

MUSEOLOGIA E PATRIMÓNIO

volume 2

Fernando Magalhães
Luciana Ferreira da Costa
Francisca Hernández Hernández
Alan Curcino

COORDENADORES

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

MUSEOLOGIA E
PATRIMÓNIO
Volume 2

MUSEOLOGIA E
PATRIMÓNIO
Volume 2



IPL

instituto politécnico de leiria

Presidente

Rui Filipe Pinto Pedrosa

ESCOLA SUPERIOR DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS SOCIAIS

Diretora

Sandrina Diniz Fernandes Milhano

EDIÇÕES

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

Conselho Editorial

Alan Curcino

(Universidade Federal de Alagoas, Brasil)

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)

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 2

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

Projeto gráfico: Alan Curcino

Capa: Rui Lobo

Edição: Instituto Politécnico de Leiria – IPLeiria

Edifício Sede – Rua General Norton de Matos, Apartado 4133, 2411-901
Leiria – Portugal

<https://www.ipleiria.pt/>

ISBN 978-989-8797-36-0

Novembro de 2019

©2019, Instituto Politécnico de Leiria

APOIOS



UNIVERSIDADE
FEDERAL DA PARAÍBA



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



UNIVERSIDAD
COMPLUTENSE
MADRID

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

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

ÍNDICE

| | |
|---|------------|
| Apresentação | 7 |
| Fernando Magalhães | |
| Luciana Ferreira da Costa | |
| Francisca Hernández Hernández | |
| Alan Curcino | |
| | |
| A Figueira da Foz como “lugar de memória” na rota da fuga da Europa ocupada durante a 2ª Grande Guerra (1943-1945). Proposta de itinerário histórico | 10 |
| Irene Vaquinhas | |
| | |
| Os modelos de gestão dos museus e do património cultural como processos de valorização patrimonial | 37 |
| António Ponte | |
| | |
| Memória e Identidade nos Museus: o caso do Museu do Carvão | 84 |
| Clarissa Wetzel | |
| Camilo de Mello Vasconcellos | |
| | |
| Corpos, Discursos e Exposições: a Coleção do Museu Antropológico e Etnográfico Estácio de Lima (Bahia, Brasil)..... | 107 |
| Marcelo Nascimento Bernardo da Cunha | |
| | |
| Museus de História em debate: controvérsias e interfaces entre memória e conhecimento histórico | 146 |
| Cecília Helena Lorenzini de Salles Oliveira | |
| | |
| Usabilidade e Curadoria Digital da visitação em 360º promovida pelo Projeto Era Virtual: o Museu Vale | 176 |
| Luciana Ferreira da Costa | |
| Maria de Fátima Nunes | |
| Alan Curcino | |

| | |
|---|------------|
| Objetos de Educação em Ciências da Natureza: considerações sobre os processos de conservação e as possibilidades de usos pedagógicos | 211 |
| Raquel Santos Palma | |
| Reginaldo Alberto Meloni | |
| Formação em Museologia no Brasil: rupturas e transformações nas décadas de 1960 e 1970 | 246 |
| Ivan Coelho de Sá | |
| Hermitage Barcelona: um Museu rejeitado pela “Cidade Rebelde” | 277 |
| Silvana Pirillo Ramos | |
| Cambio en la gestión de los museos públicos: implicaciones para el Turismo | 311 |
| Silvia Aulet Serrallonga | |
| Neus Crous Costa | |
| Dolors Vidal Casellas | |

Apresentação

Os livros **Museologia e Património – Volume 1 e Volume 2** são resultado de uma cooperação científica internacional entre o Centro Interdisciplinar de Ciências Sociais (CICS.NOVA) – Polo Leiria e a Escola Superior de Educação e Ciências Sociais (ESECS) do 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 e 2018, 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 contaram com o apoio da REDMUS/UFPB para sua publicação entre 2014 e 2017, além do Instituto de História Contemporânea - Grupo de Investigação Ciência, Estudos de História, Filosofia e Cultura Científica (IHC-CEFCi) da Universidade de Évora (UÉvora), Portugal, assumindo a organização e assinatura como Editores. Já no ano de 2018, acrescentou-se ao apoio à publicação o CICS.NOVA/ESECS/IPLEiria.

Os dossiês objetivaram contribuir para as diversas áreas dedicadas a reflexões sobre os espaços museais e o conhecimento museológico, enfocando, sobretudo, uma perspectiva 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, Patrimônio e Informação, organizado pela REDMUS/UFPB com o apoio do CICS.NOVA/ESECS/IPLeiria, na cidade de João Pessoa, Brasil.

A partir do êxito do colóquio, agregando cooperativamente autores dos dossiês da RITUR como convidados, além de outros especialistas reconhecidos internacionalmente, nasceu o 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 Património, 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 nestes três países.

Contar com a colaboração de uma série de profesoress e pesquisadores que pretendem refletir sobre as novas perspetivas da atual Museologia e do Património é uma oportunidade única de entrar nos novos espaços de exposição que todos os museus do mundo nos oferecem tão prodigamente hoje. Ao mesmo tempo, permite-nos abrir perspetivas sempre surpreendentes que nos oferecem tentativas de definições distantes de conceitos obsoletos, enquanto nos apresentam novas formas de desenvolver o Património Cultural. Isso é considerado uma realidade sustentável dentro de um sistema integral que leva em conta não apenas as políticas dos museus, mas também os fatores econômicos, sociais e ambientais que favorecem seu gozo a partir de novos conceitos como no âmbito seja, por exemplo, da Educação ou do Turismo Cultural.

Talvez este seja um dos aspectos que melhor reflete a situação atual da Museologia e sua relação com o Património. A teoria museológica é essencial para saber para onde estão indo as tendências neste campo, como também para saber o que é hoje o conceito de Património e como é possível aproximar os cidadãos que escolheram a partir dos museus e do Património Cultural experimentar as imensas possibilidades que o mundo global as coloca à sua disposição.

Os autores que participam dos dois livros oferecem uma amostra muito variada e enriquecedora de quais são os desafios da Museologia atual e de como é necessário apostar em uma Museologia sustentável que leve em consideração a promoção, valorização e conservação do Património Cultural em conexão necessária prática e político-epistemológica com diversas disciplinas, como aqui são

encontradas: 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 Património inter, pluri, multi e transdisciplinares na perspectiva do que é produzido na atualidade no Brasil, na Espanha e em Portugal.

Visto tratar-se de publicação internacional, estes 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 da responsabilidade dos seus respectivos autores.

Ao final desta apresentação, fica o desejo a todos de uma profícua leitura na perspectiva de seu uso e de sua ampla divulgação como contribuição à evolução e futuro dos campos da Museologia e do Património.

Esta edição foi sujeita a revisão científica, por pares – *Peer review*.

Fernando Magalhães
Luciana Ferreira da Costa
Francisca Hernández Hernández
Alan Curcino

A FIGUEIRA DA FOZ COMO “LUGAR DE MEMÓRIA” NA ROTA DA FUGA DA EUROPA OCUPADA DURANTE A 2ª GRANDE GUERRA (1943-1945). PROPOSTA DE ITINERÁRIO HISTÓRICO

Irene Vaquinhas

Universidade de Coimbra, Portugal

<https://orcid.org/0000-0003-1889-165X>

1. Introdução

A ascensão da Alemanha nazi a partir de 1933 e as consequentes regulamentações discriminatórias e raciais vão abrir uma nova página na História Mundial que irá afetar a vida de milhares de indivíduos, obrigando-os a abandonar familiares, casas, haveres, países.

Na primavera de 1940, a ocupação nazi de países da Europa setentrional e da Europa ocidental como a Dinamarca, a Noruega, a Holanda, o Luxemburgo, a Bélgica e a França, provoca a fuga massiva de populações aterrorizadas, fenómeno que se precipita a partir do Verão de 1942, com o começo da deportação de judeus (Mühlen, 2012, p. 59). A rota ibérica, através dos Pirenéus, atravessando Espanha até à cidade de Lisboa, porta atlântica de embarque para os restantes continentes, em particular para os Estados Unidos da América, constituía o principal caminho de saída das zonas ocupadas (Pereira, 2017, p. 48). Portugal era, acima de tudo, um país de trânsito.

No processo de êxodo da França ocupada, os vistos concedidos pelo cônsul português de Bordéus, Aristides de Sousa Mendes (1885-1954) (Andringa, 1996, p. 8), à revelia do governo português e desobedecendo a diretrizes superiores, foram, para refugiados judeus ou não-judeus de várias nacionalidades, a “plataforma de esperança” para a tão desejada liberdade (Pereira, 2017, pp. 41-43).

O agravamento da situação política e social europeia leva o regime salazarista, por razões políticas e diplomáticas decorrentes das

obrigações portuguesas em relação à aliança inglesa e como forma de assegurar a neutralidade no conflito (Milgram, 2010, p. 99), a permitir, ainda que com apertadas e progressivas restrições à medida que os fluxos migratórios se massificam, a permanência temporária no país desses contingentes humanos, enquanto aguardam pelo dia de embarque. O receio de perturbação da ordem pública e de difusão, pela população portuguesa, de ideais políticos e ideológicos subversivos, sobretudo comunistas, impôs uma política de “repressão-dissuasão”, canalizando-se os refugiados para “zonas de residência fixa”, fora dos principais centros urbanos, onde eram mais facilmente controlados e vigiados pela polícia política (Pimentel, 1996, pp. 822-823).

A praia da Figueira da Foz, localizada na região centro do país, será uma das localidades escolhidas para esse acolhimento. Desde finais do século XIX, a cidade era um dos mais concorridos locais de veraneio do país, sobretudo após a instalação, na década de 1880, do caminho de ferro que permitiu a ligação a linhas ferroviárias espanholas, o que teve de imediato reflexos no aumento do afluxo de veraneantes, nacionais e estrangeiros, em particular espanhóis, provenientes de regiões fronteiriças. Ao tempo da Guerra Civil Espanhola (1936-1939), a cidade acolherá populações em fuga do conflito (Vaquinhas, 2015, pp. 4757-4778). A sua integração nas rotas do turismo ibérico, por um lado, e as características de cidade-balnear, dotada de infraestruturas adequadas à sazonalidade do veraneio¹, convertem-na, nos anos 1940, numa das escolhas oficiais para local de permanência de refugiados em fuga de países do centro da Europa.

Este estudo tem precisamente como objetivo reconstituir a sua presença na cidade, identificar os locais mais frequentados ou representativos da sua estadia, e propor um itinerário histórico que enquadre a cidade da Figueira da Foz no mapa dos “lugares de memória” da rota da fuga da Europa em guerra.

¹ É na região centro de Portugal que se situam as restantes “zonas de residência fixa”, sendo a maioria estâncias balneares ou termas, dotadas de infraestruturas materiais capazes de acolher grandes contingentes populacionais, mais precisamente as seguintes localidades: Curia, Luso, Caldas da Rainha (e Foz do Arelho), Ericeira e Lousa de Cima (Pereira, 2017, pp. 59-63).

Como metodologia de trabalho, recorre-se ao cruzamento de fontes, de variada tipologia, tanto manuscrita como impressa, pertencendo grande parte ao Arquivo Histórico da Câmara Municipal da Figueira da Foz (AHMFF), em especial, Autorizações de residência (1930-1945), Programas Visados pela Inspeção dos Espetáculos (1939-1947), e imprensa periódica, entre outros documentos. Durante a guerra, os periódicos locais abordarão o tema com regularidade, a exemplo da crónica “Alô, Alô Bairro Novo”, do jornal *O Figueirense*. Ao tempo, o Bairro Novo era o epicentro da vida social e recreativa da localidade, o qual se converterá, na década de 1940, numa pequena babel de nacionalidades. Essas fontes de informação foram cruzadas com documentos da Polícia de Vigilância e Defesa do Estado (PVDE), disponíveis no núcleo de Correspondência Recebida da Câmara Municipal da Figueira da Foz, bem como com algumas obras memorialistas e romances, localizados, em termos ficcionais, na praia da Figueira.

Como se define e caracteriza, pois, o turismo memorial? Como é que este se adequa à estância balnear da Figueira da Foz, exemplo representativo do turismo de sol e mar? Que valores e prioridades são defendidos? Que mais valias pode trazer à cidade? Estas são algumas questões a que se procurará dar resposta.

2. Acerca do turismo de memória e da elaboração de itinerários históricos

A abertura europeia das fronteiras na sequência da queda do muro de Berlim, em 1989, veio amplificar o desenvolvimento de um turismo nostálgico e memorial dirigido para locais traumáticos, de sofrimento, de destruição ou de repressão, associados à 2ª Grande Guerra, localizados, sobretudo, na Europa Central e Oriental.

Não sendo um fenómeno inteiramente novo, datando pelo menos do pós-1ª Grande Guerra, então centrado nos principais campos de batalha e nos monumentos comemorativos aos mortos e aos soldados desconhecidos caídos em combate (Jacquot; Chareyron et Cousin, 2018), o turismo de memória constitui uma forma particular de turismo que articula uma forte consciência histórica com a recuperação do testemunho memorial e no qual os aspetos “puramente recreativos são secundarizados” (Crahay, 2014, p. 151), em benefício

de uma relação biográfica, individual ou coletiva, dos visitantes com os lugares percorridos (Betchtel; Jurgenson, 2013, p. 13).

Essas especificidades não só o problematizam enquanto fenómeno turístico, questionando alguns autores essa categorização (Bierwerth, 2011, p. 20; Crahay, 2014, p. 151), como, na linha das leituras psicanalíticas de Paul Ricoeur sobre o culto da memória (Ricoeur, 2000), tendem a associá-lo a um processo de anamnese. De acordo com esta interpretação, constitui uma viagem catártica e terapêutica “em busca das raízes” ou de “encontro consigo mesmo”, senão mesmo de reconciliação com o passado, proporcionando a reconstrução identitária, individual ou de grupo (Bierwerth, 2011, p. 18-21; Besson, 2014; Cirac, 2014, p. 320; Jansen-Verbeke; George, 2015). Turismo da diáspora é uma das designações pelo qual este segmento turístico também é conhecido (Bierwerth, 2011, p. 18), tendo também afinidades com o “dark tourism” ou turismo “mórbido ou macabro”, em particular com a fileira centrada nos locais de conflito ou em espaços associados à morte, à opressão ou ao sofrimento, a exemplo dos campos de concentração (Knafou, 2012; Cirac, 2014, p. 320; Gonçalves, 2017, pp. 29-34).

Um dos seus fundamentos reside no imperativo ético do dever da memória, como forma de exorcizar um passado que “não se esquece” (Jansen-Verbeke; George, 2015). Porém, à medida que desaparecem os indivíduos diretamente envolvidos nos acontecimentos traumáticos ou os seus descendentes diretos e se precipitam os efeitos geracionais dos ciclos de vida, tendem-se a alterar as prioridades valorativas e os padrões deste tipo de turismo, redefinindo-se a escala individual em prol de uma leitura coletiva, nacional, étnica ou cultural (Besson, 2014).

Na atualidade, a instrumentalização pelos poderes públicos do conceito de “dever da memória” procura conferir utilidade e valor económico ao património cultural do passado pondo-o ao serviço das comunidades ou das localidades (Jacquot; Chareyron et Cousin, 2018). Já não se trata apenas de utilizar o turismo como móbil da reconstrução de locais destruídos (Danchin, 2014), mas de reintegrar a dimensão cultural e multiétnica num espaço historicamente considerado e na sua própria evolução. Visa-se restituir uma memória coletiva e conferir valor pedagógico e de uso ao património cultural, concebendo-o como um investimento produtivo, dimensões que se

enquadram no atual gosto “pelo passado”, no reconhecimento do património cultural como um fator de desenvolvimento sustentável (Grefe, 2011, p. 928), e em preocupações sociais e políticas do tempo presente. É o caso da noção de património como “bem comum identitário” (Harzog, 2011), bem como da importância ideológica dos valores da reconciliação e da tolerância, associados à paz, aos direitos humanos e à democracia, princípios subjacentes à reconfiguração do espaço europeu após o termo da segunda Grande Guerra. Pelo seu caráter complexo, o turismo de memória procura proporcionar ao turista ou ao visitante uma experiência intercultural enriquecedora, dando-lhe a conhecer o espaço físico dos acontecimentos ocorridos, assim como transmitir, de uma forma didática, valores educativos que o conduzam a refletir no contexto histórico e nas questões ideológicas que estiveram na sua origem.

