3) mapeamento de processos.

Atualmente o museu (todos nós), ao se pensar e auto analisar criticamente, segue atuando prioritariamente em duas frentes: a organização interna, com criação de estrutura regimental, ferramentas coletivas de gestão, dinâmicas de trabalho e fluxos de comunicação que conectem todos os seus agentes, respeitadas suas responsabilidades e conhecimentos; a abertura para sociedade, com escuta ativa e promoção de protagonismos diversos para a escrita das histórias contadas pelos diferentes segmentos sociais que compõem nossa sociedade.

Respondendo às questões apresentadas anteriormente, afirmamos que um gestor não consegue transformar sozinho uma instituição (nem mesmo nos casos em que as instituições são tocadas por pessoas aguerridas e comprometidas, sendo, muitas vezes, as únicas a tocarem pequenos museus). A forma abstrata “gestão” deve ser, no mundo contemporâneo, uma fórmula que combine expertises, experiências e personalidades, em equipes que se entendam como famílias, cujas relações devem permear-se de afeto, respeito e estímulo.

A maior qualificação de um(a) gestor(a), a despeito de sua formação acadêmica, experiência profissional ou características pessoais e de liderança, vai ser sempre a característica que fará com que escute, considere e organize os diferentes saberes, desejos e necessidades de sua equipe e de seus públicos, compreendendo ainda o papel social da instituição na sociedade. Um gestor deve compreender então que seu cargo é mais um dentre os demais postos de trabalho do museu, tão essenciais quanto aqueles da equipe.

Os problemas de falta de recursos, de ausência de orientações superiores voltadas para uma melhor e mais eficaz sistematização das ações de gestão, no que diz respeito à vinculação do MHN ao Ibram e à sua participação em um rol de museus ligados a esta instituição - que por vezes não se comunicam, nem colaboram entre si -, a paralisia das políticas públicas de museus no atual governo, entre outros percalços e

desafios, não são suficientes para limitar o potencial que uma gestão compartilhada pode desenvolver.

Isso pressupõe, obrigatoriamente, fazer do museu uma instituição democrática, para seus trabalhadores, para seus públicos e promotora da democracia na sociedade. Em tempos de distopia, oferecemos aos leitores a nossa utopia, materializada em pouco mais de oito meses de gestão.

Sabemos que é pouco o tempo transcorrido para apresentarmos reflexões conclusivas sobre as transformações que estão em curso no MHN. Mas há quem comente que nos corredores do museu se vêem mais sorrisos do que peças de acervo expostas. Isso é o suficiente para pensar que os próximos cem anos do MHN têm como possibilidade (em curso) a construção de uma nova referência em gestão, que valorize profissionais, envolva a sociedade e amplie o alcance dos diversos segmentos sociais que compõem o Brasil, dando ao museu um verdadeiro caráter histórico e nacional.

Referências

Abreu, Regina. *A fabricação do imortal: memória, história e estratégia de consagração no Brasil*. Rio de Janeiro: Rocco/Lapa, 1996.

Barroso, Gustavo. (1924) *Catálogo Geral – Primeira Seção: Archeologia e História*. Rio de Janeiro.

Cândido, Manuelina Maria Duarte. (2014) *Orientações para Gestão e Planejamento de Museus / Manuelina Maria Duarte Cândido – Florianópolis: FCC. Disponível em: <<https://www.promemoria.saocarlos.sp.gov.br/acervo-files/legislacao/orientacoes-gestao-planejamento-museus.pdf>>*. Acesso em 9 de outubro de 2022.

Conselho Internacional de Museus. (2004) *Como Gerir um Museu: Manual Prático*. Paris: ICOM. Disponível em: <<https://www.sisemsp.org.br/blog/wp-content/uploads/2012/09/Manual-Como-gerir-um-museu-ICOM-Unesco.pdf>>. Acesso em 9 de outubro de 2022.

Kessel, Carlos. (2008). Arquitetura neocolonial no Brasil: entre o pastiche e a modernidade. Ed. Universidade Estácio de Sá, Curso de Arquitetura e Urbanismo

Magalhães, Aline Montenegro. (2017) A Inspetoria de Monumentos Nacionais do Museu Histórico Nacional e a proteção de monumentos em Ouro Preto (1934-1937). *Anais do Museu Paulista: História, Cultura e Material*, v.25, p.233 - 290.

Magalhães, Aline Montenegro; BEZERRA, Rafael Zamorano. (2014) Museu Histórico Nacional In: ABREU, Alzira Alves De e PAULA, Christiane Jalles De. Dicionário da política republicana do Rio de Janeiro. 1 ed. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, v.1, p. 822-824.

Museu Histórico Nacional. (2021) Projeto Escuta, conexão e outras histórias: Plano de Trabalho. Rio de Janeiro: MHN.

Museu Histórico Nacional. (1985) *Proposta conceitual para o circuito permanente*. Rio de Janeiro, MHN.

Reis, Cléber José das Neves. (2003) Uma “marca barrozeana”. A primeira exposição permanente do Museu Histórico Nacional. *Anais do Museu Histórico Nacional*, Rio de Janeiro, v. 35, p. 213-226.

Siqueira, J. M. (2017) Bem viver, Ubuntu e a Sociomuseologia: contribuições para descolonizar a Educação Museal. In *Revista Pensamiento Actual* (Vol 17, No. 28, p.174-185) Universidad de Costa Rica - Sede de Occidente. Disponível em: <[https://www.researchgate.net/publication/319240980 Bem viver Ubuntu e a Sociomuseologia contribuicoes para descolonizar a Educao Museal](https://www.researchgate.net/publication/319240980_Bem_viver_Ubuntu_e_a_Sociomuseologia_contribuicoes_para_descolonizar_a_Educao_Museal)>. Acesso em 9 de outubro de 2022.

Antecedentes patrimoniais nos álbuns fotográficos oficiais: um estudo decolonial através de imagens da Amazônia

Carmen Lucia Souza da Silva

Universidade Federal do Pará, Brasil

<https://orcid.org/0000-0003-2487-1823>

Ana Claudia da Cruz Melo

Universidade Federal do Pará, Brasil

<https://orcid.org/0000-0001-7508-6345>

1 Introdução

No final do século XIX e início do século XX, era frequente a iniciativa de governantes brasileiros em publicar e enviar ao exterior álbuns com fotografias de paisagens urbanas e rurais, no intuito de promover suas gestões, e também as regiões administradas, inclusive para atrair investimentos. Entretanto, ao se folhear atualmente estas publicações, algumas digitalizadas e disponíveis on line, observamos imagens antecedentes do que mais tarde viriam se tornar os primeiros bens culturais patrimonializados pela administração federal brasileira. Assim, ao considerarmos o ponto de vista de Bazin (2014, p. 33), acerca do objeto fotografado participar da existência do modelo como uma impressão digital, é que detemos nossos olhares, neste trabalho, sobre estes devires de imagens patrimoniais observáveis em documentos fotográficos para discutir como a memória visual pode contribuir no estudo crítico e decolonial sobre o patrimônio cultural. A partir desta problemática, trazemos análises de fotografias de álbuns oficiais da Amazônia paraense, produzidos nesse período, para discutir potenciais conexões na relação entre imagens, processos de patrimonialização de bens culturais e poder, tendo como base o pensamento e a perspectiva da decolonialidade.

Enfoque que nos instiga à investigação, transdisciplinar, sobre a potência da imagem para atualização do patrimônio cultural, ambos vistos, em nossas pesquisas, como fluxos em constante transformação.

Compreendemos que este caráter dinâmico aproxima epistemologicamente imagem e patrimônio, por suas afetações mútuas, já que um pode ampliar o entendimento do outro, por serem ambos, mais do que marcadores de permanência, indicadores da fluidez da cultura, sobretudo se considerados em contínuo.

Para isso, pensamos a fotografia, no que nos interessa neste trabalho, como objeto de estudo central em investigação sobre patrimônio cultural, como ambiente visual que nos convida ao movimento por problemáticas. Para além do “testemunho de uma realidade, e logo para recordar a existência desta realidade” (Bauret, 2010, p. 25), observamos a fotografia como um portal por onde a passagem é fundamental para circular entre as camadas temporais e espaciais que se justapõem, ou se sobrepõem, em pesquisas sobre o patrimônio. Vemos, portanto, a fotografia como um espelho - que “acompanha a procura da identidade” (Melchior-Bonnet, 2016, p. 15), ou melhor, de identidades e diversidades -, por onde nos projetamos na imagem onde não estamos, e também onde podemos perceber o “invisível” e o “ausente”, no deslocamento para o “espaço virtual que está do outro lado do espelho” (Foucault, 2009, p. 415).

Através do que nos inclinamos a chamar de espelho-fotografia, evidencia-se um duplo processo epistemológico-metodológico. Primeiro, pelas fotografias, alcançar espaços (virtuais) de memórias (ocultas), em um processo de reflexão crítica sobre estas imagens e as relações de poder em que estão imersas, buscando contribuir com o pensamento pelo reordenamento de conhecimentos que resultam na (re)constituição dos patrimônios. Neste sentido, atenção a uma “desobediência epistêmica”, neste e em outros campos, para superar a lógica da colonialidade, como propõe Mignolo (2017 p. 6), ao afirmar que o “pensamento e a ação descoloniais focam na enunciação, se engajando na desobediência epistêmica e se desvinculando da matriz colonial para possibilitar opções descoloniais – uma visão da vida e da sociedade que requer sujeitos descoloniais, conhecimentos descoloniais e instituições descoloniais”.

Desta forma, desenvolver um exercício epistêmico baseado na, como preferimos, “decolonialidade”, defendida por Walsh (2017, p. 12), ao alegar que “não existe um estado nulo de colonialidade, mas posturas, posicionamentos, horizontes e projetos de resistir, transgredir, intervir, in-surgir, criar e incidir”. Para a autora, o

decolonial é “um caminho de luta contínuo no qual se pode identificar, visibilizar e alentar ‘lugares’ de exterioridades e construções alter(n)ativas”.

Portanto, e aqui emerge o segundo aspecto do processo epistemológico-metodológico, vinculado ao primeiro, para seguir este caminho de luta no intuito de contribuir para visibilização e convivência entre as diversidades patrimoniais, urge agir e pensar decolonialmente, inclusive no exercício da pesquisa, ao propor olhares alternativos às narrativas hegemônicas patrimoniais. Ao analisar criticamente estas narrativas, atravessando as imagens, incorporar os silenciamentos que enxerga, como em frente ao espelho, ao mesmo tempo utópico e heterotópico (Foucault, 2009, p. 415), capaz de desvelar o que não se vê, onde se pode imergir para revelar. Um duplo processo que se vincula a um terceiro, a necessidade decolonial de exercitar outras perspectivas possíveis nos processos de patrimonialização e nos estudos sobre patrimônio.

Para desenvolver esse exercício epistemológico-metodológico optamos por adentrar nos arquivos em busca de fotografias que pudessem ser associadas aos marcos iniciais do que é considerado patrimônio cultural brasileiro, em especial o amazônico. Encontramos em álbuns oficiais estas imagens que visualizamos como preâmbulo no processo de constituição patrimonial, o que percebemos inscrito na narrativa da modernidade e na lógica da colonialidade, mais precisamente em sua segunda fase cumulativa, como afirma Mignolo (2017, p. 4), de “coração da Europa”, que se estende de 1750 a 1945. Partiremos, portanto, da reflexão sobre álbuns oficiais da virada do século XIX para o XX, com ênfase em algumas imagens do “Álbum do Pará em 1899”, elaborado no governo de José Paes de Carvalho para promover a administração pública e divulgar este estado da Amazônia brasileira, ao mesmo tempo registrando e destacando seus feitos na gestão e os comunicando. Apesar do objetivo principal do álbum, portanto, não ser a promoção do patrimônio, evidenciaremos traços eurocêntricos, não só presentes nos alvos fotografados, mas até nas práticas iniciais, seguindo modelo europeu, de registrar imageticamente os monumentos considerados relevantes e merecedores de preservação, concebendo uma memória imagética que teria seus efeitos nos futuros processos de patrimonialização. Em

seguida, destacaremos ainda outras imagens presentes no álbum inseridas em reflexão acerca de silenciamentos patrimoniais.

2 Álbuns como política imagética de poder

Nesse percurso que nos propomos a desenvolver, reconhecemos que os álbuns fotográficos, muito célebres por seus usos no âmbito familiar na fotografia analógica do século XX, são fontes de investigação importantes, porém desafiadoras, por mobilizarem menos a linguagem escrita que a visual, nem sempre cronológica, muitas vezes dispersa em imagens dispostas em suas páginas ou até mesmo caixas-arquivo. Desafios que são semelhantes nos estudos do álbum fotográfico em outros contextos, como os comercializados por fotógrafos profissionais, os elaborados com fins de promoção ou de captação de investimentos, e os “produzidos em contextos institucionais”, estes também chamados de “oficiais” (Flores, 2021, p. 179). Neste trabalho, não será possível tratar de álbuns privados ou de entes econômicos na discussão sobre fotografia e patrimônio, apesar de sua importância, o que pretendemos desenvolver em outras ocasiões.

Escolhemos assim partir de álbuns oficiais da passagem do século XIX para o século XX, no intuito de investigar a vinculação entre fotografia e patrimônio cultural na Amazônia, em especial do estado brasileiro do Pará, por ser instigante dispositivo no registro de alguns usos iniciais da imagem fotográfica em um processo narrativo que também pode ser visto como patrimonial, o qual é simultaneamente institucional, documental e comunicacional. Institucional porque são produzidos dentro da esfera governamental, com então emergentes objetivos imagéticos de promoção regional ou de propaganda da administração pública, onde a arquitetura e os monumentos de inspiração europeia são valorados. Documental porque exibem fotografias feitas e selecionadas para, através deste meio, registrar, em especial, as obras que aqueles governantes julgavam ser relevantes, com destaques para urbanização na floresta amazônica, compondo sua permanência na memória oficial. Comunicacional porque estes álbuns são produzidos para circular, serem mostrados, exibir imagens de uma região, a amazônica, que com a crescente popularização da fotografia

estava cada vez mais sendo revelada, principalmente sob os enfoques dos discursos de poder, que ademais são imagéticos e patrimoniais.

Na conjunção desses três mobilizadores, apresentam-se três álbuns oficiais²⁰⁸, situados no enfoque espaço-temporal dentro do processo epistemológico-metodológico que nos propomos. Um deles intitula-se “Álbum de Belém Pará 15 de novembro de 1902”, encomendado pelo então gestor da capital paraense, nomeado intendente, Antônio José de Lemos, que governou a cidade de 1897 a 1911, quando era um dos principais municípios do país devido ao poder econômico adquirido com o extrativismo da borracha. Impresso em Paris, França, pelo renomado livreiro Philippe Renouard, o álbum anuncia “uma longa série de melhoramentos” no município por suas 91 páginas, sendo 41 ocupadas com fotografias em preto e branco, a grande maioria de edificações e logradouros públicos, acompanhadas de breves relatos sobre os mesmos, inclusive da memória das construções e seus usos, descrição de detalhes arquitetônicos, com ênfase nos europeus, e estado de conservação.

Outro, de 1908, denomina-se “Álbum do Estado do Pará”, “mandado organizar” pelo então governador Augusto Montenegro para marcar os oito anos de governo estadual, de 1901 a 1909, conforme indica a publicação, também impressa em Paris, por Chaponet (Jean Cussac). Com textos em três idiomas – português, francês e inglês -, o “livro-álbum do estado do Pará, destinado à propaganda”, apresenta fotografias em preto e branco em mais de dois terços de suas 350 páginas, sendo que 105 delas são exclusivamente destinadas a estas imagens, buscando desta forma executar a “ideia do governo em fazer conhecido o Pará”. Para mostrar suas “riquezas, seus recursos inextinguíveis, seu progresso, seu rápido caminhar pela senda da civilização”, exhibe fotografias dos municípios paraenses, em especial de Belém, onde a vida é “relativamente tão barata como nas capitais europeias”, comparação com a cultura do continente Europeu que se expande através de imagens da arquitetura de palácios de governo, de

²⁰⁸ Estes e outros álbuns fazem parte do acervo de obras raras da Biblioteca Pública Arthur Vianna (BPAV) da Fundação Cultural do Pará (FCP), localizada em Belém do Pará, e podem ser acessados on line através do link: <http://obrasraras.fcp.pa.gov.br/>. Alguns deles também estão disponíveis para consulta presencial no Arquivo Público do Pará.

prédios e logradouros públicos, de igrejas, comércios e residências, e da urbanização, em vias pavimentadas, com transporte coletivo e iluminação elétrica.

Nestes dois álbuns percebe-se, através da linguagem visual, a reafirmação do vínculo europeu como sinônimo de progresso e modernização, como herança a ser valorada, o que atinge a constituição do patrimônio cultural inclusive em cidades amazônicas. Estes enunciados, através de imagens, já podiam ser vistos no intitulado “Álbum do Pará em 1899”, o qual vamos nos deter com mais ênfase neste trabalho, por ser o primeiro a ser elaborado dentre os três e, portanto, o mais antigo álbum de governo que encontramos disponível no Arquivo Público do Pará. Elaborado no final da gestão de José Paes de Carvalho, este álbum oficial não indica o local de sua impressão. Inicia os textos, em três idiomas – português, italiano e alemão – com a “notícia histórica”, situando no ano de 1500 a “descoberta do Pará pelo navegador espanhol Vicente Yanez Pinzon”. Prossegue a narrativa inicial sobretudo pelos conflitos, sejam por territórios amazônicos disputados pelos europeus, sejam em torno da independência do Brasil e da proclamação da república, sejam entre os governos e os povos da região, como os indígenas, com quem tinham “lutas constantes”. Encerra a narrativa desta primeira parte da publicação em 1897, quando começa a administração do governador que a concebe. Para concluir o “bosquejo histórico”, destaca os “melhoramentos extraordinários” na capital e no interior do estado, cujos visitantes “maravilhados ante o seu rápido progredir, proclamam a Amazônia, como o sonhado El-dorado das fantasias de Raleigh”, em alusão à lendária cidade do ouro que existiria na América do Sul, cuja busca se lançou a expedição capitaneada pelo britânico Walter Raleigh, no final do século XVI.

O “*El-dorado*”, atualizado pela retórica da modernidade, é promovido nas fotografias da publicação que, para além da narrativa escrita, iniciam antes e terminam depois dos textos, nos quais ainda há como tópicos, subseqüentes ao relato histórico, “topografia”, “fontes de riqueza” e os produtos explorados e comercializados, entre os quais o principal deles, a “borracha”, responsável pelo importante ciclo econômico na região, na virada para o século XX, além de outras temáticas como “instrução pública” e “administração e rendas do estado”. Na capa informa-se que as fotografias e a composição da obra

são de autoria de Felipe Augusto Fianza²⁰⁹, fotógrafo europeu radicado em Belém que também assina a edição do “Álbum de Belém Pará 15 de novembro de 1902”.

São 170 fotografias em preto e branco que ocupam quase metade (79) das 160 páginas do “Álbum do Pará em 1899”, dispostas, majoritariamente, em duas ou três por folha. Em grande parte, são imagens de paisagens rurais e, principalmente, urbanas, que não são referenciadas diretamente nos textos, sendo dispostas até mesmo de forma desconexa das páginas escritas que lhes são próximas, em uma narrativa imagética que pode assim ser considerada como independente. Nesta narrativa imagética, se destacam as fotografias de cidades da Amazônia paraense com edificações e áreas urbanas com traços europeus, grande parte delas, décadas depois, tombadas pelo poder público brasileiro como monumentos e espaços de patrimônio cultural.

Um exemplo vem logo nas páginas iniciais do álbum. Após as duas primeiras, editadas com retratos de lideranças políticas – inclusive a inicial, dedicada exclusivamente ao retrato de Paes de Carvalho -, exibe-se, antes mesmo das páginas textuais, a fotografia do interior da catedral de Belém (Figura 1), concluída em estilo neoclássico e barroco por volta de 1774, com significativa atuação do arquiteto italiano Antônio José Landi. A patrimonialização da Igreja da Sé, como também é conhecida, e seu acervo, constituiu o primeiro processo para tombamento de edificação da capital paraense, concluído positivamente em 1941, pelo Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), criado em 1937 e atualmente

²⁰⁹ De nacionalidade controversa, portuguesa (Pereira, 2006) ou italiana (Kossov, 2002), Felipe Augusto Fianza foi um dos principais fotógrafos que atuaram na Amazônia na segunda metade do século XIX e início do século XX. É autor de algumas das primeiras fotografias da região, que constam não só nos álbuns oficiais, mas também em outros formatos, como cartões de visita (*cartes de visite*), alguns retratando em estúdio pessoas de origem negra ou indígena, escravizadas no território amazônico. Parte destas imagens integra a Coleção Alphons Stübel, pesquisador alemão, e está no arquivo do Instituto Leibniz de Geografia (Leibniz-Institut für Länderkunde), cujo acesso pode ser feito on line através do link:

<https://leibniz-ift.de/forschungsforschungsinfrastrukturen/archiv-fuer-geographie/bildarchiv/fotografien>

denominado Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN).

A imagem, que podemos considerar como de abertura na construção de uma narrativa imagética governamental, ainda que prévia, do que deveria ser valorado como patrimônio, abre caminho para uma diversidade de fotografias presentes no álbum, em especial de Belém, de espaços urbanos e edificações de influência europeia, alguns deles tombados na mesma época que a catedral, como o conjunto arquitetônico constituído pelo Palácio Arquiepiscopal (Colégio dos Jesuítas) e igreja de Santo Alexandre, concluída em 1719, em estilo predominantemente barroco, que atualmente abriga o Museu de Arte Sacra.

Outros foram patrimonializados mais tarde, como o Teatro da Paz, inaugurado em 1878 e tombado em 1963, cujo projeto arquitetônico é inspirado no Teatro alla Scala de Milão, na Itália.

No álbum, contabilizamos, em estudo ainda em andamento, pelo menos 60 fotografias, dispostas em 35 páginas, de bens culturais da capital paraense, sobretudo imóveis, que foram, posteriormente, tombados como patrimônio cultural federal, individualmente ou em conjunto, ao longo do século XX e início do XXI.

Figura 1

Fotografia do interior da Catedral de Belém no “Álbum do Pará em 1899”.



Nota: Foto: Felipe Augusto Fidanza. Fonte: “Álbum do Pará em 1899” (p. 4) - Fundação Cultural do Pará/Arquivo Público do Pará.

<http://www.fcp.pa.gov.br/obrasraras/album-do-para-em-1899/>

Como se percebe nesse e em outros álbuns oficiais, esta conexão entre registro imagético de determinados espaços públicos e sua posterior institucionalização como patrimônio cultural, inclusive na Amazônia paraense, é fortalecida e ampliada através da fotografia, desde seus primórdios. Poucos anos depois de Joseph-Nicéphore Niepce ter registrado na França a considerada mais antiga fotografia, em 1826, e de Louis-Jacques Mandé Daguerre ter patenteado na

Inglaterra, em 14 de agosto de 1839, o daguerreótipo, invento que à época já despertava interesse principalmente entre “cientistas, artistas e conservadores de museu” (Sougez, 2001, p. 47), a Comissão de Monumentos Históricos, por exemplo, organizava em 1851 a denominada “Missão Heliográfica”, para percorrer o território francês em busca de registrar imagens sobre o estado dos considerados “edifícios nacionais mais importantes para elaborar, *a posteriori*, um programa de restauração” (Bauret, 2010, p. 29). Para Vasquez (2003, p. 53), o projeto oficial francês é resultado da “preocupação com o registro dos aspectos arquitetônicos e urbanísticos relevantes das cidades oitocentistas transferida para esfera pública”. Uma prática que demonstra o quanto a fotografia seria significativa não só para o registro, mas, essencialmente, na construção e propagação de uma narrativa imagética do que deveria ser institucionalizado como patrimônio e, portanto, preservado.