A partir destas ideias-força tem aumentado, na vertente do turismo cultural, a oferta de vários tipos de produtos, capazes de potenciarem e de viabilizarem um leque bastante alargado de atividades, sendo as rotas turísticas temáticas sobre a libertação da Europa do domínio nazi, no final da segunda Grande Guerra, um dos casos mais representativos.

Sem a preocupação de exaustividade², é de mencionar a rota Liberation Route Europe, criada pela fundação com o mesmo nome, com sede na Holanda, a qual se insere num projeto cofinanciado pela União Europeia com o apoio de várias organizações e instituições internacionais: universidades, associações de antigos combatentes, museus, agências de turismo, entre outras. De acordo com o site institucional, a sua finalidade é “to bring together national perspectives on the liberation of Europe, to learn and share experiences and understanding, in order to create a unified awareness of the importance of freedom [...] It deals with individual nation states’ selective memories of the war, and calls for an international response,

² São numerosas as visitas ou as rotas turísticas tendo por base o tema da Segunda Grande Guerra oferecidas por numerosas localidades europeias, disponíveis na internet, como é o caso, entre outras, da Visite historique à Vincennes: parcours autor de la seconde guerre mondiale (<https://exploreparis.com/fr/1128-visite-historique-vincennes-parcours-autour-seconde-guerre-mondiale.html>) ou da Randonneurs de mémoire, em várias zonas do Luxemburgo.

by seeking to examine the complex heritage of the Second World War from multiple historical perspectives. It connects this history with life in modern-day Europe, as well as other parts of the world, underscoring the role of international reconciliation and the promotion of reflection: reflection on the value of our hard-won freedoms”³. Os percursos/visitas propostos envolvem vários “lugares de memória” localizados na Bélgica, na República Checa, em França, na Alemanha, no Luxemburgo, em Itália, na Polónia, entre outros países. Não incluem, contudo, Portugal.

Em rigor, uma rota é uma “descrição de um caminho [...] especificando os lugares [...] e propondo uma série de atividades e serviços” (Maia; Baptista, 2011, p. 673), a qual obedece a procedimentos técnicos específicos e a uma lógica estruturante (Figueira, 2013, p. 20).

Em Portugal são em escasso número as propostas de itinerários históricos urbanos relacionados com a presença de refugiados da 2ª Grande Guerra, se bem que algumas autarquias ou outros organismos estatais promovam iniciativas ou disponibilizem equipamentos culturais evocativos da memória do refúgio no século XX. É o caso da câmara municipal de Cascais que criou, no ano de 1999, o espaço Memória dos Exílios⁴, ou do município de Almeida que abriu ao público, no ano de 2017, o Museu “Vilar Formoso Fronteira da Paz. Memorial aos Refugiados e ao Cônsul Aristides de Sousa Mendes”, dedicado à passagem dos refugiados por Portugal durante a segunda Grande Guerra, o qual está alojado na estação ferroviária de Vilar

³ De igual modo, a Fondation pour la Mémoire de la Shoah promove a visita a “lugares de memória” relacionados com o genocídio do povo judeu. <http://www.fondationshoah.org/enseignement/voyages-pedagogiques> (<https://www.visitluxembourg.com/fr/tours-recommandes/tour/t/randonneurs-de-memoire>).

⁴ O “Espaço Memória dos Exílios” tem como objetivo principal, como se pode ler do seu site na Internet, “a evocação da memória de um dos acontecimentos mais relevantes da história do concelho: ter representado um local de refúgio, espera e passagem de milhares de exilados e refugiados no contexto dos conflitos europeus - a Guerra Civil de Espanha e a Segunda Guerra Mundial”. <https://www.cascais.pt/equipamento/espaco-memoria-dos-exilios>. Sobre este mesmo assunto, veja-se também Lima; Neves, 2005.

Formoso, uma das principais fronteiras terrestres de entrada em Portugal⁵.

Já no que concerne a itinerários históricos, um caso conhecido reporta-se à vila da Ericeira, localidade que também foi “residência fixa” (Júnior, 1998), cuja Junta de Turismo disponibiliza aos visitantes, em suporte papel, um percurso por diversos espaços e ruas da vila onde viveram ou passaram refugiados. Estando devidamente identificados, por meio de pequenas fotografias, o folheto refere, entre outros locais a visitar: “Praça da República, local da chegada dos refugiados”, “Registo (painel) de azulejos na rua Miguel Bombarda, antiga Pensão Morais onde se alojou o primeiro grupo de refugiados”, “Prédio adaptado a Sinagoga onde se praticavam os actos da religião judaica”, “Escritório do Unitarian Service Committee no Largo dos Condes da Ericeira que financiava os refugiados (em frente dos correios)”, “Casa na rua Florêncio Granate onde Fritz Teppich viveu entre 1943 e 1946”, entre outras informações. Este tipo de itinerário constitui, pois, uma forma de explorar a relação da história da segunda Grande Guerra com os locais, oferecendo informação sobre os refugiados, o seu quotidiano e atividades, os locais frequentados.

3. A Figueira da Foz como porto de abrigo: os refugiados de “foragidos” a “hóspedes”

No Verão de 1940, a partir da ocupação de França pelas tropas alemãs, precipita-se a afluência de estrangeiros a Portugal, em direção sobretudo a Lisboa, cidade com o único porto de embarque para os Estados Unidos da América, mas também onde se localizavam as embaixadas, os consulados, as organizações internacionais de ajuda, as operadoras de transporte (Lima; Neves, 2005, p. 21). Perante o rumo dos acontecimentos, as autoridades decidem colocar os refugiados em

⁵ Vilar Formoso Fronteira da Paz. Memorial aos Refugiados e ao Cônsul Aristides de Sousa Mendes. <http://www.centerofportugal.com/pt/vilar-formoso-a-fronteira-da-paz/>. Este museu está organizado em seis núcleos expositivos subordinados aos seguintes títulos: “Gente como nós”, “Início do pesadelo”, “A viagem”, “Vilar Formoso – Fronteira da Paz”, “Por terras de Portugal” e “A partida”. Para um melhor conhecimento deste museu veja-se também Ramalho (2014).

“residências fixas”, seguindo o exemplo de outros países, como a França (Pimentel, 2006, pp. 127-134).

De imediato, a imprensa figueirense regista a chegada progressiva de refugiados, em grande número, tanto por via férrea como por automóvel. No dia 24 de Junho é acolhido na cidade o primeiro grupo, vindo de Vilar Formoso, pela linha da Beira Alta, constituído por 85 refugiados de várias nacionalidades, sendo distribuídos por “diversos hotéis e pensões e alguns alugaram casas”⁶. No início de Julho chegaram muitos mais⁷, perfazendo, segundo contas da imprensa, cerca de 600 indivíduos, tendo os grupos sido recebidos com “flagrantes provas de carinho e simpatia para que não sentissem tanto a sua desgraça”. À sua chegada, na estação do caminho-de-ferro da Figueira, esperava-os uma comitiva constituída pelo vice-cônsul de França, na cidade, membros da Comissão Municipal de Turismo e da colónia francesa, bem como por “dezenas de pessoas”⁸.

De “foragidos”, como por vezes eram referidos, os refugiados convertem-se rapidamente em “hóspedes”, traduzindo a evolução linguística registada pela imprensa periódica, a franca hospitalidade com que foram recebidos pela maior parte da população urbana⁹. Irene Flunser Pimentel na sua obra *Judeus em Portugal durante a II Guerra Mundial* refere o testemunho do jornalista checo, Eugen Tillinger, refugiado na cidade, o qual parece confirmar as notícias da imprensa. Temendo ser encarcerado num campo semelhante aos franceses, o medo desvaneceu-se ao chegar, esclarecendo que “temos de agradecer, agradecer de todo o coração aos portugueses. A sua simpatia ultrapassa todos os limites (...) Quando chegámos, a autarquia da Figueira da Foz havia convocado, para a Estação de comboio, todos os que sabiam a língua francesa, para nos receber [...] os refugiados de guerra foram recebidos de forma fantástica [...] O cinema ofereceu, à tarde, entrada gratuita [...] Os cardápios dos restaurantes estavam escritos em duas línguas [...] a autarquia proibiu energicamente aos

⁶ *O Figueirense*, 26 de Junho de 1940.

⁷ “Compreensão”, *O Figueirense*, 3 de Julho de 1940; “Os refugiados de guerra encontraram na Figueira o almejado sossego”, *O Figueirense*, 9 de Julho de 1940; *O Figueirense*, 27 de Julho de 1940.

⁸ “Refugiados”, *O Figueirense*, 29 de Junho de 1940.

⁹ “Compreensão”, *O Figueirense*, 3 de Julho de 1940.

hoteleiros e comerciantes de levar-nos preços mais altos” (Pimentel, 2006, p. 131).

A imprensa refere, com efeito, a chegada à cidade do reputado jornalista, colaborador do *Paris-Soir*, entre outros jornais¹⁰. O seu percurso pela Europa, tal como é definido pela imprensa local - de Paris para Bordéus e dali, através de Espanha, para Portugal – indica que o jornalista foi um dos muitos beneficiados com os vistos concedidos pelo cônsul Aristides de Sousa Mendes¹¹. Não foi, porém, o único: outros também o foram.

A análise de um núcleo de vistos (em número de 104) que, por circunstâncias desconhecidas, integram a documentação do Arquivo Histórico Municipal da Figueira da Foz evidencia a diversidade de nacionalidades presentes na cidade, no ano de 1944, cabendo o maior número a naturais de Espanha (43), seguido, em termos decrescentes, pela França (23), Bélgica (14) e Brasil (13) (Quadro VI).

Quadro VI – Repartição das nacionalidades a partir dos títulos de residência (1944)

| | SF | SM | TOTAL |
|----------------|----|----|-------|
| Alemanha | 1 | | 1 |
| Bélgica | 7 | 7 | 14 |
| Brasil | 3 | 10 | 13 |
| Checoslováquia | 1 | | 1 |
| Espanha | 20 | 23 | 43 |
| França | 12 | 11 | 23 |
| Itália | 2 | 2 | 4 |
| Suíça | 1 | | 1 |
| China | | 2 | 2 |
| Holanda | | 1 | 1 |
| Polónia | | 1 | 1 |
| TOTAL | 47 | 57 | 104 |

Fonte: AHMFF, Vistos de autorização de residência de estrangeiros

¹⁰ “Os refugiados de guerra encontraram na Figueira o almejado sossego”, *O Figueirense*, 9 de Julho de 1940.

¹¹ <http://sousamendesfoundation.org/tillinger/> (15-09-2013; 10.40).

Quanto à data de entrada em Portugal, mais de metade (59,6%, 62 casos) dos estrangeiros fizeram-no no ano de 1940 ou em data posterior, enquanto 36,5% (38 casos) entraram no nosso país entre 1933 e 1939. Em 4 casos (3,8%) não há qualquer informação.

3.1. Sob o impacto dos refugiados: as transformações do quotidiano

A passagem de refugiados pela localidade é mencionada em algumas obras de carácter memorialista. Luís Cajão refere no seu livro *As torrentes da memória. Histórias e inconfidências do arco-da-velha*, que, na cidade, “desaguaram algumas centenas de refugiados” (Cajão, 1979, p. 13), “fugindo a Hitler e ao holocausto”, o que vem alterar a sua pacatez e imprimir novos hábitos, tendo exercido um efeito estimulante na sociedade local. Muitos, diz-nos Leitão Fernandes, “puderam [...] encontrar o necessário ambiente acolhedor” e “os próprios cafés do Bairro Novo passaram a ter uma frequência permanente, durante “todo o ano”, o que até ali se não verificava¹². Ou seja, a “infiltração estrangeira”, como lhe chamou Augusto Veiga, animava o Bairro Novo, prolongando a “época de Verão, para a “época de Outono”¹³.

Na cidade a hospitalidade é acolhedora, o risco é escasso, o sol e a luz encantam os estrangeiros, o ambiente é de descontração, a vida corre *suavemente*. Em tempo de Guerra, a cidade fervilha de gente: “pelas artérias da cidade, nos jardins, nas avenidas, nos cafés, nos bancos, nota-se uma constante vibração de línguas estrangeiras, de polacos, de belgas, checos, holandeses e franceses, de ambos os sexos, que dão uma nota de cosmopolitismo a esta cidade”¹⁴. O escritor Miguel Viqueira retrata a praia da Figueira deste período num romance a que deu o título eloquente de *Praiabela* (1994).

¹² Leitão Fernandes, “Breve história do Casino da Figueira”, *A Voz da Figueira*, 7 de Dezembro de 1972.

¹³ *O Figueirense*, 9 de Outubro de 1940.

¹⁴ “Os refugiados de guerra encontraram na Figueira o almejado sossego”, *O Figueirense*, 9 de Julho de 1940.

As transformações do quotidiano são muito referidas na imprensa: a língua francesa substituindo a espanhola e a portuguesa; o aumento da oferta de casas e quartos para arrendar e os anúncios em várias línguas; os títulos e as legendas dos filmes em francês¹⁵; os banheiros que falam francês... Porém, há um dado que suscitou numerosos comentários: a indumentária e os hábitos femininos, em particular, o uso de calças e o tabagismo. Aliás, em alguns jornais sugeriam-se passeios à Figueira da Foz “para se tomar contacto com a civilização do século XX”, “porque se terá ocasião de ver senhoras com calças e sem elas, e a fumarem como qualquer guarda fiscal vigilantes nas margens dos rios ou costas marítimas”¹⁶.

Um número significativo de refugiados pertencia a “camadas burguesas liberais”, incluindo escritores, pintores, escultores, artistas do espetáculo, músicos, profissionais liberais, comerciantes, inclusive joalheiros. De imediato, o Grande Casino Peninsular da Figueira da Foz facultou a entrada gratuita nas matinées¹⁷. Perante esta oferta cultural inesperada, as casas de espetáculos recrutam os seus serviços, conseguindo contornar as proibições de trabalho que recaíam sobre os estrangeiros, associando-os a festas com objetivos beneficentes, cujos destinatários tanto podiam ser as instituições locais, como os próprios refugiados. Alguns abrilhantarão espetáculos, outros farão exposições de pintura ou conferências, entre outras iniciativas.

Corresponde a esta situação, o casal de pianistas, Colette Gaveau (1913-1987) e Witold Malcuzyński (1914-1977), os quais, mal desembarcaram, em 1940, na foz do Mondego, “na maior indigência”, segundo informa Luís Cajão, são convidados a atuar no Casino Peninsular, no dia 17 de Julho de 1940, num espetáculo a favor da “assistência figueirense”¹⁸. Polaco de nascimento, discípulo do compositor Paderewsky, grande intérprete de Chopin, Witold Malcuzyński é considerado um dos “últimos pianistas românticos”.

¹⁵ Estas alterações podem ser acompanhadas através dos programas das casas de espetáculo existentes na Figueira da Foz, a partir de Julho de 1940, muitos dos quais se encontram disponíveis no Arquivo Municipal, nas caixas Câmara Municipal. Turismo. Programas Visados. Inspeção dos Espetáculos. 1940.

¹⁶ *O Figueirense*, 20 de Julho de 1940.

¹⁷ *Jornal-Reclamo*, nº 234, 13 de Julho de 1940.