Essa prática reverbera para além da Europa, onde, no século XIX, os editores europeus favoreciam “o registro de monumentos e aspectos mais atraentes das grandes cidades do mundo” em sintonia com “dois fenômenos” que aconteciam à época, “as grandes reformas urbanas”, voltadas à “modernização” das capitais, e “o anseio de ‘descoberta do mundo’ motivado pela voga de expedições científicas e, depois, pelo começo do turismo organizado” (Vasquez, 2003, p. 53). Chega ao Brasil e, portanto, também à Amazônia paraense, trazendo consigo a valorização estética do eurocentrismo que se revela através de híbrida reprodução destes “dois fenômenos”, como se observa nas fotografias produzidas neste período, sobretudo quando as consideramos inseridas nos estágios prévios ao processo de patrimonialização no país.

Processo imagético político que tem seus antecedentes antes mesmo da invenção da fotografia. Segundo Vasquez (2003, p. 54), “durante o período colonial, os portugueses haviam proibido que se pintassem paisagens do Brasil”, havendo, portanto, a criação de poucas obras escapado do jugo, o que começa a mudar com a chegada da Corte portuguesa a então colônia em 1808 e se sedimenta com a vinda da Missão Artística Francesa em 1816, que se ocupa das primeiras representações do território. Mas o “alto custo da pintura e a incipiente produção de estampas e gravuras” (Vasquez, 2003, p. 54) adiou para a chegada da fotografia, na década de 1840 (Kossoy, 2002, p. 26), a

expansão da representação imagética do Brasil, já independente de Portugal. Mas não sem as consequências do colonialismo...

3 Sob a lógica da colonialidade

Por ser mais acessível economicamente e mais viável tecnicamente que outras linguagens visuais da época, a fotografia se constituirá, sobretudo na segunda metade do século XIX, no principal dispositivo para extensão da representação imagética brasileira, impulsionada pela demanda por imagens. No país, esta demanda é resultado de um processo híbrido, ao atender o desejo expedicionário de “descoberta do mundo”, mostrar que nesta “terra longínqua e misteriosa” ocorria igualmente a “modernização” das cidades, cujo referente era a epistemologia eurocêntrica. Cenário que se amplia a partir da década de 1860, quando começa o transporte regular por navio a vapor entre o Brasil e a Europa, o que, de acordo com Vasquez (2003, p. 54), gerava demanda por imagens de paisagens brasileiras da parte de visitantes estrangeiros ou até de viajantes locais que buscavam adquiri-las de forma avulsa ou em “álbuns completos, contendo fotografias dos principais prédios e vistas dos mais importantes logradouros”.

A partir de Vasquez (2003, p. 53), que relata que a produção de álbuns ilustrados de fotografia paisagística já afamava as indústrias gráficas francesas oitocentistas, percebemos ser esta também uma prática importada para o Brasil, a qual inspirava a produção dos álbuns oficiais brasileiros, inclusive os confeccionados na França por encomenda de governos da Amazônia paraense, fazendo com que até em seu design recebessem características de publicações europeias da época.

Da mesma forma, nas fotografias deste período que compunham os álbuns, ou mesmo as comercializadas avulsas como em cartões de visita (*cartes de visite*), percebe-se a influência do modelo europeu de representação que, para (Kossov, 2002, p. 39-40), se deve ao olhar dos primeiros fotógrafos a atuar no Brasil, notadamente europeus, também responsáveis por formar os fotógrafos brasileiros. São estes fotógrafos estrangeiros que introduziram e aplicaram no “Brasil, como nos demais países latino-americanos, a tecnologia e os padrões de representação utilizados para retratar as sociedades –

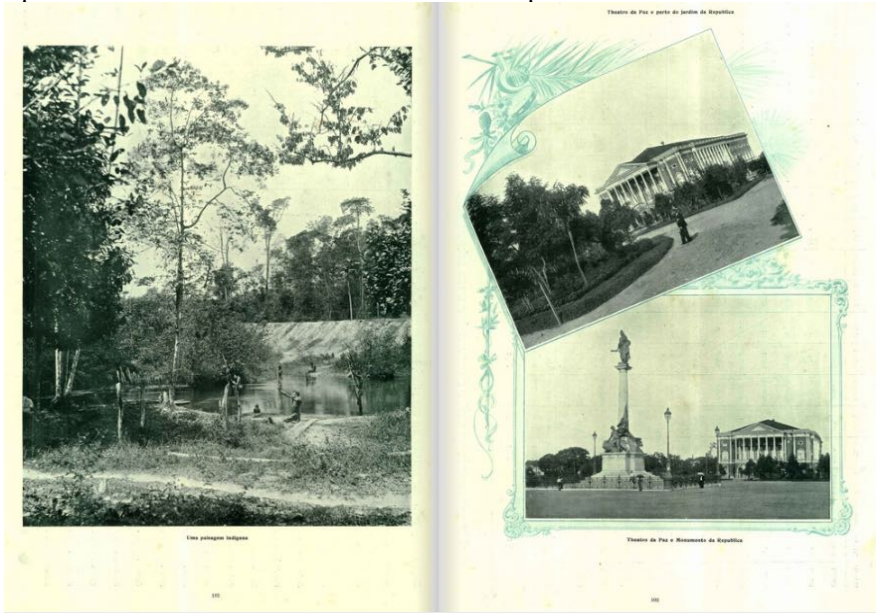
assim como para documentar a paisagem das cidades e do campo” (Kossoy, 2002, p. 40).

No estado brasileiro do Pará, um destes fotógrafos europeus foi, portanto, Felipe Augusto Fidanza. Ele teria chegado à capital Belém em 1867, juntamente com a comitiva de D. Pedro II que foi à região para as solenidades da Abertura dos Portos da Amazônia ao Comércio Exterior, ocasião em que documentou a cidade ornamentada” (Kossoy, 2002, p. 139). Em sua trajetória que o consolidou como um dos mais renomados fotógrafos a atuar no Norte do Brasil, Fidanza também produzia fotografias de pessoas indígenas e negras que referenciava como “tipos” locais, uma prática desenvolvida no país desde os anos 1860, fomentada juntamente com o comércio de “vistas” regionais.

Inserida nessa lógica da colonialidade e sob a episteme eurocêntrica, em meio às fotografias de Fidanza de paisagens amazônicas, em especial da “modernização” urbana de Belém, há uma fotografia que chama a atenção. Trata-se da fotografia identificada apenas como “Uma paisagem indígena”, a única com esta representação constante neste álbum de 1899, que não traz mais nenhuma informação sobre esta tomada. Conforme disponibilizado na internet (<http://www.fcp.pa.gov.br/obrasraras/album-do-para-em-1899/>, recuperado em 13 de agosto, 2022), a fotografia “Uma paisagem indígena” está em contraste (Figura 2) com outras duas fotografias de espaço urbano público posteriormente tombado como patrimônio cultural, como já dito, postas na página seguinte, uma intitulada de “Teatro da Paz e parte do jardim da República”, e outra de “Teatro da Paz e Monumento da República”. Em ambas vê-se passantes em trajes de passeio. Ao lado delas, a fotografia de indígenas portando arco e flecha, na floresta.

Figura 2

Fotografias “Uma paisagem indígena”, “Teatro da Paz e parte do jardim da República” e “Teatro da Paz e Monumento da República”.



Nota: Fotos: Felipe Augusto Fidanza. Fonte: “Álbum do Pará em 1899” - Fundação Cultural do Pará/Arquivo Público do Pará. Fotografias justapostas às páginas 102-103 do álbum, disponível na internet. <http://www.fcp.pa.gov.br/obrasraras/album-do-para-em-1899/>

Para além da composição entre imagens de ambientes alvos de desejos “expedicionários” ou de “modernização” das cidades, o contraste entre as fotografias editadas em sequência também as mostra inseridas na “lógica da colonialidade”, mais precisamente em sua segunda etapa, que “envolveu o controle das almas dos não europeus através da missão civilizatória fora da Europa, e da administração de corpos nos Estados-nações emergentes através do conjunto de técnicas que Foucault analisou como a biopolítica” (Mignolo, 2017, p. 8). Foucault explica que a era de um biopoder, “indispensável ao desenvolvimento do capitalismo”, emerge por volta da metade do século XVIII “através da administração dos corpos e pela gestão calculista da vida” que se reflete ainda nos processos

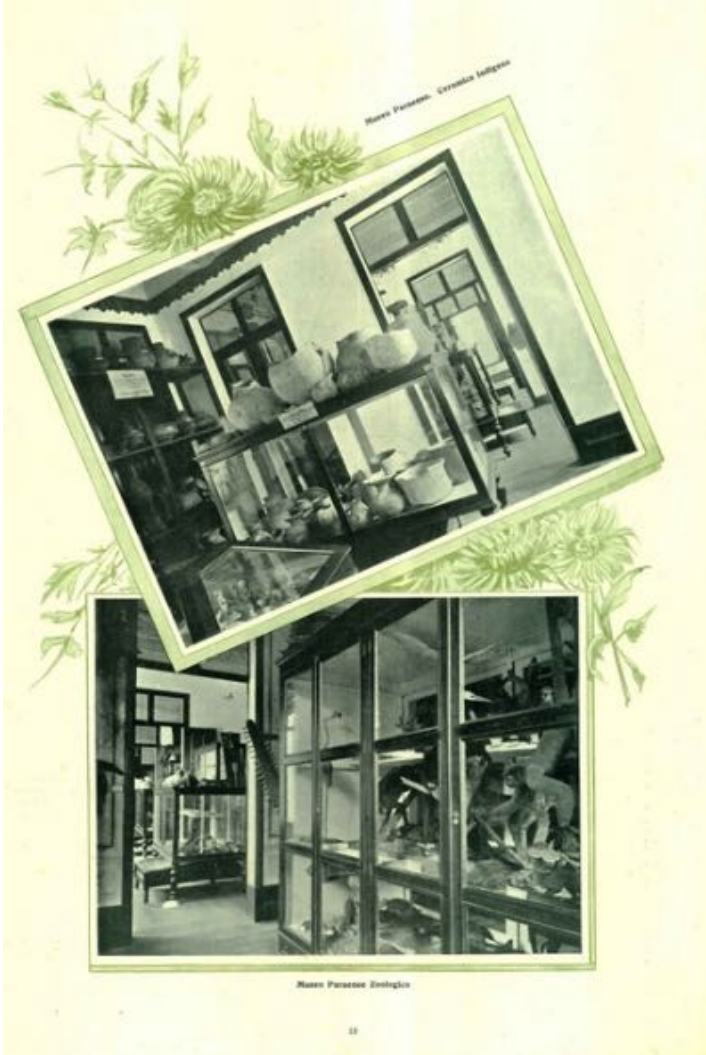
disciplinares institucionalizados, como nas escolas, e no “terreno das práticas políticas e observações econômicas” (Foucault, 1988, p. 152-153). Em uma biopolítica, que se propaga e se firma ao longo do século XIX, as “técnicas de poder” estão “presentes em todos os níveis do corpo social” e são “utilizadas por instituições bem diversas”, agindo nos processos econômicos e os sustentando, operando também “como fatores de segregação e de hierarquização social, agindo sobre as forças tanto de uns como de outros, garantindo relações de dominação e efeitos de hegemonia” (Foucault, 1988, p. 153-154).

No prolongamento da colonialidade, que “era (e ainda é) a metade complementar e perda da biopolítica” (Mignolo, 2017, p. 8), percebemos a patrimonialização de bens culturais em países como o Brasil envolta em “técnicas de poder” institucionalizadas, com fins econômicos e políticos, onde a fotografia teve um papel fundamental para fazer circular imagens que sustentassem a dominação dos povos sul-americanos, inclusive os originários, e promovessem a hegemonia cultural europeia, o que pode se observar no exemplo do emparelhamento da tomadas fotográficas no álbum, onde a “expedicionária” “paisagem indígena” surge, e é contraposta, em meio a inúmeras reproduções de cenas urbanas europeias em plena Amazônia, patrimonializadas tempos depois em um processo que pode ser visto como biopolítico por decidir o que deve ou não ser vivenciado como patrimônio cultural “nacional”.

Aos povos da Amazônia paraense, restou no século XX a patrimonialização de seus objetos, ex-situ, presentes na Coleção Arqueológica e Etnográfica do Museu Paraense Emílio Goeldi, tombada em maio de 1940, quatro décadas depois da instituição receber esta denominação por ato de Paes de Carvalho, cujo álbum de governo traz fotografias do até então Museu Paraense (Figura 3), sem, entretanto, fornecer detalhes sobre a procedência das peças mostradas. Mas esta patrimonialização que inaugura as ações de tombamento de bens culturais da região pelo SPHAN não estaria apartada da biopolítica, já que “controle dos corpos” passa também pelo domínio de seus bens, mesmo que inserido em uma estratégia de poder-saber própria dos discursos científicos (Foucault, 2010, p. 226-227), percebida em instituições como os museus.

Figura 3

Fotografia do interior do Museu Paraense, atualmente Museu Emílio Goeldi.



Nota: Foto: Felipe Augusto Fidanza. Fonte: “*Álbum do Pará em 1899*” (p. 19) - Fundação Cultural do Pará/Arquivo Público do Pará.

<http://www.fcp.pa.gov.br/obrasraras/album-do-para-em-1899/>

Essas poucas fotografias presentes no álbum - que remetem a corpos, territórios e objetos de povos originários -, mais do que se mostrar como um contraponto a uma narrativa imagética majoritariamente eurocêntrica, anunciam silenciamentos de outras vivências possíveis de um devir patrimonial, o que se concretiza ao longo do século XX pela escassez de tombamentos patrimoniais nesta direção e até mesmo, já no século XXI, de registros de patrimônios imateriais com esta proposta de diversidade. Como portais, as imagens instigam a abertura reflexiva que remete, além de um processo biopolítico de patrimonialização, baseado na institucionalização do que pode ser vivido como patrimônio, para uma ação necropolítica²¹⁰ patrimonial, pautada por tentativas de apagamento de memórias de grupos subalternizados, como as populações indígenas que convivem com práticas de extermínio, ou por sua invisibilização. Na passagem para contemporaneidade, percebemos que o patrimônio cultural amazônico atualiza-se em uma associação entre biopoder e necropoder, onde as resistências são ainda mais necessárias.

4 Por outras epistemologias imagéticas

Mais de um século depois da publicação desses álbuns oficiais da Amazônia paraense, percebemos que persiste, e se fortalece, o potencial das imagens no processo de atualização patrimonial. Processo este que se atualiza nas resistências decoloniais e nas lutas pela valorização de diversidades culturais. Dessas batalhas, visibilizam-se conhecimentos, que constituem o que Boaventura de

²¹⁰ Recorremos à noção de “necropolítica”, cunhada por Achille Mbembe (2016, p. 146) como “formas contemporâneas que subjugam a vida ao poder da morte”, para refletir sobre, juntamente como a noção de necropoder, “as várias maneiras pelas quais, em nosso mundo contemporâneo, armas de fogo são implantadas no interesse da destruição máxima de pessoas e da criação de ‘mundos de morte’, formas novas e únicas da existência social, nas quais vastas populações são submetidas a condições de vida que lhes conferem o status de ‘mortos-vivos’”. Percebemos que, assim como o biopoder, o necropoder está por toda a parte, inclusive em (necro)políticas excludentes, como as que provocam o desaparecimento ou a invisibilização de memórias, sobretudo de povos subalternizados, cuja existência é cotidianamente ameaçada.

Sousa Santos denomina de “epistemologias do Sul”, onde “sul é um conceito mais epistêmico que geográfico, uma metáfora dos conhecimentos que engendra a luta” (Santos, 2022, p. 50).

Envoltas em tensões e disputas, mesmo que às vezes não evidentes, as imagens estão tanto instruindo processos institucionais de patrimonialização como na manifestação de grupos e comunidades que, independente de reconhecimento oficial, visibilizam seus patrimônios, através de fotografias, ou seus desdobramentos imagéticos, como o cinema e o vídeo, muitos disponibilizados na internet, nesses tempos de cultura e redes digitais. Ações políticas que têm no que chamamos espelho-fotografia caminhos epistemológico-metodológicos que também conduzem a processos pedagógicos decoloniais como práticas insurgentes de “resistência-existência diante de um largo horizonte colonial e relacioná-las com o momento atual” (Walsh, 2013, p. 64).

Portanto, os estudos que entrelaçam patrimônio cultural e imagem – em especial a fotografia, no que mais nos motiva -, tem no ensino e no aprendizado, o que também afeta a pesquisa e o exercício profissional, um ambiente propício a mudanças. Na documentação visual de bens culturais, por exemplo, mais do que registros imagéticos, por muitos considerados coadjuvantes em um processo de inventário, é imprescindível aprender a ressaltar, com qualidade técnica, os enunciados imagéticos nos quais estão imersos e que podem ser revelados e expandidos, através da comunicação. Nas investigações sobre documentos fotográficos patrimoniais, outro exemplo, é necessário perceber que as imagens ensinam não só pelo que mostram, mas também pelo que ocultam ou o que provocam. Em ambas as situações, trata-se de considerar as complexidades dos processos e mobilizar atitudes epistêmicas e políticas como práticas transformadoras.

Ao enveredar por reflexões acerca da atualização do patrimônio, e sua relação com a imagem, seguir por outras epistemologias imagéticas para denunciar opressões, evidenciar resistências e defender mudanças. Por um lado, buscar, assim, “imagens desestabilizadoras” que “nos podem restituir a capacidade de espanto e de indignação” ao constatar que “tudo depende de nós e tudo podia ser diferente e melhor”, como argumenta Boaventura de Sousa Santos (2018, pp. 523-524). Por outro, desenvolver em si o exercício da

desestabilização, que é ao mesmo tempo individual e coletivo, por subjetividades: “as imagens e subjetividades desestabilizadoras prosperam e se conjugam para dar origem a uma prática transformadora” (Santos, 2018, p. 534). E ademais, expandir vozes silenciadas através de visualidades, pois “as imagens desestabilizadoras só serão eficazes se forem amplamente partilhadas” (Santos, 2018, p. 524). Portanto, três caminhos epistêmicos que se conectam na imagem como um portal para transformação de si e da sociedade, mais democrática, onde os saberes patrimoniais seriam espelhos por onde atravessam diversidades culturais e pluralidades de conhecimentos, sempre em fluxo.

Referências

Bauret, G. (2010). *De la fotografia* (2ª ed.). La marca editora.

Bazin, A. (2014). *O que é o cinema*. Cosac Naify.

Flores, T. M. (2021). Rasgar as fronteiras: campos e foras de campo nos álbuns fotográficos das fronteiras. In T. M. Flores, S. M. S. Correa, & S. Vasconcelos (Coords.), *Imagens & Arquivos - Fotografias e Filmes* (pp. 178-209). ICNOVA — Instituto de Comunicação da NOVA.

Foucault, M. (1988). *História da sexualidade I: a vontade de saber*. Edições Graal.

Foucault, M. (2009). *Estética: literatura e pintura, música e cinema* (Vol. 3). Coleção Ditos & Escritos. Forense Universitária.

Foucault, M. (2010). *Estratégia, Poder-Saber* (Vol. 4.). Coleção Ditos & Escritos. Forense Universitária.

Kossoy, B. (2002). *Dicionário histórico-fotográfico brasileiro: fotógrafos e ofício da fotografia no Brasil (1833-1910)*. Instituto Moreira Salles.

Mbembe, A. (2016). Necropolítica. *Arte & Ensaios - Revista do PPGAV/EBA/UFRJ*, (32), 123-151.

Melchior-Bonnet, S. (2016). *História do espelho*. Orfeu Negro.

Mignolo, W. D. (2017). Colonialidade: o lado mais escuro da modernidade. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, 32(94), 1-18.

Pereira, R. C. C. (2006). *Paisagens Urbanas: fotografia e modernidade na cidade de Belém (1846-1908)* [Dissertação em história, Universidade Federal do Pará]. Biblioteca Digital de Teses e Dissertações da UFPA. <http://repositorio.ufpa.br:8080/jspui/handle/2011/4368>

Santos, B. S. (2018). *Construindo as Epistemologias do Sul: Antologia Essencial: Volume I: Para um pensamento alternativo de alternativas*. CLACSO.

Santos, B. S. (2022). *Poscolonialismo, descolonialidad y Epistemologías del Sur*. CLACSO, Centro de Estudos Sociais - CES.

Sougez, M. L. (2001). *História da Fotografia*. Dinalivro.

Vasquez, P. K. (2003). *O Brasil na fotografia oitocentista*. Metalivros.

Walsh, C. (2013). Introducción: Lo pedagógico y lo decolonial: Entretejiendo caminos. In C. Walsh (Ed.), *Pedagogías decoloniales: Prácticas insurgentes de resistir, (re)existir y (re)vivir* (Tomo 1, pp. 23-68). Serie Pensamiento Decolonial. Abya-Yala.

Walsh, C. (2017). Prefácio. In C. Walsh (Ed.), *Pedagogías decoloniales: Prácticas insurgentes de resistir, (re)existir y (re)vivir* (Tomo 2, pp. 11-13). Serie Pensamiento Decolonial. Abya-Yala.

O que é (e resta do) Estado laico? Museu universitário, neutralidade política e conservadorismo moral

Átila Bezerra Tolentino

Universidade Federal da Paraíba, Brasil
<https://orcid.org/0000-0002-0892-0560>

Tiago Tavares e Silva

Museu do Seridó, Brasil
<https://orcid.org/0000-0003-0641-5189>

1 Introdução

Como bem dizia Hugues de Varine nos anos 1960 (Varine *apud* Gob e Drouget, 2019, p. 257), o objetivo do museu não é fazer pesquisa científica, mas servir à humanidade, coisa que ele só pode fazer através da pesquisa científica. Mais recentemente, respondendo às perguntas “Pra que serve a Museologia?” e “O que fazem os museólogos?”, Bruno Brulon é enfático ao afirmar que a resposta mais satisfatória é a pesquisa, tanto dentro dos museus como fora deles, afinal “não existe museu sem pesquisa; e certamente não haveria Museologia” (Brulon, 2018, p. 32).

Ele avança ao nos provocar, como pesquisadores em Museologia, quanto à urgência em se ampliar o debate, de forma crítica, sobre a área de atuação dos museus, reconhecendo que ela é demarcada por relações de poder que perpetuam a colonialidade. Nesse sentido, destaca que

Pensar o lugar da pesquisa nos museus e na Museologia, no presente, nos impõe, assim, um desafio político imperante: o de nos pensarmos como cientistas reflexivos e críticos num momento em que a reflexão crítica se torna a única arma possível a favor da democracia na produção e no

acesso ao saber promovidos pela musealização (Brulon, 2018, p. 20).

Já é de amplo conhecimento na área que os museus detêm três funções básicas: a preservação, a comunicação e a investigação. Nesta última, a pesquisa científica é a base para que as ações de preservação e comunicação possam ser desenvolvidas. Em tese, e de forma ideal, essas três funções devem ter o mesmo peso nas instituições museológicas e devem estar interligadas entre si. No caso do museu universitário, há uma dupla responsabilidade com a perspectiva científica, justamente por ser museu e por ser universidade pública.

Neste momento em que a ciência é colocada em xeque por ondas negacionistas e conservadoras, os desafios para os pesquisadores e pesquisadoras em museus e para as instituições museológicas em si são ainda maiores, sobretudo se pensarmos em museus vinculados a universidades públicas. Como instituições científicas estatais, é preciso defender e reafirmar seu papel como promotores da democracia, como também nos adverte Brulon em seu texto, considerando, entre outros vetores, a laicidade de suas ações como um projeto ético e político.

Nesse sentido, pretendemos refletir sobre essa questão ainda pouco explorada no contexto dos museus universitários. Para tanto, inicialmente iremos nos ater ao papel dos museus de uma forma geral, e aos museus universitários em particular, como instituições reflexivas, críticas e eticamente laicas, de modo a cumprir seu compromisso político na promoção da democracia em uma República.

Trata-se de uma conduta importante nos dias atuais quando avançam processos de “desdemocratização”, na perspectiva do que desvela a filósofa Wendy Brown (2019), que assolam países no mundo inteiro e que estamos vendo em curso no Brasil. Entendemos que uma das causas para a desdemocratização das instituições é a ascensão do conservadorismo, que tem se refletido no ataque aos museus e ao seu papel junto à sociedade. A partir de exemplos concretos ocorridos nos últimos anos no Brasil e de como grupos sociais conservadores também têm se apropriado dos museus para defender suas ideologias e agendas políticas, colocamos em questão: até que ponto esse cenário pode impactar no caráter laico das instituições museais, sobretudo dos museus universitários?