¹⁸ AHMFF. Câmara Municipal. Turismo. Programas Visados. Inspeção dos Espetáculos. 1940.

Chegou à Figueira da Foz, conjuntamente com a sua mulher Colette Gaveau, com vistos de Sousa Mendes, como refere o site da Aristides Foundation. Nesse mesmo mês, o próprio casino organiza em sua homenagem uma outra festa, da qual este seria o beneficiado.

Como esclarece Luís Cajão no seu livro de memórias, o Casino, a 30 de Julho de 1940, através dos seus responsáveis, Arménio Faria e Ernesto Tomé, “organizaram um concerto [...] que rendeu para a época razoavelmente: seis mil escudos”. E prossegue aquele autor na descrição do ocorrido: “Mal Witold Malcuzynski recebeu esta importância, pegou-nos no braço, à mulher e a mim, e levou-nos às pressas para a sala de jogo. Trocado o dinheiro em fichas, repartiu, em parcelas, de dois contos, o dinheiro pelos três. E quis que cada um de nós ocupasse uma mesa de roleta. [...] Um quarto de hora depois, ambos haviam perdido tudo. Eu, entretanto, fora-me ao *guichet* e convertera de novo as fichas em dinheiro [...] que só lhes entreguei no momento de os deixar à porta do hotel” (Cajão, 1979, p. 13).

Alguns anos depois do fim da II Grande Guerra, em 1948, o “genial artista” voltaria à Figueira afim de fazer um recital de piano, no Salão Nobre do Grande Casino Peninsular, em sinal de “agradecimento pelas atenções e carinhos que o rodearam e aos seus compatriotas numa hora incerta das suas existências”¹⁹. Ainda presentemente, o casino da Figueira conserva, numa parede da atual sala de jogo, uma placa alusiva ao concerto realizado pelo casal de refugiados.

As referências a artistas não se ficam por aqui: é o caso do artista de cinema francês Marcel Dalio (1899-1983)²⁰, da escritora também de origem francesa, Gisèle Quittner Allatini (1883-1965), que proferiu várias conferências no Casino e assinou algumas crónicas na imprensa local²¹ ou do pintor, de origem checa, Ivan Sors (1895-1950),

¹⁹ Programa de 28 de Junho de 1948. AHMFF. Câmara Municipal. Turismo. Programas Visados. Inspeção dos Espetáculos. 1948.

²⁰ No dia 7 de Agosto de 1940, o Grande Casino Peninsular da Figueira da Foz passou no seu cinema o filme “Casa do Maltês”, com o artista Marcel Dalio, “o grande artista do cinema francês que se encontra na Figueira da Foz”. AHMFF. Câmara Municipal. Turismo. Programas Visados. Inspeção dos Espetáculos. 1940.

²¹ “No Casino”, *Jornal-Reclamo*, nº 246, 5 de Outubro de 1940; nº 247 de 12 de Outubro de 1940 e nº 252 de 16 de Novembro de 1940. Como colaboradora da imprensa, deve mencionar-se a sua crónica “Figueira da Foz” no *Jornal-*

personagem central da ficção literária de Afonso Cruz, *O pintor debaixo do lava-louça* (2013) que, em Agosto de 1940, expôs no casino pinturas e desenhos, alguns de pescadores de Buarcos, localidade piscatória junto à praia da Figueira da Foz, dispendo, na atualidade, o Museu Municipal Santos Rocha da cidade, de alguns dos seus quadros, bem como de outros pintores refugiados²². Na ficção literária de Afonso Cruz, Josef Sors residia em casa de um conhecido fotógrafo da cidade, parente do romancista, dormindo num recanto da casa. Como se esclarece no livro: “Por baixo do lava-loiças havia um espaço relativamente grande, que se prolongava por baixo do fogão. Foi aí que se estendeu um colchão e foi aí que Sors passou a dormir, escondido atrás da lenha, com medo que os agentes da PVDE aparecessem a meio da noite” (Cruz, 2013, p. 136).

A cidade aumenta a sua oferta de restauração e nas ruas bem animadas, sobretudo do Bairro Novo, disputavam-se verdadeiras competições musicais entre as várias orquestras que tocavam nos cafés, nos casinos e nos restaurantes, episodicamente acompanhadas por artistas internacionais que a Guerra conduzira até à Figueira e que vão “rodando” entre as várias casas de espetáculos.

O “Café Nicola” atraía um mar de gente com a alegria da “Orquestra Ginásio Jazz” e sobretudo com os solos do violinista David Teller, refugiado russo, acompanhado ao piano por Engleman

Reclamo, nº 262, 25 de Janeiro de 1941. Esta autora redigiu uma carta a Aristides de Sousa Mendes, agradecendo a ajuda recebida em Bordéus, e na qual afirma: “Faço questão de lhe escrever para lhe dizer da profunda admiração que têm por si em todos os países onde exerceu as funções de cônsul. O Senhor é para Portugal a melhor das propagandas, e uma honra para a sua Pátria. Todos aqueles que o conheceram elogiam a sua coragem, o seu grande coração. O seu espírito cavalheiresco, e acrescentam: se os Portugueses são como o Cônsul Geral Mendes, são um povo de cavalheiros e de heróis”. AHD – Processo Disciplinar de Aristides de Sousa Mendes. Acedido em 08 de Maio de 2018. <http://vidaspoupadas.idiplomatico.pt/aristides-de-sousa-mendes/documentos/>

²² “Exposição de pinturas e desenhos”, *Jornal-Reclamo*, nº 240, 20 de Agosto de 1940; “Ivan Sors”, *Jornal-Reclamo*, nº 240, 16 de Novembro de 1940. O museu conserva também quadros de Wanda Ostrowska, pintora polaca. Agradeço à Sra. Dra. Ana Paula Cardoso, da Câmara Municipal da Figueira da Foz, estas informações.

Malanzer²³, outro refugiado, e com o trompete de Joaquim Machado; no Café Espanhol atuava a “Orquestra Portuguesa”, da cidade do Porto; no “Casino Oceano”, mais requintado, jantava-se ao som da orquestra e das variedades do seu selecionado programa. Finalmente, na mais recente novidade do Bairro Novo, a marisqueira-bar “Lagosta Vermelha”, “um dos mais luxuosos e frequentados da Figueira”, exibiam-se bailados clássicos espanhóis. “Até certo ponto – diz-nos Luís Cajão - era a minha cidade, uma cidade boémia [...]”, reproduzindo-se, de certa forma, a atmosfera dos Anos 1920.

O jogo de fortuna ou azar, em particular a roleta, refletirá, de igual modo, a importância dos refugiados. Grande número era constituído por “gente abastada que jogava sem preocupações”, com hábitos de “casinar”, como se dizia ao tempo, tendo contribuído para o aumento das receitas provenientes do jogo. Os resultados da exploração do jogo, sobretudo após o ano de 1942, comprovam, de facto, o impacto dos refugiados estrangeiros na vida da cidade, cujos resultados são sobretudo colocados ao serviço da política assistencial da autarquia até ao ano de 1947, nas vésperas de ser constituída a Sociedade Figueira-Praia que passará a ser a proprietária do casino (Vaquinhas, 2012, pp. 224-228).

A presença dos refugiados colocou, no entanto, alguns problemas à autarquia figueirense, sobretudo no que respeita à sua vigilância, desconhecadora do que lhes era permitido ou proibido, obrigando a frequentes pedidos de esclarecimentos à Polícia de Vigilância e Defesa do Estado (PVDE). A proximidade geográfica relativamente à sede deste organismo, na cidade de Coimbra (cerca de 50 Km), determinaria que não fossem disponibilizados agentes da polícia política para a Figueira da Foz, competindo a fiscalização dos refugiados a funcionários camarários. Trata-se de uma decisão que ajuda a interpretar o ambiente de alguma descontração vivido pelos estrangeiros na cidade²⁴.

²³ No ano de 1946, já depois do termo da Guerra, o violinista David Teller ainda se mantinha na Figueira da Foz, sendo o seu nome referido em cartazes de espetáculos, pelo menos, do dia 22 de Junho de 1946. AHMFF. Câmara Municipal. Turismo. Programas Visados. Inspeção dos Espetáculos. 1946.

²⁴ Os custos da instalação de agentes da PVDE na cidade (dormida e alimentação, pelo menos) corriam pelas autarquias, como se explicita na documentação da PVDE, o que suscitou grande contestação por parte do

A leitura da correspondência recebida pela autarquia figueirense proveniente da PVDE permite captar algumas das restrições a que estavam sujeitos os refugiados e, de certa forma, apreender um pouco do seu quotidiano. Assim, era-lhes rigorosamente interdito “fazerem uso de máquinas fotográficas bem como de meios de pintura ou desenhos tentarem fixar pontos que possam ser considerados de interesse estratégico na nossa zona marítima ou fronteira terrestre”²⁵.

Quanto ao local do seu alojamento, fosse qual fosse, o proprietário era obrigado, no prazo de 48 horas, a comunicar a presença de qualquer estrangeiro, mesmo que se tratasse de uma única pernoita, sob pena de pagamento de multa. “A fim de intensificar a fiscalização sobre moradas de estrangeiros”, deveria ser enviada, no início de cada semana, a relação de todos os estrangeiros hospedados em hotéis, pensões ou casa de hóspedes²⁶. De igual forma, visitas de estrangeiros a refugiados residentes na Figueira deviam ser imediatamente comunicadas pelo proprietário da residência sob pena de multa. Se o estrangeiro era residente no país, podia admitir-se saídas aos sábados sem que tivesse de se apresentar cada vez que regressa²⁷.

Estas eram as regras, o que não quer dizer que fossem integralmente cumpridas. Apesar de as saídas serem proibidas para distâncias superiores a 3 Km, há referências a deslocações às Alhadas²⁸ (localidade do concelho da Figueira da Foz) e à Curia (cerca de 64 Km), outro local de “residência fixa”, inclusive para a celebração de casamentos. O referido autor Luís Cajão, um jovem nos anos 1940 e

presidente da edilidade local e que é possível acompanhar através da correspondência trocada entre as duas instituições.

²⁵ AHMFF, Pasta PVDE, s. d. (Circular confidencial).

²⁶ Arquivo Histórico de Montemor-o-Velho, Circular Confidencial, da PVDE, de 11 de novembro de 1943, Pasta Documentos relativos à PVDE e PIDE (1937-1975).

²⁷ AHMFF, Pasta PVDE, 5 de agosto de 1944.

²⁸ Nesta localidade, em Novembro de 1940, no posto de registo civil, também se realizou o casamento de Maurice Maucki Maotti, engenheiro civil, natural de Orã (Argélia) com Marcelle Gersslik Kalick, jornalista, natural de Varsóvia (Polónia), *Jornal-Reclamo*, nº 253, 23 de Novembro de 1940. De acordo com a Aristides Sousa Mendes Foundation entrou em Portugal com visto do cônsul Aristides Sousa Mendes.

membro do “Comitê de Recepção aos Refugiados” da Figueira da Foz, narra alguns dos passeios realizados, inclusive a uma festa de casamento na Curia²⁹. Refere também o seu encantamento perante a beleza da polaca Irene Kisterówna que “comia pescada com calda de açúcar” e lhe confidenciava “que o nome mais bonito que eu conheço em português é alguidar. Há-de ser este o nome do meu primeiro filho” (Cajão, 1979, p. 15). Algumas crianças refugiadas são também inscritas no sistema de ensino, mais precisamente na Academia Figueirense, como foi o caso de Edith Liliane Schwarz³⁰, cuja família, segundo a Aristides Sousa Mendes Foundation, terá também recebido visto do cônsul de Bordéus.

A hospitalidade figueirense mereceu a gratidão de quem dela beneficiou, estando depositadas no arquivo histórico municipal algumas cartas de agradecimento tanto endereçadas ao presidente do Conselho de Ministros³¹, Oliveira Salazar, como ao presidente da edilidade local, ao tempo o advogado Rui Manuel Nogueira Ramos (1901-1987), onde se deixa expresso o “acolhimento caloroso” e a “simpatia da população local e dos funcionários camarários”³².

²⁹ É provável que tenha sido o casamento de Grzegorz Fitelberg (compositor e violinista polaco) com Zofia Helene Reicher, na Curia, no Verão de 1940. <http://sousamendesfoundation.org/portugal/figueira-da-foz> (acedido a 13 de maio de 2018).

³⁰ AHMFF, Academia Figueirense, Livro de Matrículas nº 12, 1940-1941, Registo nº 25, 7 outubro de 1940.

³¹ *O Figueirense*, 13 e 17 de julho de 1940.

³² A carta é redigida em francês, enviada das Caldas da Rainha, com data de 29 de Novembro de 1941, e os seus 14 subscritores apresentam-se da seguinte forma: “Nous, les derniers de tous les réfugiés, qui ont trouvés à Figueira da Foz un accueil tellement chaleureux, selon les traditions anciennes de l’hospitalité portugaise, celebre au monde, nous nous permettons d’exprimer, en quittand la ville, à vous-même, Excellence, aussi bien qu’à tous les fonctionnaires de la ville et à sa population le sentiment de nos remerciements les plus profonds. Nous tous souhaitons, que Dieu protege la ville et lui donne un essor et grand future. Veuillez agréer, Excellence, l’expression de notre haute consideration”. De entre as assinaturas que se tornou possível decifrar encontram-se os nomes de Ester Mandelm; Maria Graulard; Edith Liane Schwarz; Erna Schwarz; Gertruda Kautzoós; Haleine Kravowiek e Rachel Moed. AHMFF. Câmara Municipal da Figueira da Foz. Correspondência Recebida. 1941. Diversos – Maço sem número.

4. Proposta de itinerário: na rota dos refugiados da segunda Grande Guerra

Tendo por base o enquadramento histórico sobre a presença de refugiados estrangeiros na cidade ao tempo da segunda Grande Guerra propõe-se um itinerário que percorra alguns dos lugares frequentados ou mencionados nas obras referidas e que se afiguram constituir pontos obrigatórios a visitar, seguindo-se um percurso contínuo com origem na estação ferroviária da cidade³³.

4.1. A Estação do caminho-de-ferro

Inaugurada no ano de 1882, a estação do caminho-de-ferro constituiu, para grande número de refugiados, o primeiro contacto com a cidade, em particular para aqueles que, depois de atravessarem Espanha, seguindo a rota ibérica, entravam em Vilar Formoso, sendo conduzidos, depois, para a Figueira da Foz pela linha férrea da Beira Alta. Na gare da estação eram esperados pelo “Comitê de Recepção aos Refugiados” da Figueira da Foz constituída pelo vice-cônsul de França, na cidade, membros da Comissão Municipal de Turismo e da colónia francesa. O escritor Luís Cajão, ao tempo um jovem, que falava bem francês, também integrava o Comitê, tal como refere na sua obra *As torrentes da memória*.

4.2. Edifício dos paços do concelho na Av. Saraiva de Carvalho

O edifício dos paços do concelho foi inaugurado no ano de 1897. O seu projeto foi riscado pelos arquitetos italianos Cesare Ianz e Giuseppe Florentini e a decoração interior foi da responsabilidade de Ernesto Korrodi. Neste edifício funcionava a maior parte dos serviços administrativos da edilidade. A vigilância dos refugiados era feita por funcionários camarários com o apoio da polícia política (Polícia de Vigilância e Defesa do Estado), sediada em Coimbra. Nestas instalações

³³ Eventualmente este percurso poder-se-á prolongar até às localidades das Alhadas (concelho da Figueira da Foz) e da Curia (concelho de Anadia e distrito de Aveiro), já fora do perímetro urbano da Figueira da Foz.

também eram divulgados pequenos anúncios de refugiados oferecendo serviços, inclusive “dar lições de Francês, Inglês e Alemão”³⁴.