E como estudo de caso, trazemos o exemplo do Museu do Seridó, instituição vinculada à Universidade Federal do Rio Grande do Norte, que se situa no município de Caicó, distante 282 km da capital potiguar. Entre suas ações, esse museu tem um forte apelo à religiosidade do sertanejo, com suas celebrações e manifestações, que marcam a identidade cultural das comunidades onde está localizado. O caráter da pesquisa sobre o teor religioso do museu é, portanto, antropológico: a busca do fenômeno humano de tentativa de conexão com o sagrado é manifestada de várias formas a depender do contexto, ou seja, é um elemento histórico e um fato social. É esse teor de separação e diferenciação entre o fenômeno religioso enquanto objeto de comunicação, preservação e pesquisa (que é, como já explicitado, científico), e ele enquanto proselitismo que pretendemos investigar. Quando tratamos de uma instituição pública, o primeiro caso se adequa a uma República democrática laica, o segundo não.

2 Museus, universidade pública e laicidade

Como já apontamos, a dimensão científica está presente e é importante para todas as áreas de atuação do museu: pesquisa, comunicação e conservação. Mas este compromisso vai além, pois, como lembram André Gob e Noémie Drougue (Gob e Drouguet, 2019, p. 257), os museus não servem às ideologias de nenhuma espécie, e incluímos aqui as religiosas. Este fundamento está na própria constituição de um museu, ou seja, sua perda compromete a classificação da instituição enquanto museu. A apologia religiosa pura e simples, portanto, é algo estranho ao mundo museal. O museu deve ser crítico, não apologético.

Ser crítico é entendido aqui, resumidamente, em dois pontos: o primeiro remete ao processo de estudar e entender o que se produziu sobre o tema, levando em conta as possíveis determinações, motivações e conteúdo; o segundo, ao primeiro relacionado e a partir dele, é negar (em sentido dialético) fatores que não se sustentam na nossa análise, sem, no entanto, abandoná-los para a compreensão do próprio objeto, visto que tais fatores não surgem do nada.

No caso de um museu de universidade pública, esse dever é reforçado pelo caráter laico do Estado, como assegura o artigo 19 da Constituição Federal brasileira. Os museus das universidades públicas

não são apenas geridos por essas universidades, mas são parte constituinte delas. Museu universitário é universidade. E é Estado também. Por isso são imprescindíveis a vinculação indelével com a produção científica de seu fazer e a laicidade de sua atuação. Tomemos, respectivamente, os pontos sobre universidade e laicidade, levando em consideração sua relação entre si e, em seguida, com os museus.

A universidade de formato próximo ao atual, fruto da Revolução Francesa em sentido lato, nasceu como uma *instituição social*, terminologia que podemos opor aqui, assim como Marilena Chauí (2001), à *universidade operacional*. A primeira remete à instituição que aplica a autonomia do saber em relação à Igreja e ao Estado. Ela é pública e laica, como requer uma sociedade republicana e democrática. Desse modo, a ciência tem a seu dispor a descoberta de seu próprio caminho, a partir de sua linguagem, metodologia e teorias próprias, sem se submeter a nenhuma censura externa. Como ela também tem função pública, é democrática, embora não seja um puro reflexo do Estado democrático e republicano. Nos termos de Marilena Chauí:

É exatamente por ser uma instituição social diferenciada e definida por sua autonomia intelectual que a universidade pode relacionar-se com o todo da sociedade e com o Estado de maneira conflituosa, dividindo-se internamente entre os que são favoráveis e os que são contrários à maneira como a sociedade de classes e o Estado reforçam a divisão e a exclusão sociais, impedem a concretização republicana da instituição universitária e suas possibilidades democráticas (Chauí, 2001, p. 6).

Poderíamos, inclusive, observar que a divisão interna formulada por Chauí provém de uma divisão no seio da sociedade de modo mais amplo, abarcando outras instituições, como os museus. Isso porque o próprio Estado é fracionado, ainda que não de modo equilibrado, assim como a sociedade, igualmente dividida. As fendas

sociais são, por outro lado, encobertas com ideologia²¹¹. A universidade é, portanto, um *locus* de luta de classes. Ela tem, inclusive, sua condução por uma das classes, que é a elite, como pode ser observado pela facilidade de acesso dos filhos dos ricos e pelas dificuldades de entrada e de permanência dos mais pobres, dentre outros fatores. Mas, sendo assim, como essa realidade não é facilmente percebida? Aliás, por que ela não é tão contestada? A contestação da proximidade entre universidade e capitalismo se dá por meio de um processo ideológico que Maurício Tragtenberg (1990) chama de “delinquência acadêmica”. Uma das formas de encobrir a relação é mascarar-la através da noção de neutralidade do conhecimento, em que a ciência segue um caminho ao largo do social, como que aguardando as descobertas daqueles que a ela se dedicam. Para os “delinquentes”, não existe um objetivo político em conformidade com determinada relação social; a universidade, para eles, paira no ar metafisicamente. Por isso há resistência quando ações politizadas²¹² são tomadas dentro da universidade, como a defesa da própria laicidade.

²¹¹ Na perspectiva de Marilena Chauí, “a ideologia é um conjunto lógico, sistemático e coerente de representações (ideias e valores) e de normas ou regras (de conduta) que indicam e prescrevem aos membros de uma sociedade o que devem pensar e como devem pensar, o que devem valorizar e como devem valorizar, o que devem sentir e como devem sentir, o que devem fazer e como devem fazer. Ela é, portanto, um conjunto de ideias ou representações com teor explicativo (ela pretende dizer o que é a realidade) e prático ou de caráter prescritivo, normativo, regulador, cuja função é dar aos membros de uma sociedade dividida em classes uma explicação racional para as diferenças sociais, políticas e culturais, sem jamais atribuí-las à divisão da sociedade em classes, determinada pelas divisões na esfera da produção econômica. Pelo contrário, a função da ideologia é ocultar a divisão social das classes, a exploração econômica, a dominação política e a exclusão cultural, oferecendo aos membros da sociedade o sentimento de uma mesma identidade social” (Chauí, 2013, p. 117-118).

²¹² Uma das formas de conspirar o caráter e as ações políticas da universidade é criar uma confusão conceitual entre “política” e “partido”. Assim, cria-se um clima de desconfiança sobre a criticidade acadêmica, como se ela, via de regra, estivesse a serviço de candidaturas e, indo além, tais candidaturas escondessem intenções negativas, como corrupção ou perversão da juventude. Exemplo disso é o famigerado Movimento Escola Sem Partido.

A laicidade que deveria existir nas universidades públicas (mas não só) é garantida pelo Estado brasileiro, mais especificamente na Constituição Federal, em seu artigo 19, como já adiantado:

É vedado à União, aos Estados, ao Distrito Federal e aos Municípios: I - estabelecer cultos religiosos ou igrejas, subvencioná-los, embaraçar-lhes o funcionamento ou manter com eles ou seus representantes relações de dependência ou aliança, ressalvada, na forma da lei, a colaboração de interesse público [...] (Brasil, 1988).

Essa configuração na relação entre Estado e religião, de separação, no sentido próximo ao contemporâneo, tem sua gênese, como já bastante difundido, relacionada à Revolução Francesa: na decadência da sociedade moderna, dos traços feudais que nela restavam, ergue-se um mundo burguês. Nele se consolida a separação entre Estado e Igreja, no mesmo fenômeno histórico do surgimento do museu no sentido que entendemos hoje.

Esse princípio fundamental, pois constitucional, no entanto, não impede que a realidade da vida pública brasileira flerte continuamente com a quebra da neutralidade estatal diante de algumas manifestações religiosas, notadamente cristãs. Assim, como observa Simone Andréa Barcelos Coutinho:

A escalada da presença religiosa nos Poderes constituídos, sobretudo no Legislativo (nos três níveis, federal, estadual e municipal), com reflexos no Executivo (cuja implementação de políticas públicas acaba sendo por ela afetada) demonstra a inefetividade do princípio fundamental da laicidade do Estado (Coutinho, 2014, p. 57).

Para exemplificarmos isso com um recorte mais próximo do campo dos museus e patrimônio cultural, podemos citar a aprovação da Proposta de Lei da Câmara 27/2009, que altera a Lei nº 8.313, de 23 de dezembro de 1991 - Lei Federal de Incentivo à Cultura, conhecida por Lei Rouanet, passando a reconhecer, em seus termos, “a música

gospel e os eventos a ela relacionados como manifestação cultural”. Nesse mesmo sentido, de modo mais amplo e recente, tomemos o que ocorreu em Recife, neste ano. A música gospel foi declarada, através da Lei Ordinária nº 18.889, de 05 de janeiro de 2022, patrimônio cultural imaterial de Recife-PE. E exemplos se repetem Brasil afora. Só para citarmos mais um, as telenovelas bíblicas, produzidas em território fluminense, foram recentemente declaradas como patrimônio cultural de natureza imaterial do Estado do Rio de Janeiro. Esse reconhecimento se deu pela sanção da Lei nº 9.738/2022, conhecida como Lei Record, em referência à emissora de televisão brasileira comandada pelo pastor Edir Macedo, que produz novelas bíblicas voltadas para o público neopentecostal²¹³.

A quebra da laicidade se dá, portanto, não apenas no desprezo da lei, mas na própria criação de leis que facilitam a relação de compadrio entre igrejas cristãs (lideranças religiosas) e Estado (políticos). Eventos cristãos podem ser financiados com dinheiro público sem maiores questionamentos, afinal se trata de “patrimônio cultural”.

A laicidade não concentra em torno de si uma considerável força econômica ou social no atual contexto brasileiro, assim como em muitos outros países, por isso cai na “letra morta”. Ao contrário, muitas forças políticas (como as bancadas evangélicas), econômicas (como a TV Record, pertencente ao pastor Edir Macedo, citado acima) e sociais (religiosos organizados, como no evento Marcha para Jesus) têm atacado a lógica da neutralidade, essencial na laicidade, de modo a que o Estado manifeste princípios religiosos.

Cabe, ainda, destacar que a laicidade pode ser compreendida como um processo histórico ocidental no qual o poder político deixa de ser legitimado pelo sagrado e passa para o âmbito do povo. O monarca perde o caráter sagrado. Muitas monarquias, como a brasileira,

²¹³ A declaração de bens como patrimônio cultural pelas casas legislativas, sobretudo no caso dos patrimônios imateriais, é um fenômeno apontado pelo historiador José Ricardo Oriá Fernandes como o parlamento na contramão das leis, eis que cabe ao poder Executivo, como instância legítima, a deliberação final sobre a atribuição de valor aos bens patrimoniais tutelados pelo Estado. Ao Legislativo, caberia o uso do mecanismo de Indicação para apresentar propostas nesse sentido, devendo o processo seguir o rito e a instrumentalização necessários dentro do Executivo (Fernandes, 2021).

acabam; outras tantas se transformam em monarquias constitucionais. “Essa é a razão pela qual a democracia representativa e a laicidade estão intrinsecamente ligadas” (Blancarte, 2008, p. 20).

Sendo processo, é, por isso mesmo, transição, ideia que não nos permite pensar conceitos isolados e estanques. Algo não se transforma em outra coisa de modo instantâneo e sem conservar características do que era. Por isso que, mesmo em uma sociedade laica, o Estado concede feriado baseado em religião e cria procedimentos civis oriundos de celebrações religiosas. Nas palavras de Roberto Blancarte:

Da mesma maneira que não se pode afirmar a existência de uma sociedade absolutamente democrática, tampouco existe na realidade um sistema político que seja total e definitivamente laico. Esta definição também nos permite entender que, em muitos casos, subsistem formas de sacralização do poder, mesmo sob esquemas não estritamente religiosos (Blancarte, 2008, p. 20).

Tomando o cenário da laicidade descrito, e voltando aos museus, em especial aos de universidade pública, cabe colocar que a constante quebra desse princípio democrático básico deve servir de alerta para que o campo museal público intensifique não apenas a prática da laicidade, mas também sua defesa. Peremptoriamente, a laicidade deve ser a regra seguida e defendida.