4.3. O Bairro Novo como o epicentro da residência temporária e do coração social e recreativo da cidade

O lançamento da Figueira da Foz como estância balnear, no 3º quartel do século XIX, obrigou ao alargamento físico da cidade e à construção de casas para banhistas, dado o afluxo cada vez maior de veraneantes. Nasceria, assim, o bairro novo de Santa Catarina, onde se irão instalar infraestruturas destinadas ao veraneio (hotéis, pensões, restaurantes, casinos) e que daria um salto qualitativo, em 1884, com a edificação do Teatro-Circo Saraiva de Carvalho, reconvertido a casino, no ano de 1895, sob a designação de Casino Peninsular da Figueira da Foz (Vaquinhas, 2011, pp. 115-141). Nos anos 1940, o Bairro Novo era um centro muito dinâmico da vida social e recreativa, sendo neste bairro que residiam muitos dos refugiados (em hotéis, pensões, casas e quartos alugados). As referências ao seu bulício poliglota são frequentes na imprensa ou nas obras memorialistas mencionadas. A escritora francesa Gisèle Quittner Allatini refere numa crónica do *Jornal-Reclamo da Mais linda Praia de Portugal* a presença de Aristides Sousa Mendes nas ruas do bairro, no verão de 1940, a quem os estrangeiros “detinham a cada passo para lhe apertarem a mão, para lhe agradecerem”³⁵.

4.3.1. A “Casa Havanesa” e a “Comissão Municipal de Turismo” na Rua Cândido dos Reis

Localizada no coração do Bairro Novo, a Casa Havanesa, livraria e casa de fotografia, fundada em 1885 (Cascão, 2017), constitui um espaço incontornável no apoio aos refugiados. Propriedade de José e Manuel Santos Alves, era a sede dos vice-consulados da Bélgica e de Inglaterra, cargos desempenhados respetivamente pelos dois irmãos. Estes apoiaram muitos refugiados, tendo sido, após a Guerra, condecorados pelos governos belga e inglês, pelos serviços prestados

³⁴ *Jornal-Reclamo*, nº 234, 13 de Julho de 1940.

³⁵ “Figueira da Foz”, *Jornal-Reclamo*, nº 262, 25 de Janeiro de 1941.

em prol da liberdade. Dispunha de um escritório de informações destinado aos refugiados. Na mesma rua funcionava também a Comissão Municipal de Turismo, local que frequentemente era referido na imprensa como a “Casa dos Refugiados na Figueira da Foz”, na medida em que aqui “se encontram o Correio, o Telegrafo, Telefone e, ininterruptamente, desde manhã até às 0 Horas, ali se dão informações. Foi este o edifício que os refugiados adoptaram como a sua casa”, frase redigida por um refugiado, de seu nome Boleslaw Bicliski ³⁶.

Afonso Cruz situa um episódio do seu livro numa loja comercial que se afigura corresponder à Casa Havanesa. Refere o autor, na sua ficção: “O Sr. Costa tinha uma loja de fotografia na rua que ia do jardim para o Casino Peninsular [...] Josef Sors entrou ofegante nessa loja [...] A mulher, a D. Rosa, que estava do lado de dentro do balcão, junto à montra, viu um polícia da PVDE a correr. Fez sinal ao marido e ele mandou Sora esconder-se atrás do balcão. O agente Teixeira entrou [...] Onde é que está o judeu? Qual judeu? – perguntou o fotógrafo? [...] Não é este o judeu que eu perseguia. Onde é que está o outro? O Sr. Costa revirou os bolsos para fora e disse: - Só atendo um judeu de cada vez. Agora é este. Passe por cá noutra altura que há-de encontrar outro [...]” (Cruz, 2011, pp. 127-128).

4.3.2. O Grande Casino Peninsular da Figueira da Foz

Nos anos 1940, o Grande Casino Peninsular assim designado depois da concessão que lhe foi atribuída na sequência da aprovação da legislação sobre jogo de fortuna ou azar do ano de 1927, fervilha de gente e acusa grande desenvolvimento fruto, em parte, da presença de refugiados, mas também de volframistas, beneficiários de um dos grandes negócios nascidos no quadro da guerra: a venda de volfrâmio (Vaquinhas, 2012, pp. 224-228). A presença dos primeiros no casino está muito documentada, como já se mencionou, estando expostas, numa das paredes da atual sala de jogo, várias placas comemorativas de espetáculos realizados. Convém recordar que muitos refugiados eram consagrados artistas internacionais. Obras memorialistas também os referem, a exemplo de Luís Cajão que, no seu livro *Um secreto*

³⁶ Boleslaw Bicliski, “Apreciações honrosas”, *Jornal-Reclamo*, nº 267, 1 de Março de 1941.

entardecer. Tempos. Lugares. Alguns epitáfios, esclarece como e quando Witold Malcuzyński se decidiu a regressar à Figueira da Foz para fazer um recital no casino, expressivo da gratidão do modo como foi recebido em tempo de guerra (1998, pp. 44-47).

5. Conclusão

O turismo memorial representa um nicho de mercado com enormes potencialidades económicas e culturais. Na Figueira da Foz, um itinerário em torno da segunda Grande Guerra pode complementar a oferta cultural que é disponibilizada pelos organismos oficiais e que têm como escopo a sua riqueza histórica e patrimonial³⁷. Este estudo teve como principal prioridade referir e mapear dados históricos relacionados com o tema e propor um itinerário que se afigura ter sustentação histórica.

A proposta apresentada visa, de igual modo, dar a conhecer a cidade através dos olhos de quem nela permaneceu temporariamente enquanto aguardava pelo momento da partida para fora do país. No meio urbano, os refugiados puderam, inclusive, usufruir de algum espaço de liberdade, desfrutando, em grande parte, da compreensão da população e das autoridades locais. Na atualidade, a Figueira da Foz poderia continuar a beneficiar com este momento singular da sua história, apostando, sobretudo, na reconstituição dos percursos e dos itinerários dos refugiados na cidade, bem como na recolha oral de testemunhos de quem viveu os acontecimentos ou de quem os ouviu contar, contribuindo para a preservação da sua memória coletiva, já que história, literatura e memória se complementam.

A rota proposta afigura-se conter uma forte vertente internacional, com possibilidade de atrair públicos de vários países, de poder vir a integrar circuitos internacionais, a exemplo da *Libération Route Europe*, e de complementar outros recursos turísticos oferecidos

³⁷ É o caso, entre outras, da *Rota Arte Nova Pelas Ruas do Bairro Novo*, iniciativa da Escola Secundária Dr. Joaquim de Carvalho, da cidade da Figueira da Foz. Os serviços culturais da Câmara Municipal têm organizado algumas atividades sobretudo exposições dedicadas ao assunto, mas sem linha de continuidade. Mais complexa se afigura a criação de um centro interpretativo das guerras na cidade.

por organismos da cidade, tendo possibilidade de vir a ser explorada por empresas de animação turística ou outras. A nível nacional seria também conveniente uma articulação concertada com outras localidades que, tal como a Figueira da Foz, também foram “zonas de residência fixa” de refugiados.

A temática do refúgio – convém não esquecer que a Figueira da Foz também foi porto de abrigo de refugiados da Guerra Civil Espanhola – constitui uma matéria sensível, mas que projeta a imagem de uma cidade cosmopolita, aberta e tolerante.

Como se afirmava num dos relatórios da Câmara Municipal, do ano de 1940, “A vinda para a Figueira de grande número de refugiados estrangeiros veio contribuir por uma forma pratica e valiosa para uma propaganda em larga escala que de futuro, é de crer, produzirá os melhores frutos”³⁸. Creio também que chegou a altura de usufruir destes frutos, anunciados já no longínquo ano de 1940....

Fontes e Bibliografia

Fontes Manuscritas:

Arquivo Histórico Municipal da Figueira da Foz (A.H.M.F.F.)

Academia Figueirense, Livro de Matrículas nº 12, 1940-1941.

Câmara Municipal. Secção Policial. Serviços de Estrangeiros. 1 cx. 1930-1945.

Câmara Municipal. Correspondência Recebida. 1939, Maço nº 2574 – Governo Civil de Coimbra.

Câmara Municipal. Turismo. Programas Visados (Inspeção dos Spectáculos). Pastas: Jan-Dez 1942; Jan-Dez 1943; Julho-Dez 1946; Jan-Junho 1947; Julho-Dez 1947; Julho-Dezembro 1948.

³⁸ AHMFF. Câmara Municipal da Figueira da Foz. Relatórios da Gerência. Orçamentos de Receita e Despesa. Planos de Actividades. 1940.

Correspondência recebida da PVDE relativa à emissão/envio de títulos de residência de estrangeiros, 1944, 1 pt.

Câmara Municipal da Figueira da Foz. Correspondência Recebida. 1. Diversa. 1951.

Câmara Municipal. Turismo. Programas Visados. Inspeção dos Espectáculos. 1940; 1946 e 1948.

Arquivo Histórico Municipal de Montemor-o-Velho

Pasta Documentos relativos à PVDE e PIDE (1937-1975).

Fontes Impressas e Bibliografia:

Andringa, D. (1996). Abranches, Aristides de Sousa Mendes do Amaral. In *Dicionário de história do Estado Novo*. Dir. de Rosas, F. e Brito, J. M. B.. Vol. I: A-L. Venda Nova: Bertrand Editora. p. 8.

Bechtel, D.; Jurgenson, L. (dir.) (2013). *Le tourisme mémoriel en Europe centrale et orientale*. Paris: Éditions Pétra.

Beney, A.; Massy, B.; Loeffel, B; Gass, C. (2014). Étude de cas. Le tourisme macabre. Disponível em: apps.hevs.ch/blog/getfilesFTO.aspx?id=434.

Besson, Rémy (2014). Delphine Bechtel et Luba Jurgenson (dir.), *Le tourisme mémoriel en Europe centrale et orientale, Lectures* [En ligne], Les comptes rendus, 2014, mis en ligne le 18 mars 2014, consulté le 23 juillet 2019. Disponível em: <http://journals.openedition.org/lectures/13980>.

Bierwerth, G. (2011). *Tourisme de mal du pays: revisiter et ré-habiter les lieux d'origine*. Département d'histoire. Faculté des Lettres. Université Laval. Québec (mémoire de maîtrise). Disponível em: <https://corpus.ulaval.ca/jspui/bitstream/20.500.../1/28859.pdf>.

Cajão, L. (1979). *As torrentes da memória. Histórias e inconfidências do arco-da-velha*. Lisboa: Palas Editores.

Cajão, Luís (1998). *Um segredo entardecer. Tempos. Lugares. Alguns epitáfios*, Lisboa, Editorial Escritor / 10 anos.

Cascão, R. (2017). Casa Havanesa: um estabelecimento comercial ao serviço da cultura. In *Casa Havanesa: o encerrar de um ciclo*. Figueira da Foz: Câmara Municipal da Figueira da Foz, Divisão de Cultura, Museu, Biblioteca e Arquivos.

Cirac, S. (2014). Delphine Bechtel et Luba Jurgenson (dir.), *Le tourisme mémoriel en Europe centrale et orientale*, Paris, Éditions Petra, col. Usages de la mémoire. *Revue d'études comparatives Est-Ouest*, 45(3), pp. 319-325. DOI:10.4074/S0338059914003143.

Crahay, F. (2014). Tourisme mémoriel. *Témoigner. Entre histoire et mémoire. Revue pluridisciplinaire de la Fondation Auschwitz*, 117, 2014, 151-152. consulté le 23 juillet 2019. URL: <http://journals.openedition.org/temoigner/1215>. DOI: 10.4000/temoigner.1215

Cruz, A. (2013). *O pintor debaixo do laiva-loiças*. 2ª edição. Lisboa: Editorial Caminho SA.

Danchin, E. (2014). *Le temps des ruines, 1914-1921*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.

Espaço Memória dos Exílios. Disponível em: <https://www.cascais.pt/equipamento/espaco-memoria-dos-exilios>.

Figueira, L. (2013). *Manual para elaboração de roteiros de turismo cultural*. Tomar: Instituto Politécnico de Tomar.

Figueirense (O), 1936-1941.

Fondation pour la Mémoire de la Shoah. Disponível em: <http://www.fondationshoah.org/enseignement/voyages-pedagogiques>.

Gonçalves, A. F. S. (2017). *Dark Tourism. O lado sombrio do turismo: aplicação à cidade do Porto*. Porto: Instituto Superior de Contabilidade e Administração do Porto. Instituto Politécnico do Porto (Dissertação de Mestrado). Disponível em: <http://hdl.handle.net/10400.22/10949>.

Greffe, X. (2011). L'économie politique du patrimoine. De la médaille au rhizome. *Le patrimoine, moteur de développement. Heritage, a driver of development, Actes du Symposium de la XVII^{ème} Assemblée Générale de l'ICOMOS / Proceedings of the Icomos general Assembly*. Paris: ICOMOS. pp. 928-936. Disponível em: http://openarchive.icomos.org/1307/1/IV-3-Article6_Greffe.pdf.

Hertzog, A. (2011). Les géographes et le patrimoine. *EchoGéo* [En ligne], 18 | 2011, mis en ligne le 05 décembre 2011, consulté le 19 juillet 2019. URL: <http://journals.openedition.org/echogeo/12840>. DOI: 10.4000/echogeo.12840.

Jacquot, S.; Chareyron, G. et Cousin, S. (2018). Le tourisme de mémoire au prisme du «big data». Cartographier les circulations touristiques pour observer les pratiques mémorielles, *Mondes du Tourisme* [En ligne], 14, mis en ligne le 30 juin 2018, consulté le 22 juillet 2019. URL: <http://journals.openedition.org/tourisme/1713>. DOI: 10.4000/tourisme.1713.

Jansen-Verbeke, M; George, W. (2015). Les paysages mémoriels de la Grande Guerre (1914-1918): un changement de paradigme dans la recherche sur le tourisme de mémoire, *Via* [En ligne], 8 | 2015, mis en ligne le 01 novembre 2015, consulté le 23 juillet 2019. URL: <http://journals.openedition.org/viatourism/485>. DOI: 10.4000/viatourism.485.

Jornal-Reclamo da Mais Linda Praia de Portugal (1940-1941).

Júnior, J. C. (1998). *Ericeira 50 Anos Depois... Os refugiados estrangeiros da 2ª Guerra Mundial*. 3ª edição. Ericeira: Mar das Letras.

Liberation Route Europe Foundation. Disponível em: <https://liberationroute.com/pages/liberation-route-europe-foundation>.

Lima, M. J.; Neves, J. S. (2005). *Cascais e a 'memória dos exílios'*. Cascais: Câmara Municipal de Cascais.

Knafou, R. (2012). *Auschwitz, lieu touristique? Via* [En línea], 1|2012, Publicado el 16 marzo 2012, consultado el 19 julio 2019. URL: <http://journals.openedition.org/viatourism/1593>.

Maia, S. V.; Baptista, M. M. (2011). As rotas como estratégia turística: percepção de benefícios e obstáculos na constituição de rotas museológicas na região de Aveiro. *Tourism & Management Studies*, nº extraordinário 1, pp. 672-682. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/277074299_AS_ROTAS_COMO ESTRATEGIA TURISTICA PERCEPCAO DE BENEFICIOS E OBSTACULOS NA CONSTITUICAO DE ROTAS MUSEOLOGICAS NA REGIAO DE AVEIRO.

Malczynski, W.. Disponível em: <http://old.sousamendesfoundation.org/malczynski/>.

Milgram, A. (2010). *Portugal, Salazar e os judeus*. Lisboa: Gradiva.

Mühlen, P. (2012), *Caminhos de fuga Espanha-Portugal. A migração alemã e o êxodo para fora da Europa de 1933 a 1945*. Coimbra: IUC.

Narrativa do projecto "Rotas da cerâmica". Envolvente vista na óptica de processo e na óptica de produto (2006). Caldas da Rainha: CENCAL.

Nora, Pierre (1999). Les lieux de mémoire, *L'Histoire aujourd'hui. Nouveaux objets de recherche. Courants et débats. Le métier d'historien*, coord. Ruano-Borbalan, J.-C., Paris: Éditions Sciences Humaines, pp. 343-348.

Pereira, C. H. (2017), *Refugiados da Segunda Guerra Mundial nas Caldas da Rainha (1940-1946)*. Lisboa: Edições Colibri.

Pimentel, I. F. (1996). Refugiados. In *Dicionário de história do Estado Novo*. Dir. de Rosas, F. e Brito, J. M. B.. Vol. II: M-Z. Venda Nova: Bertrand Editora. p. 823-825.

Pimentel, I. F. (2006). *Judeus em Portugal durante a I Grande Guerra. Em fuga de Hitler e do Holocausto*. Lisboa: A Esfera dos Livros.

Ramalho, M. M. (2014). *Vilar Formoso Fronteira da Paz*, Almeida: Câmara Municipal de Almeida.

Randonneurs de mémoire. Disponível em:
<https://www.visitluxembourg.com/fr/tours-recommandes/tour/t/randonneurs-de-memoire>.

Ricoeur, Paul (2000). *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris: Éditions du Seuil.

Rota Arte Nova Pelas Ruas do Bairro Novo. Figueira da Foz (s. d.). Figueira da Foz: Escola Secundária Dr. Joaquim de Carvalho.

Sousa Mendes Foundation. Disponível em:
<http://sousamendesfoundation.org>.

Telo, A. J. (2001), “Portugal e a II Guerra Mundial”, *Memória de Portugal. O milénio português*. CARNEIRO, Roberto (coordenação geral de), MATOS, A. T. (coordenação científica de). Lisboa: Círculo de Leitores. pp. 504-505.

Tillinger. Disponível em:
<http://sousamendesfoundation.org/tillinger/>.

Vaquinhas, I. (2015). “Huyendo de la guerra civil: los refugiados españoles en Figueira da Foz (1936-1939)”, *PENSAR CON LA HISTORIA DESDE EL SIGLO XXI, Actas del XII CONGRESO DE LA ASOCIACIÓN DE*

HISTORIA CONTEMPORÁNEA. Madrid: Uma Ediciones. pp. 4757-4778.
Disponível em:
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5117163>.

Vaquinhas, I. (2013). *O Casino da Figueira. Sua evolução histórica desde o Teatro-Circo à actualidade (1884-1978)*. 2ª edição. Coimbra: Palimage.

Vaquinhas, I. (2011). Apontamentos para a história do Teatro-Circo Saraiva de Carvalho da Figueira da Foz (1884-1895). *Arquipélago. História*. 2ª série. XIV-XV (2010-2011). pp. 115-141. Disponível em:
<http://hdl.handle.net/10316/33457>.

Viqueira, M. (1994). *Praiabela*. Venda Nova: Bertrand Editora.

Visite historique à Vincennes: parcours autour de la seconde guerre mondiale. Disponível em: <https://exploreparis.com/fr/1128-visite-historique-vincennes-parcours-autour-seconde-guerre-mondiale.html>.

Voz da Figueira, 7 de Dezembro de 1972.

OS MODELOS DE GESTÃO DOS MUSEUS E DO PATRIMÓNIO CULTURAL COMO PROCESSOS DE VALORIZAÇÃO PATRIMONIAL

António Ponte

Direção Regional de Cultura do Norte, Portugal

<https://orcid.org/0000-0001-7865-5275>

1. Considerações iniciais

A Constituição da República Portuguesa, no seu art.º 9º, identifica como tarefas fundamentais do Estado, entre outras:

“e) Proteger e valorizar o património cultural do povo português, defender a natureza e o ambiente, preservar os recursos naturais e assegurar um correto ordenamento do território;

f) Assegurar o ensino e a valorização permanente, defender o uso e promover a difusão internacional da língua portuguesa [...]”

Numa altura em que se discutem questões de carácter administrativo, de descentralização e de autonomia dos museus, pensar em Museus e Património Cultural nos dias de hoje é uma reflexão que se exige face aos novos desafios, promovendo análises mais alargadas do que aquelas que se traçaram no passado. Patrimonializar hoje afigura-se um processo mais complexo, com teias relacionais mais amplas.

Assumindo as perspetivas que vão sendo desenvolvidas no seio da UNESCO³⁹, os Museus e Património Cultural têm um papel de

³⁹ “*Reconhecendo a importância da cultura para o desenvolvimento das sociedades, a UNESCO promove: “The International Found for the Promotion of Culture (IFPC) promotes: cultures as sources of knowledge, meanings, values and identity; the role of culture for sustainable development; artistic creativity in all its forms, while respecting freedom of expression; and international and regional cultural cooperation.”*

<http://www.unesco.org/new/en/culture/themes/creativity/international-fund-for-the-promotion-of-culture/>.

extrema relevância na apropriação e valorização cultural, devendo ser equacionados e perspetivados no âmbito de processos mais alargados do que os tradicionais, reforçando o papel da cultura como um dos grandes pilares dos sistemas democráticos.

“O governo vê a Cultura como um pilar essencial da Democracia, da identidade nacional, da inovação e do desenvolvimento sustentado. A garantia do imperativo constitucional de acesso democrático à criação e fruição culturais, a preservação, expansão e divulgação do nosso património material e imaterial e a assunção da Cultura como fator essencial de inovação, qualificação e competitividade da nossa economia serão aspetos fundamentais da ação do governo.”⁴⁰

Ao longo dos tempos os museus e os bens patrimoniais, para além do seu referencial identitário, de autenticidade e de valorização cultural dos territórios, têm funcionado como elementos essenciais da atratividade dos territórios em que se encontram inseridos, numa perspetiva de capacitação cultural, de reforço de identidade e preservação cultural, de agentes educativos não formais e de captação turística⁴¹ procurando promover um profícuo relacionamento entre as comunidades e os visitantes.

O Documento de Nara sobre Autenticidade, de 1994, refere-nos que:

“ 5. A diversidade das culturas e do património no nosso mundo é uma origem insubstituível de riqueza espiritual e intelectual para toda a humanidade. A proteção e a valorização da diversidade cultural e patrimonial no nosso mundo devem ser ativamente promovidas como aspetos essenciais do desenvolvimento humano.

6. A diversidade do património cultural existe no tempo e no espaço, e exige o respeito pelas outras culturas e por todos

⁴⁰ Programa do XXI Governo Constitucional, p. 197”

⁴¹ O património cultural é encarado como um produto estratégico no âmbito do PENT 2027.

os aspetos dos seus sistemas de crenças. Nos casos em que os valores culturais parecem estar em conflito, o respeito pela diversidade cultural exige o reconhecimento da legitimidade dos valores culturais de todas as partes.

7. Todas as culturas e todas as sociedades estão enraizadas em formas e em meios particulares de expressão tangível e intangível que constituem o seu património, e que devem ser respeitados.”⁴²

Ao afirmar a importância do respeito pelos valores culturais aponta-nos caminhos no sentido da conservação e valorização do património cultural como um elo determinante num mundo cada vez mais globalizado. O respeito pela autenticidade e diversidade cultural são essenciais na valorização da cultura e na diferenciação dos territórios e dos povos, revelando-se essencial encontrar mecanismos que nos permitam analisar os diferentes valores culturais e definir mecanismos de valorização e salvaguarda dos mesmos.

Nesse sentido, entende-se que se devem desenvolver esforços para:

- se garantir a avaliação da autenticidade envolvendo a colaboração e a utilização apropriada de todas as competências e de todos os conhecimentos disponíveis;
- se garantir que os valores atribuídos são verdadeiramente representativos de uma cultura e da diversidade dos seus interesses [...];
- se documentar claramente a natureza particular da autenticidade dos monumentos e dos sítios, como orientação prática para os tratamentos e monitorização futuros;
- a atualização dos julgamentos de autenticidade à luz dos valores e das circunstâncias mutáveis⁴³.

⁴²Cf: <https://www.culturanoorte.pt/fotos/editor2/1994-declaracao-de-nara-sobre-autenticidade-icomos.pdf>. 2019.07.08.

⁴³ Carta de NARA.

2. Uma nova visão dos museus

Então, qual o papel dos museus na sociedade? Quais os referenciais culturais que devem ser assegurados nos museus contemporâneos? Que posicionamento devem ter os museus face à necessidade de preservação dos valores culturais num mundo cada vez mais global? Como conseguirão os museus de pequenas cidades ou comunidades competir com megaprojetos ou megamuseus que vemos surgir em diferentes locais do globo? O reconhecimento do valor do turismo interfere na conceção e programação de novos museus? Como se situarão museus de média escala a competir com projetos como o *Guggenheim* de Bilbau, o *Quai Branly* de Paris, o *Louvre* em Abu Dhabi, o *High Museum* em Atlanta ou o *MuseumLab Project* do Japão? Como responderão os museus às necessidades de integração comunitária? de minorias? De preservação da diversidade cultural?

Conhecemos novos projetos que correspondem a uma nova escala dos museus, à globalização de certos projetos culturais, assumindo o museu um papel essencial no desenvolvimento local. Para além das suas funções tradicionais, os museus são criados com o objetivo de se atingirem novas dinâmicas urbanas, captando mais a atenção, potenciando novos movimentos e abordagens socioculturais e novos fluxos turísticos. Todavia, todas estas novas abordagens devem ser equacionadas sem que se corra o risco de os museus perderem a verdadeira essência da instituição museal⁴⁴.

⁴⁴ Jean Davallon (1992: 101-102) coloca essa mesma questão, concluindo que é essencial perceber o que é que verdadeiramente se pretende dos museus nos dias de hoje:

“Par conséquent, la double interrogation (sur la communication par l'exposition et sur la nature économique du musée) invite à une grande prudence devant l'évolution actuelle des musées. Il est certain que les grandes institutions muséales suivent, au moins d'une manière générale, le modèle des entreprises culturelles au sens où elles proposent des marchandises culturelles (la visite), selon un mode de production de programmes (les expositions), accompagnés de programmes annexes (par exemple des programmes d'édition : livres, reproductions, etc.). Pour l'instant, on peut donc dire que les musées entrent, à la suite du théâtre ou des concerts, par exemple, dans l'économie de la culture sans pour autant devenir des médias au sens habituel du terme. La partie du musée qui semble le plus s'en rapprocher est l'exposition, comme support

Muitas cidades apostaram nos museus como elementos essenciais da regeneração urbana, social e como estruturas vitais para a renovação da economia. Assim, fazem assentar a revitalização local / regional em projetos de museus com dimensão e imagens de marca inquestionáveis, potenciadores de movimentos turísticos maciços, independentemente da sua integração no contexto local.

Hoje em dia, muitos museus ganham fama a partir das suas estruturas arquitetónicas⁴⁵. Estes projetos culturais, que se transformarão em espaços públicos de excelência e de afirmação do poder político, são entregues a arquitetos de renome internacional, com o objetivo de se construírem edifícios icónicos *art architecture* ou *star architecture*, no âmbito de ambiciosos processos de renovação urbana, podendo mesmo chegar ao ponto de se procurar conferir uma nova identidade às cidades, transformando-se o próprio edifício do museu numa estrutura comunicacional, obrigando o visitante a ler os símbolos emitidos pelo edifício, os seus contextos para o conseguir compreender e enquadrar⁴⁶.

technologique permettant d'instaurer un rapport à des objets ou des savoirs. Toute la question reste alors celle de savoir quelle est la nature de ce rapport. C'est là qu'il devient indispensable de reconsidérer ce que l'on met sous le terme de «média»."

Por sua vez, Janes e Conaty (2005: 8) alertam para os riscos de excessos que se cometem ao programar as estruturas museológicas:

"Many museums have made a choice, knowingly or unknowingly, to pursue popularity and increased revenues through high-profile exhibitions and architectural sensationalism. This strategy is so consumptive of staff and money that there is often little left of either to pursue other activities."

(AMBROSE e PAINE, 1993: 11; SKRAMSTAD, 2004: 118)

⁴⁵ O projeto de arquitetura de uma estrutura museológica, segundo Hernandez Hernandez (1998: 24) pode ser determinante na compreensão do museu e na forma como este comunica com os seus públicos:

"Cada vez que entramos en un museo y contemplamos su arquitectura desde un punto de vista semántico, descubrimos que cada una de sus formas arquitectónicas cumplen la función de un lenguaje o razonamiento capaz de transmitir al visitante un determinado mensaje que es comunicado a través de un signo arquitectónico."

⁴⁶ Hernandez Hernandez (1998: 25) ao referir a importância da estrutura arquitetónica do museu apresenta uma justificação da utilização de edifícios com valor histórico para a instalação de unidades museológicas.

Museus de diferentes tipologias vão afirmar-se em contextos nacionais e internacionais percebendo-se que alguns museus de cidade assumem um papel de liderança na afirmação das localidades onde se inserem, promovendo-as, conservando o seu património, e fomentando o contacto entre os turistas e as respetivas comunidades⁴⁷.

Com base em todas estas características, os museus vão criar uma iconografia da própria comunidade ou localidade. À medida que a globalização avança, muitas iconografias nacionais são substituídas por iconografias transcontinentais, mas, simultaneamente, começam a ganhar mais importância as iconografias locais como forma de obtenção de referências de segurança e de identidade para as comunidades. É neste pressuposto que os museus locais ganham mais espaço e relevância na valorização cultural, na sustentabilidade social e na regeneração económica⁴⁸.

Estes museus são, num mundo globalizado, em que todas as cidades são essencialmente iguais, mais homogéneas, mais banais, onde os projetos para essas cidades têm cada vez menos respeito pelas características locais, marcos de identidade, verdadeiros cofres do caráter específico dos locais, um local de encontro e convivência onde quase tudo é possível, potenciando o desenvolvimento local.

"[...] donde las distintas instituciones escogen como lugar de ubicación una construcción dentro del conjunto urbano que sea capaz de llegar directamente hasta el visitante, manifestando le a primeira vista cual es su propia función. A su vez, dicha función se traduce en una dimensión didáctica e pedagógica que trata de explicitar una serie de valores nacionales que son fruto des esfuerzo histórico que realizan los diferentes movimientos de masas [...] y de valores estéticos que reflejan en quehacer de las distintas escuelas y movimientos artísticos."

Exemplos desta realidade são o *Musée Carnavalet*, em Paris, o *Museum of Sydney* na 1ª Casa do Governo, ou o *Stuttgart City Museum*, entre muitos outros espalhados pelo mundo.

(BUTLER-BOWDON e HUNT, 2008: 76; DAUSCHEK, 2008:91)

(AMBROSE e PAINE, 1993: 204; ROGOFF, 1994: 239; HIGONNET, 1994: 250; WCCD, 1996: 35; GRABURN, 1998: 13; HERNANDEZ HERNANDEZ, 1998: 23; LORD, 2002: 4; SKRAMSTAD, 2004: 123; JANES e CONATY, 2005: 3; GONÇALVES, 2009: 30; ALEXAKI, LEMONIDOU e POTHIAKAKI, 2011: 1; CHARNIER, 2011: 1; EIREST, 2011: 1 e 3)

⁴⁷ (MOORE, 1994(2): 144; PRÉVÉLAKIS, 2008: 17).

⁴⁸ (PRÉVÉLAKIS, 2008: 21).

Uma nova forma de ver e encarar os museus num tempo de maiores exigências, em que os públicos procuram nos museus conhecimentos e vivências inovadoras, com respostas adequadas aos tempos de mudança, em que a globalização e a tecnologia obrigam a um aprofundamento no modo de trabalho das instituições culturais, nomeadamente na consistência do seu conhecimento e na comunicação com os seus públicos que, por serem diferenciados, necessitam de respostas distintas.