Isso não apaga o traço político do museu, quer ele seja admitido ou não, consciente ou não. Nada mais ideológico que a tentativa de cobrir as próprias conformidades e avizinhações com uma ideologia qualquer. Podemos reafirmar esse aspecto com Mikhail Bakhtin: “É preciso fazer uma análise profunda e aguda da palavra como signo social para compreender seu funcionamento como instrumento da consciência. [...] A palavra acompanha e comenta todo ato ideológico” (Bakhtin, 2014, p. 38). Não é possível, desse modo, a neutralidade do fazer acadêmico ou museal, sendo a sua tentativa, em si mesma, um ato ideológico com consequências políticas e favorecimento a um formato de universidade, sociedade, museu. Há muito já ficou comprovada a impossibilidade da neutralidade na atuação científica, não cabendo aqui o prolongamento desse tema.

O posicionamento político enfático é até necessário, às vezes. Um exemplo é a necessidade de reafirmação da existência do holocausto, em que os museus que trabalham com essa temática devem desenvolver e reafirmá-lo diante do negacionismo científico. A ação é política e ideológica (em sentido amplo), mas também científica, não se tratando, portanto, de mera apologia. Isso seria se a instituição usasse do expediente do negacionismo como brecha para promover o sionismo.

O cuidado deve permanecer mesmo em se tratando de alinhamento a valores democráticos e humanistas. Isso significa que a perseguição às religiões de matriz africana não deve abrir espaço para que o Estado, ainda que em forma de museu, faça apologia a essas religiões. O tema é delicado e as fronteiras são tênues, mas precisa ser tratado. O museu pode potencializar a voz, ou, melhor ainda, trabalhar em parceria com uma comunidade excluída por sua opção religiosa, mas não pode tratar uma expressão religiosa como verdade, fazer a reprodução do discurso religioso, seja ele qual for.

Há casos, inclusive, em que o museu público, para exercer plenamente seu papel, precisa se opor a valores não democráticos presentes de modo declamatório em significativa parcela de algumas comunidades religiosas, em especial, no contexto brasileiro, as cristãs, sobretudo as neopentecostais (dentro do chamado segmento evangélico) e do movimento carismático (dentro do catolicismo). Um exemplo disso é a LGBTfobia. E esse é um caminho que tem avançado no Brasil, por conta do conservadorismo moral, cada vez mais intensificado, que tem tomado corpo nas trincheiras do Estado e contribuído para processos de desdemocratização.

3 Museus, processos de desdemocratização e conservadorismo moral

Em seu livro *“Nas ruínas do neoliberalismo: a ascensão da política antidemocrática no ocidente”*, a filósofa estadunidense Wendy Brown (2019) teoriza como uma determinada “racionalidade neoliberal” foi a base para a legitimação de forças antidemocráticas na segunda década do século XXI. A sua análise tem como pano de fundo as crises econômicas e institucionais que se deram no norte global

sobretudo a partir de 2008, mas que também temos vivenciado de forma intensa no Brasil nos últimos anos.

Ela explica que estamos sujeitos a uma “guerra” travada por grupos oligárquicos, que ultrapassa a implementação simples do programa econômico neoliberal da Escola de Chicago, ocasionando uma transformação profunda na sociedade. Há um enfraquecimento das instituições e dos direitos conquistados, levando-nos à desdemocratização, que significa o esvaziamento da democracia sem a sua extinção formal. É necessário, portanto, compreender como a “governamentalidade” neoliberal se assenta num quadro normativo global, em nome de uma suposta liberdade, que orienta a conduta, as escolhas e as práticas dos indivíduos. O seu argumento é no sentido de que “nada fica intocado pela forma neoliberal de razão e de valoração, e que o ataque do neoliberalismo à democracia tem, em todo o lugar, infletido lei, cultura política e subjetividade política” (Brown, 2019, p. 16-17).

Embora o neoliberalismo seja comumente associado a um conjunto de políticas que privatizam a propriedade e os serviços públicos, reduzindo a capacidade do Estado social, Brown explica, a partir dos ensinamentos de M. Foucault, que ele se configura como uma “racionalidade política”, cujo alcance vai muito além da política meramente econômica. Nesse mesmo sentido, Pierre Dardot e Christian Laval (2016), outros pensadores que se ocupam em descortinar as causas e impactos dessa racionalidade neoliberal amplamente globalizada, apontam que o neoliberalismo não se reduz à expansão da esfera mercantil e da acumulação do capital. Para esses autores, a originalidade consistente no neoliberalismo se assenta no fato de criar um novo conjunto de regras que define não apenas “*outro* regime de acumulação, mas também, mais amplamente, *outra* sociedade” (Dardot, Laval, 2016, p. 22).

Portanto, devemos falar de uma “sociedade neoliberal” e não apenas de uma política ou economia neoliberal, pois essa sociedade, que também é capitalista, deve ser analisada na sua especificidade e na sua forma de governamentalidade. Essa racionalidade emprega técnicas inéditas sobre as condutas e subjetividades dos indivíduos, que, com sua lógica de mercado, expande-se para todos os aspectos sociais e culturais de nossas vidas.

Brown constantemente adverte que o neoliberalismo produziu efeitos não imaginados ou mesmo visados por seus arquitetos. Um deles é a expansão da moralidade tradicional patriarcal, branca, judaico-cristã e heteronormativa para além do culto familiar e privado, alcançando a vida comercial e pública. Esse conservadorismo moral é encorajado, inclusive, por instituições do poder público, a exemplo da Suprema Corte estadunidense²¹⁴. No Brasil, claramente vemos que esse encorajamento não parte somente da nossa Suprema Corte, metonimicamente presente no crucifixo que vela as decisões tomadas por aquela Casa, mas está também em todos os níveis do poder judiciário, nas casas legislativas e nas diferentes instâncias do poder executivo.

É interessante observar que o Supremo Tribunal Federal brasileiro, o equivalente à Suprema Corte estadunidense, é também constantemente atacado por grupos sociais conservadores, o que tem sido intensificado no atual cenário de polarização política, sempre que alguma decisão desagrade os interesses e ideais do governo federal de Jair Bolsonaro, de perfil conservador e ultradireitista. Os ataques são de diversas ordens, direcionados a decisões específicas (como o reconhecimento, pelo plenário do STF, da criminalização da homofobia em 2019) ou a determinados ministros considerados “comunistas” ou “traidores” por grupos reacionários (a exemplo do ministro Alexandre de Moraes, que tem combatido as *fakes news* e defendido a segurança da informatização do sistema eleitoral brasileiro).

Em suas pesquisas sobre a direita conservadora brasileira recente²¹⁵, a professora Débora Messenberg (2017) explica que o conservadorismo é entendido como uma forma de resistência às transformações promovidas pela sociedade moderna e como uma

²¹⁴ É emblemático que recentemente, no dia 24/06/2022, a Suprema Corte dos EUA tenha derrubado a decisão, de 1973, que garantia nacionalmente o direito ao aborto. Hoje a Suprema Corte é formada por uma maioria conservadora indicada durante o governo de Donald Trump.

²¹⁵ Embora o estudo da professora Débora Messenger se concentre no conservadorismo da direita brasileira recente, que tem como novidade o orgulho e a exacerbação de seu reacionarismo, vários autores demonstram que a história política do Brasil é marcada pelo conservadorismo de suas direitas. Sobre a genealogia das direitas no Brasil, sugerimos a leitura dos trabalhos de Christian E. C. Lynch (2008) e André Kaysel (2015).

reafirmação dos pilares da sociedade tradicional: a família tradicional patriarcal heteronormativa, a religião e a nação. Isso está explícito em determinados campos semânticos e ideias-forças presentes nos discursos e manifestações dos principais formadores de opinião (incluído o presidente Jair Bolsonaro) que pautam a direita brasileira conservadora atualmente.

E nos museus? Quais forças têm se revelado e colocado em perigo sua atuação como instituições democráticas e laicas? Como esse conservadorismo moral, típico da racionalidade neoliberal, tem se intensificado nos últimos anos a partir da ascensão política de uma direita ultraconservadora no Brasil, com ataques contundentes ao campo cultural de uma forma geral e aos museus especificamente? É possível afirmar que há perigos reais de esse conservadorismo moral impactar inclusive os museus universitários públicos e seu caráter laico?

Defendemos que a racionalidade política neoliberal, por meio de suas formas de governamentalidade, claramente também tem seus impactos no campo museal, intensificados com a onda conservadora típica dos grupos sociais hegemônicos, colocando em perigo, inclusive, a atuação dos museus como instituições laicas. A partir de casos recentes amplamente noticiados, podemos identificar que o conservadorismo moral tem sido pano de fundo para o ataque aos museus como instituições democráticas e a serviço da defesa dos direitos humanos, em diferentes ordens, com destaque para: a) combate ao que a direita conservadora chama de “ideologia de gênero”; b) ataque às lutas sociais de grupos subalternizados e às suas memórias coletivas; e c) apropriação da instituição museal para a defesa de ideologias conservadoras e reacionárias.

Ressaltamos que esses caminhos não são rigidamente delimitados, mas se entrelaçam e dão potência ao conservadorismo moral para empreender os mecanismos de expansão das ideologias e agendas políticas dos grupos sociais que o defendem. E antes de prosseguirmos, gostaríamos de ressaltar que os casos aqui trazidos não são exaustivos. Vários outros exemplos poderiam ser citados, mas os escolhidos servem para ilustrar nossa linha de argumentação.

Uma estratégia fundamental para que grupos conservadores pudessem potencializar seus discursos e agregar novas vozes às suas ideologias foi o uso maciço das redes sociais. Pesquisas recentes, a

exemplo da empreendida por Sérgio Amadeu da Silveira (2015), demonstram como a direita, de forma bem mais eficaz do que a esquerda, se antecipou no uso das redes para reforçar seus valores junto ao senso comum. Considerando o primeiro semestre de 2015 em sua análise, Silveira descreve que as principais lideranças da direita

conseguiram levar suas mensagens nas redes sociais para uma audiência diária em torno de 40 milhões de pessoas conectadas à internet. As páginas no Facebook que possuem mais compartilhamentos e que se envolveram na convocação das manifestações promovidas pela direita promovem um discurso que vai do neoliberalismo a um conservadorismo mais extremo, reivindicando até mesmo a intervenção militar (Silveira, 2015, p. 228).

Como demonstra a reportagem de Heloísa Mendonça no periódico *El País* (13/09/2017), foi por conta da pressão nas redes sociais por grupos conservadores que o Santander Cultural, em Porto Alegre, cancelou a exposição “Queermuseu - Cartografias da Diferença na Arte Brasileira”, que estava em cartaz há quase um mês, no ano de 2017. A exposição, que contava com 270 trabalhos de 85 artistas, abordava a temática LGBTQIAP+ e refletia sobre questões de gênero e sexualidade. Em suas investidas, grupos conservadores, liderados principalmente pelo Movimento Brasil Livre - MBL, argumentavam que as obras expostas promoviam blasfêmias contra símbolos religiosos e apregoavam apologias à zoofilia e à pedofilia.

Nesse mesmo caminho do combate à “ideologia de gênero”, outro caso mais recente foi o fechamento do Museu da Diversidade Sexual em São Paulo por conta de uma denúncia do deputado Gil Diniz, atualmente do Partido Liberal, conhecido por seu apoio ao presidente Jair Bolsonaro e pelo ataque a grupos minoritários, sobretudo aos grupos LGBTQIAP+. De perfil ultraconservador, o deputado, que antes atuou na Empresa Brasileira de Correios e Telégrafos, se apresenta nas suas redes sociais com a alcunha “Carteiro Reaça”. Em sua argumentação, como destacam as repórteres Priscila Carvalho e Julia Poletto, no jornal “A Verdade” (18/07/2022), o político questiona a

destinação de verbas para o museu, alegando que é um "desperdício frívolo de dinheiro público".²¹⁶

No tocante ao ataque às lutas sociais de grupos subalternizados e às suas memórias coletivas, um caso que se destacou no cenário brasileiro foi a recusa do Museu de Artes de São Paulo - MASP a receber fotografias que retratam as lutas do Movimento dos Trabalhadores Rurais sem Terra - MST e de povos originários em suas lutas por terra e território, que iria compor o núcleo Retomadas, na exposição intitulada "Histórias do Brasil". O MASP alegou que as fotografias foram apresentadas fora do prazo hábil previsto no cronograma. Essa exposição iria ser inaugurada no mês de julho de 2022 e, ironicamente, tinha Sandra Benites como uma de suas curadoras, apregoada pela instituição como a primeira curadora indígena de um museu brasileiro. Ela e Clarissa Diniz, a outra curadora da mostra, acabaram anunciando suas saídas do projeto por conta do que consideraram uma censura. Na reportagem de Fabiana Moraes, para o periódico *The Intercept Brasil* (17/05/2022), a jornalista ainda lembra que esse caso aconteceu poucas semanas após o MASP ter cancelado, às vésperas do evento, o lançamento do livro "Sem medo do futuro", de autoria do político progressista Guilherme Boulos.