Os museus desempenham um papel essencial na compreensão da identidade e no desenvolvimento do sentimento de pertença de uma comunidade a um local. Com a atividade dos museus, é hoje possível conhecer o passado, compreender o presente e preparar o futuro⁴⁹.

3. Uma nova perspetiva de gestão

Se, por um lado, a globalização reforçou a necessidade da preservação dos valores culturais locais, regionais ou nacionais, o aumento do volume da carga turística aumentou a procura de estruturas culturais nos diferentes locais, também os movimentos sociais, as migrações, as diversidades culturais lançaram ao património cultural e aos seus gestores desafios que, necessariamente, terão de estruturar novos modelos de gestão e apropriação cultural, sendo esta apropriação um fator determinante no reconhecimento e salvaguarda dos valores patrimoniais.

A perceção do valor científico, pedagógico, turístico e económico do património cultural transforma-o num elemento imprescindível e qualquer modelo de desenvolvimento nacional e/ou regional, mas representa, também, um grande desafio de salvaguarda e da valorização.

Os novos modelos de análise patrimoniais determinam que os bens móveis e imóveis não sejam isolados dos seus contextos envolventes e a sua boa gestão deverá potenciar a valorização ambiental e paisagística, incrementando a qualidade de vida e contribuindo para um desenvolvimento mais harmonioso.

⁴⁹ (AMBROSE e PAINE, 1993: 3).

Estes desafios estimulam-nos a procurar alcançar uma efetiva gestão do Património Cultural assente na valorização, educação, investigação, informação, gestão, comunicação e captação de públicos, promovendo a perceção dos bens culturais, preferencialmente em rede, integrando e potenciando as suas múltiplas possibilidades de leitura, articulando as diferentes capacidades de resposta dos recursos patrimoniais.

Nos últimos anos, os museus foram lançados num mercado cultural cada vez mais competitivo, com uma oferta muito diversificada, em que se tornaram apenas mais uma opção para a ocupação dos tempos livres, obrigando-se a definir métodos de gestão mais eficazes e adaptados à atualidade⁵⁰. A concorrência verificada entre estruturas culturais diferenciadas alastrou ao interior do setor e assiste-se, hoje, a uma disputa entre museus num mercado cada vez mais global, transformando a gestão museológica num dos domínios mais atuais da museologia⁵¹. Esta competição lança desafios e obriga os museus a descobrirem-se e a descobrirem novos modos de atuação neste novo mundo, conhecendo cada vez mais profundamente os seus públicos, os seus desejos e necessidades, os quais se alteraram fruto de alterações demográficas, tecnológicas e a própria globalização, assim como a necessidade de gerar receitas, reforçar os laços comunitários, competindo efetivamente no mercado do lazer e da educação⁵².

⁵⁰ O que é, então, um museu eficiente e bem gerido?

Segundo Weill (1990: 69) e Weill e Cheit (1994: 288-289) é um museu que demonstra a melhor capacidade para utilizar de forma adequada e eficiente os recursos disponíveis. Uma gestão eficiente e valorizadora não é o que determina o sucesso de um museu, todavia é cada vez mais um pré-requisito. Para Spalding (1999: 29) um museu bem gerido é aquele em que todos dão o seu melhor contributo para a superação dos objetivos da instituição, em que todos partilham do esforço de prestar o melhor serviço ao público.

⁵¹ (MOORE, 1994: 1).

⁵² Kotler e Kotler (2004: 167) referem que:

“Museums managers struggle with the issues of maintaining their museum’s integrity as a distinctive collecting, conserving, research, exhibiting and educational institution, and, at the same time, making their museum more popular and competitive.”

O museu deverá ser dinâmico e antecipar respostas, dirigido por pessoas mais ativas e proativas, com maior polivalência e com uma visão holística da realidade em que se inserem⁵³.

Em algumas instituições museológicas chega-se, muitas vezes a, colocar em risco o seu projeto cultural, a sua verdadeira essência na busca incessante de aumento de públicos, de receitas, como se essa fosse a principal razão da instituição.

Quando abordamos estas novas dinâmicas e modelos de gestão reconhecemos a necessidade de novos modelos mas não podemos deixar como acessória a verdadeira missão do museu, as suas funções tradicionais, universalmente reconhecidas, onde a observação de património cultural, o sentir o verdadeiro espírito do lugar o diferencia de outras instituições culturais cujos objetivos podem ser mais imediatos.

Muitos museus transformam-se em verdadeiras empresas culturais, desenvolvendo estratégias de comunicação e valorização das estruturas. O museu que se estruturava em volta da exposição permanente promove cada vez mais exposições temporárias.

Neste sentido consideramos que uma gestão bicéfala, repartida entre um conservador de museus, responsável pela gestão técnica e das funções museológicas e de um gestor de recursos financeiros, de conexões e comunicação poderá ser um dos modelos mais adequados às novas necessidades de gestão museológica.

A organização de novos eventos e uma política “agressiva” de promoção de exposições temporárias tem-se revelado essencial para o sucesso de muitos museus. Quantos de nós não fomos motivados a ir a Londres ou a Paris com o objetivo de ver uma exposição no *British Museum* ou no *Musée du Louvre*?

Atualmente, o calendário das grandes exposições temporárias é equacionado de forma cuidadosa e constituiu um verdadeiro mecanismo de promoção e *marketing* cultural das instituições

(GREENHALGH, 1989: 74; MOORE, 1994: 1; DICKENSON, 1994(2): 107; HARNEY, 1994: 132; MOORE, 1999: 1; KOTLER e KOTLER, 2004: 168; WEIL e CHEIT, 2004: 348; PHILIPS, 2004: 367-369; BALTAZAR, 2008: 29).

⁵³ (MOORE, 1994: 2).

museológicas⁵⁴. Estas exposições temporárias⁵⁵ que tradicionalmente suportavam a valorização das estruturas permanentes são cada vez mais valorizadas, sobrepondo-se, em muitos casos, em termos de captação de novos públicos às exposições permanentes⁵⁶.

A profissão de gestor de património assume neste novo conceito uma primordial importância. Este profissional deve ter uma visão mais alargada do setor, procurando novas respostas, novos modelos organizacionais e acima de tudo ter uma grande capacidade de iniciativa⁵⁷.

⁵⁴ Crenn (2011: 2) ilustra de forma clara o papel e a importância das exposições temporárias no âmbito da atividade dos grandes museus internacionais:

“Les expositions temporaires dont le sujet est issu des industries culturelles (cinéma, musique, BD, littérature populaire, etc.) font régulièrement partie de l’offre des grands musées : citons parmi les exemples récents « Tim Burton » au Moma, « Archi et BD » à la Cité de l’Architecture et du Patrimoine, « We want Miles » au musée de la Musique à Paris et au Musée des Beaux arts de Montréal). Ces expositions généralement co-produites (par des musées ou en association avec des producteurs des industries culturelles), souvent itinérantes, stimulent la curiosité de larges publics en s’appuyant sur leur familiarité à la culture populaire de masse auxquels elles empruntent références, personnages et univers. Fortement rationalisée, la circulation de ces expositions s’intègre dans une économie mondiale, au sein de réseaux internationaux d’institutions muséales.”

⁵⁵ A organização de grandes exposições de arte, ciência/técnica ou de antropologia internacional, tem a capacidade de apresentar grandes peças por diferentes locais do globo. Nestas grandes exposições são apresentadas peças dos próprios museus, objetos cedidos por outras unidades museológicas, por particulares ou instituições diversas, atraindo muitos e novos visitantes, com grandes custos de produção, os quais se procuram minimizar com o aluguer a outros museus (AMBROSE e PAINE, 1993: 54-56; HEILBRUN e GRAY, 2004: 206-207; TOWSE, 2010: 83).

⁵⁶ (HERNANDEZ HERNANDEZ, 1998: 91).

⁵⁷ “El Gestor de Patrimonio Cultural no es un artista, ni un conservador de museos, ni un arqueólogo, ni un historiador del arte, ni un restaurador, ni un arquitecto, aunque puede provenir de cualquiera de estas profesiones o de muchas otras.

El Gestor de Patrimonio Cultural es, eminentemente, un administrador de recursos, y su formación, ampliamente multidisciplinar, requiere, primordialmente, un amplio y exhaustivo conocimiento específico acerca del

Espera-se que tenha uma visão mais holística da realidade, não centrada nos objetos, não centrada nos edifícios, não centrada nos recursos isolados, mas antes procurando estabelecer a ligação entre todos estes fatores, procurando definir redes de cooperação, de partilha técnica e de investigação, articulando percursos de visitação com outras entidades cujos objetivos possam ser conciliados com os da instituição que dirige, fortalecendo o papel de todos, procurando desenvolver uma gestão de proximidade, articulando os interesses da sua instituição com os da comunidade onde se insere ou que representa, integrando outras franjas sociais, comunicando os significados mais amplos do património cultural à sua responsabilidade, garantindo com isto uma mais eficaz salvaguarda e sustentabilidade do património cultural.

Ao aproximar-se da comunidade esta deverá ser o foco da sua atuação tanto na interpretação do património como nas ações que vai desenvolver.

A possibilidade de interação com as comunidades deve ser uma premissa de topo. A comunidade deve deixar de ser um mero recetor de mensagem e de eventos, passando a fazer parte da equipa do Museu, estar em contacto com os visitantes e os turistas, maximizando

elemento del Patrimonio Cultural que haya de gestionar, y, además, múltiples y variados conocimientos que incluyen, entre otros, desde las técnicas de administración de empresas a la dirección de recursos humanos y al marketing cultural.

En conseguir hacer compatible la conservación del bien cultural que se le haya encomendado con la obtención de una rentabilidad social, cultural y económica del mismo, administrando eficientemente los recursos puestos a su disposición, consiste lo esencial de la función del gestor de Patrimonio Cultural.

No es una tarea fácil, y para ello los gestores de Patrimonio Cultural necesitan, además de la amplísima formación a que nos hemos referido, una gran dosis de imaginación y mucha creatividad.

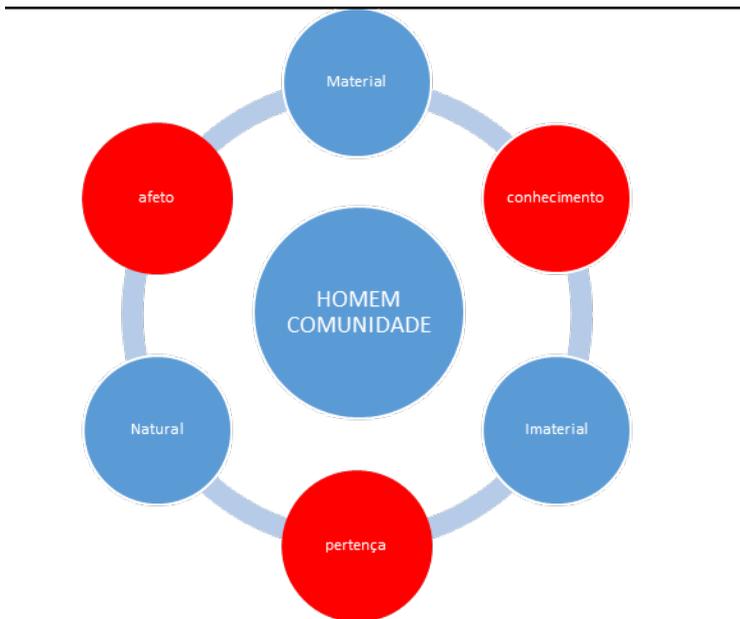
El hecho de que la explotación del Patrimonio Cultural como recurso económico lo exponga a la erosión potencial ocasionada por enormes masas de visitantes incrementa la complejidad de su gestión, al tener que resolver satisfactoriamente la multitud de problemas que origina la tensión entre explotación y conservación”.

Asociación Española de Gestores de Patrimonio Cultural <http://aegpc.org/>.
2019.08.07

a experiência da visita e refletindo a autenticidade da mensagem proposta.

4. Os museus nos dias de hoje – o resultado de um complexo processo evolutivo

Quando se faz uma análise social, quando se pretende conhecer uma técnica de produção, quando se afere acerca da importância de determinado elemento físico ou imaterial, quem melhor do que aqueles que os usam ou vivem para nos fazer compreender a verdadeira dimensão do bem material ou imaterial, informação que será processada, passando do domínio particular para integrar a história da comunidade mais alargada⁵⁸.



Os bens e os recursos patrimoniais não devem ser considerados de forma autónoma, eles ganham mais sentido quando

⁵⁸ (BENNETT, 1995: 225; MESA-BAINS, 2004: 99; ABRAM, 2005: 20; CONATY e CARTER, 2005: 43 e 46; GALLANT e KYDD, 2005: 71).

articulados. O património material não deve ser estudado sem se considerar as suas imaterialidades, o património imaterial deve ser analisado nos seus modos de saber fazer, de viver, relacionando-os com alguma forma de materialização, sendo que ambos não podem estar isolados de um tempo e de um espaço onde e quando viveu a comunidade que os criou ou instituiu.

Ora, quando este modo de análise é promovido o responsável pelo museu deverá conseguir criar outros laços entre os bens patrimoniais e as comunidades onde eles se integram. Quando a comunidade os vive, os sente, os conhece vamos perspetivar uma nova forma de patrimonialização. Uma patrimonialização afetiva que garantirá uma mais efetiva salvaguarda e valorização.

Este modelo de patrimonialização que parte de baixo para cima vai-se articular com o modelo de patrimonialização institucional, que se opera, geralmente, de cima para baixo.

Será assim potenciada uma nova forma de salvaguarda, a partir da qual as comunidades se sentirão mais responsabilizadas por garantir a preservação, a valorização e a transmissão do património cultural.

Consideramos essencial desde já referir que entendemos que um recurso patrimonial não é imediatamente um recurso cultural, menos ainda um produto cultural.

Tendo em conta o modelo atrás apresentado, entendemos que o processo de transformação de um recurso patrimonial num recurso cultural é complexo e exigente e passa por um conjunto de passos, tais como: o processo de construção de conhecimento (investigação histórica, identificação das técnicas de construção, análise do estado de conservação, entre outros), a necessidade de criar as condições de acolhimento essenciais para que este possa ser fruído por todos os públicos, através do reforço das acessibilidade físicas e comunicacionais, da criação de instrumentos de informação multidimensional, da definição de horário de abertura ao público, da criação de uma política de ingressos, bem como a organização de uma equipa técnica capaz de dar resposta a todas as necessidades atrás identificadas.

Simultaneamente, os bens patrimoniais e museológicos têm a necessidade de ser valorizados através de processos de interpretação,

promoção de programas de visitas, programação de eventos e animação.

Do mesmo modo, consideramos que um recurso cultural também não é necessariamente uma oferta cultural: para que tal suceda entendemos que o recurso cultural deverá ser processado do ponto de vista da divulgação, através da produção de instrumentos de comunicação externa multidimensionais focados em públicos específicos, sistematicamente atualizados. Simultaneamente deverá o gestor do património encetar campanhas de Promoção / *Marketing* de diferentes tipologias, procurando criar necessidades culturais e fidelizar públicos.

Ao longo dos anos os museus e instituições museológicas foram assumindo um papel cada vez mais determinante na salvaguarda e valorização do património cultural.

*“Museums and galleries throughout the world are at a point of renewal. New forms of museums, new ways of working with objects, new attitudes to exhibitions and above all, new ways of relating to museums publics, are emerging. At the end of the twentieth century, old structures are being replaced to prepare for a new century. Many social institutions are reviewing their roles and potentials, and museums and galleries are among them.”*⁵⁹

*“It is our belief that museums are public places with enormous potential for human growth and enjoyment.”*⁶⁰

Já em 1909, John Cotton Dana, criador do Museu de Newark, entendia a missão dos museus da seguinte forma:

“A good museum attracts, entertains, arouses curiosity, leads to questioning and thus promotes learning. It is an educational institution that is set up and kept in motion — that it may help the members of the community to become happier, wiser, and more effective human beings. Much can be done toward a realization of these objectives — with

⁵⁹ (HOPPER-GREENHILL, 1996: 6)

⁶⁰ (GALLANT e KYDD, 2005: 71).