O terceiro ponto é o que mais devemos nos atentar, ou seja, de como os museus também estão sendo apropriados por grupos conservadores para a defesa de suas ideologias e ideais reacionários, engendrando uma certa racionalidade neoliberal pautada no conservadorismo moral. Isso é um fato preocupante porque os museus são detentores de poder e um *locus* privilegiado de construção de verdades, cujos discursos, no senso comum, são difíceis de serem questionados. Não é à toa que o então presidente da Fundação Cultural Palmares -FCP do governo Jair Bolsonaro, Sérgio Camargo, conhecido

²¹⁶ Oportunamente, destacamos que a museologia LGBTQIAP+ segue sendo uma trincheira de silenciamento e resistência não só no Brasil, mas também ao redor do mundo. Sobre esse assunto, indicamos o acurado trabalho do museólogo Tony Boita (2020), sob o título *Museologia LGBTQI: cartografia das memórias LGBTQI+ em acervos, arquivos, patrimônios, monumentos e museus transgressores*. Como o título sugere, a partir de uma cartografia que abarca diferentes países, Boita desvela os silenciamentos, as lutas e as persistências das iniciativas de musealização das memórias de grupos desviantes de uma normatividade hétero-patriarcal, bem como de suas sexualidades.

por seu negacionismo quanto à existência do racismo no Brasil e por deslegitimar as lutas dos movimentos negros no país, anunciou o desejo de criar o “Museu da Vergonha” com as “obras desviantes” que existem na biblioteca da instituição²¹⁷. A celeuma iniciou quando a FCP, sob sua gestão, quis dar fim a determinados livros que compõem seu acervo bibliográfico. Transcrevemos suas palavras, divulgadas na sua conta do Twitter: “Não quero mais que livros marxistas e bandidólatras sejam doados, embora nada tenham a ver com nossa missão (cultura). Para montar o Museu da Vergonha, na nova sede da instituição, precisarei dos livros vergonhosos e desviantes. Eles são o legado do passado sombrio da Palmares” (UOL, 04/08/2021).

Mas uma tentativa que realmente colocou em alerta grupos de defesa do patrimônio cultural e da memória nacional (CAU/RJ, 29/03/2021) foi o anúncio do desejo, por parte de governistas, em transformar o Museu Nacional, vinculado à Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, em um centro dedicado à família imperial. Sua sede está atualmente em reforma, mas em setembro de 2018, um incêndio de grandes proporções tomou conta do Museu Nacional, considerada a instituição científica mais antiga em atividade no país e que conta com um dos acervos de história natural mais importantes do mundo. Segundo noticiaram alguns veículos de informação (O Tempo, 21/03/2021), o governo de Jair Bolsonaro chegou a afirmar a intenção de transformar a instituição num centro turístico dedicado à família imperial que governou o Brasil até a proclamação da República. Essa articulação teve como mentor principal o então ministro das Relações Exteriores, Ernesto Araújo, de modo a agradar o movimento monarquista, que tem estreitas relações com os ferrenhos defensores da ala ideológica conservadora do governo.

²¹⁷ Vemos aqui uma clara relação com a exposição de Arte Degenerada (Entartete Knust) organizada pelo governo alemão em 1937, na cidade de Munique, sob a liderança de Adolf Hitler. Ela consistiu numa grande exposição de arte moderna com centenas de obras confiscadas de diversos museus públicos do país e tinha como objetivo apresentar manifestações artísticas consideradas, pelo governo nazista, como desviantes, artisticamente indesejáveis ou moralmente prejudiciais ao povo. Lasar Segall, Marc Chagall, H. Matisse, W. Kandinsky, P. Mondrian, Paul Klee, entre inúmeros outros artistas tiveram suas obras difamadas nessa exposição.

Por último, queremos destacar o projeto de implantação do Museu Nacional da Bíblia, em Brasília, por sua forte relação com as questões entre a laicidade e o papel dos museus no Estado democrático de direito. Segundo notícia de Carolina Cruz ao Portal G1 (14/01/2021), o poder público, entre o governo federal e o governo do Distrito Federal, irá desembolsar um total de R\$ 26 milhões para a sua construção. O projeto tem gerado polêmicas e ações impetradas por determinados setores da sociedade, a exemplo da Associação Brasileira de Ateus e Agnósticos, sob a alegação de que a sua construção, com dinheiro público, afronta a liberdade religiosa e a laicidade do Estado. Por sua vez, o GDF argumenta que o museu não irá se constituir como um templo religioso, mas uma instituição destinada à bíblia, considerada um patrimônio histórico da humanidade. De qualquer maneira, esse é um projeto que tem sido ferrenhamente defendido por políticos e grupos conservadores da sociedade, sobretudo neopentecostais²¹⁸, que veem nesse projeto uma oportunidade de difundir as ideologias e uma determinada moral tradicional judaico-cristã conservadora.

Esse é um exemplo de como é realmente tênue a questão da laicidade na atuação no campo dos museus, sobremaneira quando

²¹⁸ É importante destacar que grupos neopentecostais têm enorme peso na base política conservadora, inclusive no atual governo do presidente Jair Bolsonaro. Esses grupos avançaram na obtenção de cargos políticos nas últimas legislaturas, formando a conhecida Bancada da Bíblia no Congresso Nacional brasileiro. Para se deter sobre esse tema, sugerimos a leitura dos trabalhos de Julio Córdova Villazón (2015) e de Paulo Gracino de S. Junior e Carlos Henrique P. de Souza (2020). Villazón discorre sobre a presença evangélica em espaços políticos na América Latina ao longo de diferentes épocas. Em seu texto, o autor perpassa o processo do protestantismo desde o início do século XX, quando assumia uma certa posição progressista, até o desenvolvimento de uma posição abertamente conservadora atualmente, quando grupos “pró-vida” e “pró-família” se articulam em redes globais de organizações com o objetivo frear o avanço da “agenda gay” e da “ideologia de gênero” nas legislações de diferentes países. Por sua vez, Paulo Gracino e Carlos Henrique, levando em conta o imbricamento de setores evangélicos com o conservadorismo e o bolsonarismo no Brasil, defendem que a sua afinidade está muito mais ligada às condições discursivas que engendram os sujeitos, ou seja, as suas subjetividades, do que as características intrínsecas à sua teologia.

estes são instituições públicas e reconhecidamente científicas. Para refletirmos de forma detalhada sobre a laicidade e o papel científico de um museu público, iremos nos deter na experiência do Museu do Seridó, vinculado à Universidade Federal do Rio Grande do Norte. O caráter antropológico - e científico de modo mais geral - é perene no Museu do Seridó/UFRN. A sua exposição de maior alcance é a *Devoções do Seridó*, surgida no contexto da pandemia de Covid-19, no ano de 2020, de modo unicamente virtual.

4 Museu do Seridó - o sagrado em carne, osso e cultura

O Museu do Seridó, unidade complementar da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, localizado na cidade de Caicó-RN, mantém, considerando os anos recentes de sua reabertura, sua primeira exposição, a “*Devoções do Seridó*”²¹⁹. É uma exposição que partiu da pesquisa das práticas religiosas mais difundidas na região, notadamente católicas, como a devoção a Sant’Ana. Segundo a crença cristã-católica, Sant’Ana é a mãe de Maria, avó de Jesus.

A primeira edição, em 2020, não continha subtítulo. Sua preocupação, desde a gênese, foi de perscrutar um fator cultural regional, um elemento significativo da identidade seridoense: um cristianismo com destaque em Sant’Ana, a padroeira de Caicó. Para se ter uma ideia, a festa a ela dedicada em Caicó é a maior no Rio Grande do Norte e está entre as maiores do país²²⁰, mesmo a cidade tendo pouco menos de 69 mil habitantes²²¹.

O elemento de identidade citado permaneceu e foi aprofundado na segunda edição, agora com o subtítulo “A fé em tempos de isolamento”. A ideia foi pesquisar o processo de estranhamento e adaptação dos devotos durante o período de maior isolamento social devido à pandemia de Covid-19. Tal configuração temática não foi por acaso, mas porque a própria equipe estava, assim como todas as pessoas do mundo, afetada por essas medidas preventivas, mesmo

²¹⁹ Idealizada por Gabriela Bohn, Gildo dos Santos, Maria da Conceição Guilherme Coelho, Tiago Tavares e Silva e Vanessa Spinosa.

²²⁰ Segundo o IPHAN, o público estimado é de mais de cem mil pessoas e a festividade existe há quase trezentos anos. (Iphan, 2010).

²²¹ Dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística - IBGE em 2021.

aqueles que não quiseram (negacionistas) ou não puderam (trabalhadores pobres, precarizados e informais e/ou pessoas em situação de rua) ficar em casa.

A exposição de 2021 também teve entrevistas com três devotos de Sant’Anta: um homem, uma mulher e uma criança. Eles relataram suas angústias e esperanças com relação à Festa de Sant’Ana daquele ano. Observamos o quanto referências de espaços sacralizados, da estatutária cristã local e de ritos coletivos religiosos – ligados à Sant’Ana - ajudam a compor a identidade cultural da população em questão. Ser caicoense ou seridoense se confunde, para muitos fiés, com ser devoto de Sant’Ana.

O projeto expositivo considerou a diferença entre *identidade cultural* e *esteriotipação*. Enquanto a primeira comporta contradições, a segunda gera unidade: identidade é plural, composta de vários elementos distintos que se cruzam no sujeito (Hall, 2011); esteriotipação produz preconceitos, tais como os que associam muçulmanos a terroristas ou praticantes do Candomblé a pessoas sombrias.

A partir daí foram feitas visitas mediadas nas escolas de modo virtual. Percorríamos o sítio eletrônico conversando com os alunos, identificando essas devoções em suas famílias, contrapondo a outros lugares e experiências religiosas. A religião servia, tal como um objeto de museu, para contar histórias, investigar grupos humanos, pensar antropológicamente fatos sociais.

Observamos, portanto, a Festa de Sant’Ana como um fato social. É nela que se amalgamam elementos da identidade seridoense, religiosidade e festividade profana. Muitas pessoas de fora chegam a Caicó para a festa, o que, por contraste, reforça as identidades: é no diferente que nos vemos. A festa de Sant’Ana é um processo de sacralização da vida mundana e de profanação da vida sagrada: mesmo o mais devoto e frequentador da Igreja pode se ver em meio a muita gente consumindo álcool e tabaco ou ouvindo músicas que nada tem a ver com espiritualidade. Do mesmo modo, um ateu pode se ver cercado por adereços católicos, atento a um palco com avisos acerca de procissões, novenas e missas.

Mas a religião dentro de museus é diferente da religião fora deles, pois a arte sacra (ou qualquer outra coisa) foi musealizada, portanto, perdeu sua função anterior. A arte sacra pertencente ao

Museu do Seridó foi produzida como objeto de devoção, usada por fiéis no credo católico, notadamente de Sant’Ana. O tamanho de muitas peças sugere, inclusive, que eram usadas para culto doméstico, mormente colocadas ao lado de cabeceiras de cama ou pequenos altares nos lares. No Museu do Seridó, ou em qualquer outro museu público, elas passam a outro uso, o de contar essa história de modo científico²²² e laico.