*simple things — objects of nature and daily life— as well as with objects of great beauty.”*⁶¹

Ao longo do último século os museus foram-se transformando e assumindo um papel determinante na transmissão da História do Homem, do Mundo e da forma como a Humanidade sobreviveu nos diferentes ambientes. Albergam objetos criados pela Natureza e pelo Homem e cada vez mais transmitem o espírito cultural dos locais onde se situam. Paralelamente, os museus podem ser encarados como lugares de idolatria associados à religião e à política devido aos diferentes tipos de objetos que conservam e mostram, o que pode ter determinado o modo como os museus evoluíram em muitos países.

Nas últimas décadas, os museus e os seus públicos evoluíram enormemente. O público deverá ser uma preocupação central da equipa de programação do museu. Conhecer os públicos é determinante, saber quais as suas expectativas assume-se como essencial, saber a razão da preferência de uma tipologia de museu é basilar⁶².

Os museus são encarados como organizações fundamentais para a criação de identidade e conhecimento científico, onde as palavras colecionar, organizar, apresentar e preservar objetos e memórias fazem cada vez mais sentido. O museu passa a ser encarado como uma caixa de memórias, memórias de objetos e dos usos, memórias de um património que guarda, preserva, expõe e comunica. A sua multiplicidade funcional, agregada às novas perspetivas de gestão, dá ao museu, às suas coleções e aos seus serviços uma nova relevância na construção social, cultural e económica.

⁶¹ (GARY, DEAN, 1996:185)

⁶² Zolberg (1994: 51) apresenta um estudo levado a cabo nos museus americanos e constata-se a preferência de museus de ciência, história e história natural e menos a frequência de museus de arte.

“As a rule, science, natural history, and history museums are much more oriented to the general public than to professional scientists or historians. They devote a great deal of attention to educational programs and, until recently, less to collecting “genuine” specimens. Art museums, on the other hand, appeal to artists, art historians, collectors, and a well-educated public because they display “authentic” works.”

(ZOLBERG, 1994: 51).

“Being collected means being valued and remembered institutionally; being displayed means being incorporated into the extra-institutional memory⁶³ for museum visitors”⁶⁴

Os museus passaram a estar mais envolvidos com equipas de educação e planificação, viram surgir elementos nos seus quadros com formação em *marketing* e gestão, caminhando no sentido de reconhecer o seu papel na dinâmica socioeconómica, assumindo a importância do estabelecimento de relações de parceria com outras instituições culturais, permitindo uma simbiose entre os diferentes tipos de utentes, potenciando o papel de ambas as partes ao conseguir captar públicos que não são, naturalmente, os seus⁶⁵.

Quando referimos a imprescindibilidade de o museu conhecer os seus públicos reconhecemos o fator determinante de conhecer o seu não público, procurando identificar as razões destes no sentido de as anular, procurando transformá-los num novo público que procura respostas diversas das habituais.

Atualmente, os museus têm obrigações não só com as comunidades onde se inserem, mas também com um público mais globalizado. Um largo número de pessoas visita museus, encarando-os como locais interessantes, que contam histórias acerca dos locais onde se situam, dos Homens que aí vivem ou viveram, dos objetos que guardam, conservam e investigam.

Desde visitantes jovens até mais idosos, individualmente ou em grupos de diferentes tipologias. Visitantes individuais ou em grupos de familiares, amigos, escolas ou somente casais, descobrem os museus como locais de aprendizagem, permitindo o desenvolvimento de sentimentos de identidade entre os acervos e os públicos, encarando-se cada vez mais um grande desafio que se relaciona com o multiculturalismo e a globalização, podendo o museu ser conhecido à

⁶³ De acordo com a autora (CRANE, 2000: 1-2) o processo de criação de memórias opera-se a nível cerebral, tornando-se as mesmas algo visível através da imaginação e da lembrança das referidas memórias.

“Memory is not a passive process: it evokes emotions and desires, positively or negatively charged; memory is also driven by a desire to remember or forget. By nature memory is mortal, linked to the brain and the body that bears it[...] Memory is an act of “thinking things in their absence” [...]”

⁶⁴ (CRANE, 2000: 2)

⁶⁵ (LIRA, 2002: s/p; GONÇALVES, 2007: 11-12).

distância de um acesso no computador doméstico, com menos disponibilidade de tempo para a contemplação, exigindo mais meios de interpretação e de comunicação⁶⁶.

De acordo com o Código de Ética Profissional do ICOM⁶⁷, os museus como instituições não lucrativas ao serviço da sociedade e do seu desenvolvimento devem⁶⁸:

⁶⁶ (SCREVEN, 2004: 166; BENEDIKTSSON, 2004: 18; BALTAZAR, 2008: 28; KELLY, 2009: 1).

⁶⁷ (ICOM; 2005: s/p; NMDC(2), 2009; s/p)

⁶⁸ Herreman (1998: 8) apresenta aquelas que entende serem as novas funções dos museus, entre as quais como se poderá observar se encontra o seu papel na organização turística. A generalidade das funções apresentadas por este autor são anos mais tarde reconhecidas pelo ICOM:

"[...] (a) interpreting and communicating other cultures for the benefit of the local community, by drawing up and implementing strategic plans of exhibitions; (b) helping the local community to understand other cultures in a socially healthy way; (c) interpreting and communicating the local culture, past and present, for the benefit of tourists and so that they can understand it; (d) acting as educational centres for the local community in respect of introduced cultures; (e) acting as tourist orientation centres in small communities; and (f) developing their role as centers for research into local handicrafts and other skills."

Benediktsson (2004: 27-28) apresenta, também, aquelas que considera serem as principais obrigações dos museus:

"[...] Like in all cultural heritage management, museums are working with both heritage and culture – and one of their fundamental roles is related to conservation. Basically their obligation is to sustain what they collect, both cultural objects and information – the tangible and intangible cultural heritage. It is even possible to state that by nature museums are conservative in their field – they can even be described as institutions of ultimate cultural sustainability, even though they are to be capable do take notice of society's development. At the same time as museums are to conserve their collections for the future generations, they are obligated to make them accessible and useful for present generations to use – whether it is for study, education, or enjoyment. Therefore all talk on sustainable development seems to address one of the main issues in almost all museum operation; the relationship between conservation and use of the collections – often seen in the struggle between the departments of conservation or collections and the departments of exhibitions or public programs."

- Motivar a participação das comunidades onde se inserem e funcionar como motores do seu desenvolvimento, procurando atrair cada vez mais visitantes, de todos os níveis dessas comunidades;
- Assumir um papel determinante na preservação dos recursos culturais e naturais, de acordo com os princípios nacionais e internacionais da preservação do património cultural;
- Assegurar que as fontes de financiamento e as relações com o tecido económico não colocam em causa o bom funcionamento do museu e o cumprimento dos seus objetivos.

A satisfação dos visitantes e a necessidade de atrair financiamentos não deverá colocar em causa o papel e a responsabilidade do museu como entidade de formação e educação, nem diminuir a sua autenticidade e valor dos objetos.

Por outro lado, os responsáveis pelos museus não se deverão encerrar nos seus casulos sem valorizar as expectativas de um público cada vez mais ávido em conhecer, com vontade de interagir com as instituições e de crescer culturalmente, o que certamente, causará uma evolução na mentalidade e na estrutura social. Simultaneamente, é verdadeiramente necessário que os museus conheçam aqueles que não visitam os museus e quais as suas motivações⁶⁹.

Este novo movimento reformador, iniciado nas décadas de 80/90 do século passado, reflete as novas preocupações profissionais do setor e espelha, localmente, as grandes operações em curso a nível mundial, cujas preocupações se centram, entre outras, em dar respostas às novas conceções urbanas e de mobilidade das pessoas, movimentos nem sempre universalmente aceites, potenciadores de fortes tensões entre os diferentes *stakeholders* envolvidos, tanto nas grandes cidades como em algumas cidades de média dimensão, que vivem e sentem necessidade de acompanhar um processo de globalização cada vez mais acentuado⁷⁰.

Os museus que se desenvolveram de forma exponencial, acompanhando o crescimento de cadeias de televisão e das cidades, conseguirão surpreender os seus visitantes se lhes proporcionarem experiências novas e plurais, onde seja possível contactar com uma realidade interpretada e através de meios e formas de comunicação

⁶⁹ (ZOLBERG, 1994: 49).

⁷⁰ (HOOPER-GREENHILL, 1998: 52; EIREST, 2011: 1-2; HERTZOG, 2011: 10).

diversas⁷¹, em que o elemento tecnológico e interativo está cada vez mais presente, procurando apoiar a transmissão da mensagem e estimulando a interação entre a instituição e o visitante⁷².

Esta visão tornou essencial que os museus redefinam as suas missões, as suas prioridades e modo como encaram os seus públicos num mundo em mudança.

“Today, museums must become agents of change and development: they must mirror events in society and become instruments of progress by calling attention to actions and events that will encourage development in the society. They must become institutions that can foster peace, they must be seen as promoting the ideals of democracy and transparency in governance in their communities, and they must become part of the bigger communities that they serve and reach out to every group in the society.”⁷³

Em 2007, na 22^a Assembleia Geral, que decorreu em Viena, O ICOM apresenta a seguinte definição de museu:

⁷¹ Cada vez mais se solidifica um modo de comunicação sem objetos, o qual tende a ser substituído pela sua imagem devido a duas ordens de fatores. Por um lado, pela obsessão de utilização de imagens e símbolos em substituição do real e, por outro lado, numa tentativa, cada vez mais comum, de preservação e conservação dos objetos em ambientes favoráveis à sua conservação para o futuro.

Hernandez Hernandez (1998: 57) conclui que:

“Dentro de la comunicación sin el objeto podemos señalar la existência del elemento interactivo, que ofrece al hombre una nueva forma de relacionarse com los objetos”

⁷² (WRIGHT, 1989, 119; HOOPER-GREENHILL, 1998: 38; HERNANDEZ HERNANDEZ, 1998: 17).

⁷³ Cf. The Role of the Museum in Society Emmanuel N. Arinze President, Commonwealth Association of Museums Public lecture at the National Museum, Georgetown, Guyana Monday, May 17, 1999: Cf http://www.maltwood.uvic.ca/cam/activities/past_conferences/1999conf/batch1/CAM%2799-EmmanuelArinze.GuyanaFinal.pdf; 2019.07.08

“A museum is a non-profit, permanent institution in the service of society and its development, open to the public, which acquires, conserves, researches, communicates and exhibits the tangible and intangible heritage of humanity and its environment for the purposes of education, study and enjoyment.”⁷⁴

Todavia, hoje, fruto de todo um novo modo de entender os museus, o ICOM lançou um novo debate conducente a uma nova visão do papel dos museus na sociedade, assente num conjunto de parâmetros aos quais deve dar resposta a nova conceptualização de museus⁷⁵.

⁷⁴ Cf: <https://icom.museum/en/activities/standards-guidelines/museum-definition/>, 2019.07.08

⁷⁵ • the museum definition should be clear on the purposes of museums, and on the value base from which museums meet their sustainable, ethical, political, social and cultural challenges and responsibilities in the 21st century;

• the museum definition should retain – even if current terminology may vary - the unique, defining and essential unity in museums of the functions of collecting, preserving, documenting, researching, exhibiting and in other ways communicating the collections or other evidence of cultural heritage;

• the museum definition should acknowledge the urgency of the crises in nature and the imperative to develop and implement sustainable solutions;

• the museum definition should acknowledge and recognise with respect and consideration the vastly different world views, conditions and traditions under which museums work across the globe;

• the museum definition should acknowledge and recognise with concern the legacies and continuous presence of deep societal inequalities and asymmetries of power and wealth - across the globe as well as nationally, regionally and locally;

• the museum definition should express the unity of the expert role of museums with the collaboration and shared commitment, responsibility and authority in relation to their communities;

• the museum definition should express the commitment of museums to be meaningful meeting places and open and diverse platforms for learning and Exchange;

Em julho de 2019, o ICOM Internacional apresenta a proposta de nova definição de Museu, em debate na Assembleia Geral a ter lugar em Kyoto:

“Museums are democratising, inclusive and polyphonic spaces for critical dialogue about the pasts and the futures. Acknowledging and addressing the conflicts and challenges of the present, they hold artefacts and specimens in trust for society, safeguard diverse memories for future generations and guarantee equal rights and equal access to heritage for all people.

Museums are not for profit. They are participatory and transparent, and work in active partnership with and for diverse communities to collect, preserve, research, interpret, exhibit, and enhance understandings of the world, aiming to contribute to human dignity and social justice, global equality and planetary wellbeing.”⁷⁶

Esta proposta de nova definição de museu transporta-nos para dimensões diferentes da atividade museológica.

Os museus deverão ser locais onde se promove a paz e a diversidade. Para que as pessoas possam viver num ambiente de paz e felicidade deverá existir harmonia social. Os museus devem promover esse espírito utilizando os seus recursos no sentido de assegurarem a compreensão e aceitação intercultural dos diferentes grupos e culturas existentes num determinado local.

A paz é determinante para a felicidade a diversas escalas: na família, na comunidade, na sociedade, no país e no mundo. Os conflitos existentes, atualmente, no mundo derivam do fato de as pessoas não se entenderem entre os diferentes níveis sociais e de não aceitarem as

• the museum definition should express the accountability and transparency under which museums are expected to acquire and use their material, financial, social and intellectual resources.

Cf: <https://icom.museum/en/activities/standards-guidelines/museum-definition/>. 2019.07.08.

⁷⁶<https://icom.museum/en/activities/standards-guidelines/museum-definition/>. 2019.08.07.

diferenças culturais uns dos outros. A resolução dos conflitos é essencial para a harmonia entre os povos.

Abrem-se, então, novos e grandes desafios para os museus e para os seus profissionais.

Os museus devem utilizar as suas coleções no reforço do entendimento coletivo, através das heranças culturais reforçando através destes elementos os elos de identidade local, regional ou nacional.

Através da sua programação devem conciliar diferentes interesses sociais para o bem coletivo. Devem potenciar os valores culturais através do diálogo, transformando-se em pontos de encontro e de identidade cultural e social.

Estes novos modelos terão de dar corpo a novos modelos comunicacionais. A mediação cultural e patrimonial assume, neste contexto, uma importância decisiva.

5. A mediação como estrutura central da atividade museológica

“A mediação representa o imperativo social essencial da dialética entre o singular e o coletivo, e da sua representação em formas simbólicas. A sociedade pode existir apenas se cada um dos seus membros tem consciência de uma relação dialética necessária entre a sua própria existência e a existência da comunidade: é o sentido da mediação que constitui as formas culturais de pertença e de sociabilidade dando-lhes uma linguagem e dando-lhes as formas e os usos pelos quais os atores da sociabilidade apropriam-se dos objetos constitutivos da cultura que funda simbolicamente as estruturas políticas e institucionais do contrato social. (...) É no espaço público que são levadas a efeito as formas da mediação, que trata do lugar no qual é possível tal dialetização das formas coletivas e as representações singulares. O espaço público é, por definição, o lugar da mediação cultural”⁷⁷.

Para Jean Devallon,

⁷⁷ (LAMIZET,1999: 9)

“Mediação cultural pode ser definida, sem dúvida, a nível funcional: ela visa fazer aceder um público a obras (ou saberes) e a sua ação consiste em construir um interface entre esses dois universos estranhos um ao outro (o do público e o, digamos, do objeto cultural) com o fim precisamente de permitir uma apropriação do segundo pelo primeiro.”⁷⁸

A modelagem contemporânea do museu, a assunção do seu papel mediador de cultura e comunicação, a sua ação educativa⁷⁹, transporta cada vez mais o museu para o centro das atenções da salvaguarda e valorização do Património assim como do turismo cultural e das estratégias de desenvolvimento urbano, transformando-se num local alegre, divertido, acolhedor e enriquecedor⁸⁰, rentabilizando os diversos serviços internos, disponibilizando ao público novas propostas e respostas capazes de se adequarem aos novos conceitos e mentalidades⁸¹.