A exposição vai incluir, neste ano inclusive (2022), as devoções não oficiais. Guardadas as devidas proporções e particularidades, as práticas religiosas não oficiais próximas da fé católica, como a de milagreiros, comum na região-tema do Museu do Seridó, se aproximam do que foi apontado aqui acerca das religiões de matriz africana.

A devoção denominada *marginal* (Pereira, 2005) tem suas características específicas. Ela está dentro do catolicismo (neste caso), mas não é por ele reconhecida oficialmente, ou seja, trata-se de um catolicismo popular. Isso significa que as práticas sociais, inclusive as religiosas, são vivas e se transformam nos movimentos da própria sociedade.

Para melhor localizar essa devoção, devemos nos atentar aos conceitos de “magia” e “religião”. Resumidamente podemos afirmar que a magia é a prática do sagrado de modo mais orgânico e privado e a religião é a prática do sagrado de modo mais institucionalizado e público. A devoção marginal está entre as duas: “As devoções populares não deixam de ser representações coletivas de um segmento religioso católico que transita entre as fronteiras da magia e da religião” (Pereira, p. 12, 2005). E como está entre as duas, se cruzam nelas: “Os fiéis aproveitam a oportunidade das romarias aos locais oficializados pela igreja católica para visitar e cultuar tais devoções” (Pereira, 2005, p. 49).

A devoção marginal, por fim, é, assim como a oficial, uma espécie de contrato entre o santo e o fiel. O segundo contrai uma dívida para com o primeiro em troca de um benefício a ser, segundo a crença,

²²² Há um certo imaginário popular, quando não mesmo acadêmico, que a ciência é fria, desumana até. Ela é quase sempre associada a homens brancos, sérios, vestindo jalecos com tubos de ensaio na mão. A ciência é dotada de métodos e objetos próprios, mas pode perfeitamente ser humanizada, como a praticada por Paulo Freire.

recebido. Mas no caso da devoção marginal há uma diferença social entre seus praticantes: “A devoção marginal é geralmente praticada por pessoas de classe baixa, também marginalizadas de alguma maneira [...]” (Pereira, 2005, p. 31).

O Museu está empenhado em fazer esta pesquisa, mas não pretende simplesmente reproduzir a crença desses fiéis, quaisquer que sejam, como verdade. Um museu de universidade pública não pode, pelo compromisso com a ciência e a laicidade do Estado, afirmar peremptoriamente que um milagre existe, por exemplo, mesmo que a comunidade que expressa essa fé seja ou não oprimida e silenciada.

A variação da exposição não altera, portanto, seu caráter *científico*. Aqui se faz necessário, mais uma vez, destacar nossa visão de ciência: não se trata de algo imparcial ou de qualquer ilusão de exatidão hermética. Entendemos que o paradigma do positivismo foi superado. A ciência é complexa, permeada de incompletudes e bem mais modesta que outrora, mas é ciência, não senso comum ou religião, outras formas de saber humano.

5 Considerações finais

O compromisso ético e político do museu, enquanto instituição científica e laica, necessariamente compreende que o objeto da ação museal deve ser também o olhar sobre o silenciamento de comunidades perseguidas por conta da fé que expressam, como ele se forma e como o preconceito e o estigma são estruturados em nossa sociedade. É preciso expor, em todos os sentidos, tais violências e perseguições, o que difere de reproduzir a crença em si.

Os desafios para os museus nesse sentido são ainda maiores considerando a intensificação de ondas conservadoras, típicas da racionalidade neoliberal, que avançam nas engrenagens do Estado impondo uma sociedade tradicional patriarcal, heteronormativa e judaico-cristã. Por meio de mecanismos bem articulados, grupos sociais afetos ao conservadorismo moral têm conseguido amplo espaço no cenário político brasileiro e nas demais esferas do poder público, sobretudo por sua destreza no uso das redes sociais, investindo em discursos contrários aos direitos fundamentais de grupos minoritários, aos direitos humanos e aos pilares da democracia.

É basilar a laicidade na afirmação de uma democracia, inclusive para assegurar a própria liberdade religiosa, garantida constitucionalmente. Não se pode ter liberdade para exercer sua fé, que é escolha individual, quando o Estado, ente que em tese defende o interesse público e coletivo, tem liberdade para usar seu poder para defesa de uma manifestação religiosa específica. Se há espaço para defender uma dada expressão religiosa, o precedente para atacar outra está posto. Sem laicidade, portanto, não há plena liberdade religiosa. Em outras palavras, o fato de a sociedade ser religiosa nada obsta a existência de um Estado laico, que difere de um Estado ateu (pois este não teria a neutralidade legal).

Nesse contexto, reforçamos que aos museus universitários seu desafio é duplo. Primeiramente, como instituições museais e científicas, a sua função social, baseada nas pesquisas teóricas e empíricas que desenvolvem, deve primar pela afirmação do seu compromisso ético-político com a disseminação da verdade, a reflexão crítica e a justiça social. E como instituições públicas, os museus universitários têm como papel político o fazer reflexivo na defesa da laicidade das estruturas do poder público, entendida como um dos elementos fundamentais para garantir a existência de um real Estado democrático de direito.

Referências

Bakhtin, Mikhail. (2014). *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec.

Blancarte, Roberto. (2008). O porquê de um Estado laico. In LOREA, Roberto Arriada (org). *Em defesa das Liberdades Laicas*. Porto Alegre: Livraria do Advogado.

Boita, Tony. (2020). *Museologia LGBT: Cartografia das memórias LGBTQI+ em acervos, arquivos, patrimônios, monumentos e museus transgressores*. Rio de Janeiro: Metanoia.

Brasil. (1988). *Constituição da República Federativa do Brasil*. Brasília.

Brasil (1991). *Lei nº 8.313, de 23 de dezembro de 1991*. Brasília.

Brown, Wendy. (2019). *Nas ruínas do neoliberalismo: a ascensão da política antidemocrática no ocidente*. São Paulo: Editora Filosófica Politeia.

Brulon, Bruno. (2018). Pesquisa em museus e pesquisa em Museologia: desafios políticos do presente. In Magaldi, Monique B.; Britto, Clovis C. (orgs). *Museus & Museologia: desafios de um campo interdisciplinar*. Brasília: FCI-UnB, p. 19-36.

Carvalho, Priscila; Poletto, Julia. (2022). Deputado bolsonarista ocasiona fechamento do Museu da Diversidade Sexual em SP. *A Verdade*, 19/07/2022. Disponível em: <https://averdade.org.br/2022/05/deputado-bolsonarista-ocasiona-fechamento-do-museu-da-diversidade-sexual-em-sp/>. Acesso em: jul/2022.

Chauí, Marilena. (2001). *Escritos sobre a universidade*. São Paulo: Editora Unesp.

Chauí, Marilena. (2013). Manifestações ideológicas do autoritarismo brasileiro. In ROCHA, André (org.). *Escritos de Marilena Chauí*, vol. 2. Belo Horizonte: Autêntica Editora.

Colleta, Ricardo Della; Saldaña, Paulo. (2021). Governo quer transformar Museu Nacional em Palácio Imperial e deixar acervo fora. *O Tempo*, 24/03/2021. Disponível em: <https://www.otempo.com.br/turismo/governo-quer-transformar-museu-nacional-em-palacio-imperial-e-deixar-acervo-fora-1.2465013>. Acesso em: jul/2022.

Conselho de Arquitetura e Urbanismo do Rio de Janeiro. (2021). *Nota sobre a transformação do Museu Nacional em Centro Dedicado à família imperial*. CAU/RJ, 29/03/2021. Disponível em: <https://www.caurj.gov.br/nota-sobre-a-transformacao-do-museu-nacional-em-centro-dedicado-a-familia-imperial/>. Acesso em: jul/2022.

Coutinho, Simone Andréa Barcelos. (2014). *Estado laico brasileiro e os desafios à sua efetividade no plano da representação política*. Brasília: Instituto Brasiliense de Direito Público. Monografia de especialização.

Cruz, Carolina. (2021). Museu Nacional da Bíblia, em Brasília, deve custar R\$ 26 milhões aos cofres públicos. *Portal G1*, 14/01/2021. Disponível em: <https://g1.globo.com/df/distrito-federal/noticia/2021/01/14/museu-nacional-da-biblia-em-brasilia-deve-custar-r-26-milhoes-aos-cofres-publicos.ghtml>. Acesso em: jul/2022.

Dardot, Pierre; Laval, Christian. (2016). *A nova razão do mundo: ensaio sobre a sociedade neoliberal*. São Paulo: Boitempo.

Fernandes, José R. O. (2021). O parlamento na contramão da lei: as proposições de declaração do patrimônio cultural no legislativo federal. In Soares, Inês V. P.; Campos, Yussef D. S; Lanari, Raul A. O. (orgs). *Patrimônio imaterial e política pública no Brasil: trajetória e desafios*. Belo Horizonte: Letramento, p. 320-343.

Gob, André; Drouguet, Noémie. (2019). *A museologia: história, evolução, questões atuais*. Rio de Janeiro: FGV Editora.

Hall, Stuart. (2011). *A identidade cultural na pós-modernidade*. 11ª ed. Rio de Janeiro: DP&A.

Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (2010). *Dossiê Iphan: A Festa de Santana. Caicó*. Iphan: Brasília.

Kaysel, André. (2015). Regressando ao Regresso: elementos para uma genealogia das direitas brasileiras. In Velasco E Cruz, Sebastião; Kaysel, André; Cudas, Gustavo (orgs). *Direita volver: o retorno da direita e o ciclo político brasileiro*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, p 49-74.

Lynch, Christian E. C. (2008). O pensamento conservador ibero-americano na era das independências (1808-1850). In *Lua Nova*, São Paulo, nr. 74, pp 59-92.

Mendonça, Heloísa. (2017). Queermuseu: O dia em que a intolerância pegou uma exposição para Cristo. *El País*, 13/09/2017. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2017/09/11/politica/1505164425_55164.html. Acesso em: jul/2022.

Messenberg, Débora. (2017). A direita que saiu do armário: a cosmovisão dos formadores de opinião dos manifestantes de direita brasileiros. In *Revista Sociedade e Estado* – Volume 32, Número 3, set/dez 2017, pp 621-647.

Moraes, Fabiana. (2022). Masp usa capa decolonial, mas veta fotos do MST e trabalho de curadora indígena. *The Intercept Brasil*, 17/05/2022. Disponível em: <https://theintercept.com/2022/05/17/masp-capa-decolonial-veta-fotos-mst-trabalho-curadora-indigena/>. Acesso em: jul/2022.

Pereira, José Carlos (2005). *Devoções Marginais: interfaces do imaginário religioso*. Porto Alegre: Zouk.

Recife. (2022). *Lei Ordinária nº 18.889, de 05 de janeiro de 2022*. Recife.

Rio de Janeiro. (2022). *Lei Ordinária nº 9.738, de 27 de junho de 2022*. Rio de Janeiro.

Silveira, Sergio A. (2015). Direita nas redes sociais on line. In Velasco E Cruz, Sebastião; Kaysel, André; Cudas, Gustavo (orgs). *Direita volver: o retorno da direita e o ciclo político brasileiro*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, p. 213-230.

Souza Junior, Paulo G. de; Souza, Carlos Henrique P. de. (2020). Evangélicos e conservadorismo – afinidades eletivas: as novas configurações da democracia no Brasil. In *Horizonte*, Belo Horizonte, v. 18, n. 57, set./dez. 2020, pp. 1188-1225.

Tragtenberg, Maurício. (1990). *Sobre Educação, Política e Sindicalismo*. São Paulo: Editores Associados; Corte.

UOL. (2021). Sergio Camargo quer criar 'Museu da Vergonha' com obras 'desviantes'. *UOL*, 04/08/2021. Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/politica/ultimas-noticias/2021/08/04/sergio-camargo-quer-criar-museu-da-vergonha-com-obras-desviantes.htm?cmpid=copiaecola>. Acesso em: jul/2022.

Villazón, Julio C. (2015). Velhas e novas direitas religiosas na América Latina: os evangélicos como fator político. In Velasco E Cruz, Sebastião; Kaysel, André; Cudas, Gustavo (orgs). *Direita volver: o retorno da direita e o ciclo político brasileiro*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, p. 163-176.