⁷⁸ (DAVALLON, 2003: s/p)

⁷⁹ HOOPER-GREENHILL (1994: 229) quando aborda a importância dos serviços educativos nos museus e a sua crescente influência nos novos desafios museológicos refere:

“Museums education is often understood in a narrow sense as meaning organized provision for organized groups, with a strong emphasis towards school groups. The educational role of a museum, however, is much much wider. Excellence and equity roundly states that education is at the core of a museum’s service to its public, and that this public is a diverse one.”

Reeve (1994: 234) permite-nos contactar com um exemplo que concretiza a teoria citada anteriormente:

“A museum education department like the British Museum’s cannot (and should not) be primarily concerned with teaching school groups. With over six million visitors a year, there are other publics to serve as well: adult education and academic programs; teacher training, tour guide training to help with tourists from all over the world; publishing; producing educational resources – including video and now multimedia. There are other functions, many of which directly benefit schools, teachers, children and families.”

⁸⁰ (HOOPER-GREENHILL, 1998: 54),

⁸¹ (HOOPER-GREENHILL, 2002: 133).

“Si le musée devient un label territorial, c’est aussi un lieu d’urbanité. Ces «musées évènements», véritables icônes territoriales, deviennent des «points d’appui» de la circulation touristique au sein d’un territoire. Circulation, mouvement, iconographie et leurs interrelations constituent de ce fait des notions fécondes et actuelles pour penser ces dynamiques du monde contemporain. L’iconographie s’inscrit de plus en plus dans l’attractivité et la mobilité.”⁸²

Jean Davalon⁸³, ao observar a capacidade dos museus se transformarem em instrumentos de comunicação cada vez mais eficazes, admite que:

“On peut admettre aujourd’hui que la technologie des musées est constituée par l’exposition. Le développement des techniques, l’émergence de standards de production, le recours à des supports bien caractérisés (agencement des unités de présentation, panneaux, vidéos, etc.), la maîtrise des effets recherchés dès la conception permettent aux musées - au moins à certains - de devenir de véritables unités économiques de production d’expositions conçues comme de véritables outils de communication.”

A mediação cultural assume como uma das suas preocupações mais amplamente reconhecidas, a comunicação entre duas partes, uma emissora e a outra recetora, de uma mensagem que se constitui de conceitos relacionados com a arte, com as práticas e expressões culturais da população, tendo permanentemente em conta a diversidade e individualidade dos estilos de vida, dos valores e das identidades, entre outros, dos interlocutores.

Assim, a mediação cultural situar-se-á no âmbito da "educação não formal", localizada na interseção de cultura, educação, educação continuada e lazer. Os seus objetivos são tanto educacionais como recreativos ou cívicos.

⁸² (EIREST, 2011: 3)

⁸³ (1992: 101),

Este modelo permitir-nos-á equacionar a existência de um novo profissional de museus. O Mediador Cultural. Com isto teremos de reapreciar os tradicionais serviços de vigilância dos museus, os serviços educativos, de comunicação e outros. Não será mais consistente no âmbito da ação museológica o profissional de mediação, o qual se encarrega de receber e enquadrar os diferentes públicos, de acordo com as suas tipologias, interesses e vontades? Com isto não deixaremos de tratar de serviços educativos que muitas vezes não passam de visitas guiadas ou de visitas escolares?

Estes novos modelos de mediação fazem-nos equacionar problemas relacionados com as acessibilidades nos museus. Já não falamos somente de vencer acessibilidades físicas, mas de ultrapassar as barreiras comunicacionais, muitas vezes mais difíceis de ultrapassar.

Para superar estas barreiras teremos de conhecer os públicos para quem trabalhamos, teremos de identificar ainda melhor o já referido não público e perceber a razão pela qual ele se encontra afastado da nossa instituição, precisamos de criar novas narrativas, adequadas a esses diferentes públicos, uma nova maneira de contar as histórias preservando a autenticidade das mesmas, equacionar novos suportes comunicacionais, definir diferentes níveis de comunicação, e como já anteriormente referimos, transmitir novos modelos de conhecimento, proporcionando um novo modelo de reconhecimento e dessa forma uma nova perspetiva de patrimonialização.

Tendo em conta as novas perspetivas da museologia que decorre das novas visões para a museologia consideramos que, antes de definir qualquer modelo de gestão, o processo de estabelecimento de uma unidade museológica deve passar por um criterioso processo de planificação museológica.

Ao longo dos últimos anos assistimos a um deslumbramento institucional e técnico com as novas soluções tecnológicas. Parecia, a determinado momento, que o espírito do lugar, essencial para a apropriação patrimonial era substituído pelo maravilhamento do contacto com novas soluções tecnológicas. Um pouco por todo o lado assistiu-se ao surgimento de projetos patrimoniais assentes em soluções tecnológicas em que a observação do objeto ou o contacto com o real era substituído pela observação de imagens 3D, vídeos

interativos, criações tecnológicas que nos transportavam para realidades aumentadas ou virtuais.

Os mediadores, os guias de visita foram sendo substituídos por audioguias, *tablets* com soluções animadas com as quais as novas gerações contactam com muita familiaridade, afastando-se de um mundo real, cada vez mais distante.

Entendemos que a tecnologia e mediação cultural humanizada devem conviver lado a lado contribuindo para a sustentabilidade de projetos e para a valorização dos destinos, potenciando a sua capacidade de atração e de criação de memórias que suscitem a vontade de voltar.

6. A programação museológica – a base institucional do museu

O papel dos museus e de outras atrações culturais no desenvolvimento económico é muito relevante, não devendo estes assumir só o seu papel de atração turística, mas convertendo-se em recursos fundamentais do desenvolvimento urbano, criando *clusters* nos domínios da cultura, do património, cujos serviços e a imagem dos mesmos, junto dos visitantes e/ou turistas, seja indiscutível de forma a suscitar visitas futuras, por constituírem ofertas qualificadas e diferenciadas⁸⁴.

Para que os museus consigam desempenhar um papel efetivo no panorama cultural e social, o projeto de museologia deverá prever um estudo e estabelecimento de critérios, tais como:

Missão, objetivos, recursos humanos e financeiros, definição do público-alvo, desenvolvimento de um modelo de gestão, programa cultural, tipologia de exposições, criação de um modelo de comunicação, planificação do serviço de mediação cultural em substituição do tradicional modelo de serviço educativo, prever o estabelecimento de parcerias e redes, qual o posicionamento a curto, médio e longo prazo, para destacar as mais significativas.

Este processo visa organizar o método e políticas de funcionamento do equipamento, apoiar a definição da política de incorporações, o desenvolvimento dos espaços do projeto de

⁸⁴ (STEVENS, 1998: 24; CASTRO, 2007: 1-2; GONÇALVES; 2009: 3; EIREST, 2011: 5; SHEIKHI, 2011: 10; MAVRAGANI, 2011: 7).

arquitetura e uniformizá-lo, de maneira a criar uma ordem adequada de funcionamento e o estabelecimento do seu papel numa política cultural mais abrangente.

A gestão contemporânea dos museus é muito mais do que a gestão financeira e/ou a gestão de coleções. A gestão de informação, comunicação, e de redes é uma área que passa a assumir hoje uma importância primordial.

Quando analisamos a gestão museológica rapidamente somos tentados a enveredar pelo caminho árido da gestão financeira e dos recursos humanos. São as áreas que mais se discutem quando se analisam as instituições museológicas nos dias de hoje e quando se estruturam políticas museológicas.

Entendemos essa urgência face às necessidades imediatas de assegurar os serviços básicos dos museus. Consideramos, contudo, que a gestão de museus deve ser perspectivada de forma mais largada. Tal como a nova proposta de definição de museu do ICOM sugere os domínios de atuação serão muito mais alargados e a visão não deve ser reduzida a meros serviços administrativos e aos serviços técnicos tradicionais.

Não nos deteremos sobre as funções técnicas tradicionais: os modelos de coleção e a sua gestão, os serviços de conservação preventiva e documentação, os serviços financeiros e manutenção.

Neste momento interessa-nos refletir sobre os modelos de acolhimento, comunicação e as novas abordagens aos serviços de educação.

A criação de redes de museus e a sua articulação com outras unidades patrimoniais locais e regionais poderá ser um caminho no sentido da rentabilização destes recursos em prol do desenvolvimento. Por ser considerado um aspeto fundamental, abordaremos com mais detalhe esta temática.

A área da conservação não poderá ser remetida para segundo plano. O património cultural móvel, imóvel e imaterial deve estar no centro das suas atenções, sendo a sua preservação para o futuro uma premissa que não pode nunca ser secundarizada.

O museu permite a vivência de um grande conjunto de emoções e de conhecimentos, factos que têm fomentado o aumento do número

de visitantes. O número de visitantes nos museus, entre 1960 e 1995, passou de 70 para cima de 500 milhões de visitantes⁸⁵.

No domínio da planificação museológica a questão da definição do horário de abertura ao público não é uma questão de menor importância. Se analisarmos as condições de acessibilidade a muitas instituições museológicas, conseguimos aferir, imediatamente, que muitos horários se encontram perfeitamente desajustados às necessidades.

Muitos museus continuam a encerrar à hora de almoço, aos domingos e feriados. Em muitas cidades, todos os museus encerram à segunda-feira, o que nos parece absolutamente errado face às novas dinâmicas urbanas. Os horários deverão ser analisados face aos ciclos de procura, os textos e programas educativos devem estar disponíveis em diferentes línguas e linguagens, pois, hoje em dia, entram pelo museu visitantes provenientes do todo o mundo, aos quais, independentemente da sua formação cultural ou das suas necessidades especiais, os museus devem estar habilitados a responder.

O turismo terá de ser encarado como uma fonte de rendimento para o museu, devendo as receitas geradas por esta via ser canalizadas para a proteção e conservação do património, responsabilidade que deverá ser partilhada entre o setor público e o privado, sendo determinante um relacionamento institucional permanente entre os responsáveis pelo setor dos museus e pela indústria do turismo.

A afirmação turística das unidades museológicas potencia o aumento de receitas de bilheteira, das lojas, das cedências de espaços entre outros.

A planificação e programação dos museus devem ser equacionadas em articulação com os responsáveis de várias áreas, desde a cultural à social, da educativa à económica, no sentido de se estudarem programas complementares e de acordo com as necessidades do desenvolvimento do turismo interno⁸⁶.

Ao perspetivarmos a planificação museológica, a definição da coleção e as valências que pretendemos atingir com o nosso património cultural vamos determinar o tipo de estrutura física de que

⁸⁵ (GRABURN, 1998: 13; GONÇALVES, 2007: 1)

⁸⁶ (TSEDMAA, 2004: 15).

necessitamos. A gestão de coleções é uma área central na política museológica, conhecer as peças, as suas relações, os seus materiais, as suas necessidades de conservação determinará toda a ação museológica.

A criação de conteúdos que estarão na base das exposições de longa duração ou temporárias, os conteúdos dos serviços e mediação dependem do tipo de coleção que detemos, dos modelos de análise que desenvolvemos, o que permitirá níveis de comunicação muito diferenciados.

Ao pensarmos em gestão, destacamos três áreas distintas.

- Gestão financeira e recursos humanos;
- Gestão técnica, na qual integramos os serviços de conservação preventiva, de investigação, comunicação e mediação;
- Gestão de conexões. Os museus não são ilhas, não podem viver isolados do seu mundo. Assim, o responsável pelo museu deverá conhecer bem os seus parceiros, outros agentes com os quais os museus se devem relacionar e procurar estabelecer conexões, que visam uma mais forte articulação interinstitucional, técnica, de recursos humanos, de conhecimento e de promoção.

A criação de redes⁸⁷ e laços é uma prática corrente entre o Homem. Ao longo da vida, em diversas situações, profissionais, de amizade ou outras vão sendo estabelecidos laços de amizade ou cooperação, trocando-se contactos, telefones, *emails* ou outras formas de relação que permitem um intercâmbio de comunicação e de experiências individuais para grupos mais alargados.

A situação económica atual dificulta a criação de condições para todas as unidades museológicas e culturais. A gestão partilhada

⁸⁷ O termo rede é complexo e a sua abrangência tem sofrido uma grande evolução.

“The term network originated in the field of the technical nature sciences. Its attribution to traffic infrastructure as net, as in the railway network and road network is an indication of this. Modern Information and Communication Technologies like the Internet, the net of nets, promotes the image of the network in a powerful manner. These technical networks can be contrasted with social networks. Through this, we gain a picture of an intertwined structure or system of social ties between actors, persons or organizations.”

(BIENZLE *et al*, 2007: 7-8)

de recursos técnicos e profissionais pode ser um caminho para a superação das dificuldades.

O desenvolvimento de redes, percursos e itinerários culturais responde a uma necessidade de valorização e preservação do património cultural, dos elementos identitários e, simultaneamente, da redução de custos operacionais, valorização do território e dos profissionais do património, levando ao reconhecimento do património, numa primeira fase, pelas comunidades locais o qual é, posteriormente, transposto para outros planos de divulgação e reconhecimento⁸⁸, configurando uma melhoria efetiva na gestão dos bens culturais, assim como na investigação e inventariação do mesmo⁸⁹.

No domínio da museologia, desde muito cedo se foram estabelecendo redes, inicialmente com uma postura muito vertical, emanando-se normas de cima para baixo, até que a criação do ICOM, em 1946, veio promover a articulação horizontal entre muitas instituições museológicas⁹⁰.

As redes de instituições culturais, entre as quais podemos referir as de museus, bibliotecas ou outras tipologias de entidades, começaram a prosperar, no início da década de 90 do século XX, um pouco por todo o lado, destacando-se os exemplos de Itália, França ou Estados Unidos, fruto do desenvolvimento da *Internet* e do despontar de novas perspetivas de gestão e abertura ao meio envolvente, procurando-se promover de forma mais efetiva os bens culturais relacionados⁹¹.

As organizações passam de um modelo de gestão burocrático para modelos de coordenação e ordenação que se suplantam às hierarquias, representando interesses comuns, observando princípios de independência e participação voluntária, assim como o espírito de partilha, valorizando os museus, coordenando-se a investigação, a

⁸⁸ Pietro Petrarola, na apresentação do livro de Silvia Bagdali (2004: XIX-XX), *Le Reti di Museo*, demonstra algumas das vantagens da criação e promoção das redes de museus, onde se destaca a articulação, o ganho em economia de escala e a visibilidade que as estruturas podem ganhar ao agruparem-se em redes mais alargadas, podendo ser territoriais e/ou temáticas.

⁸⁹ (BAGDALI, 2004: 3; GONÇALVES, 2009: 3).

⁹⁰ (AGREN, 2002: 18).

⁹¹ (SPACES, 2004: 2; BAGDALI, 2004: 1; CAMACHO, 2007:2).

conservação, o restauro e a divulgação do património, partilhando recursos, facilitando o intercâmbio de dados, informações e materiais⁹².

Estas redes potenciam a utilização maximizada dos recursos culturais locais, regionais ou nacionais, criando novas respostas para o turismo, originando novos produtos para a indústria do lazer, num mundo cada vez mais globalizado, tornando os museus mais atrativos tanto pela sua semelhança como pela sua diversidade.

Essencial no processo de formulação de redes e parcerias é objetivar que tipo de modelo pretendemos desenvolver. Que instituições vão pertencer à rede? Que exigências devemos ter para aceitar instituições participantes? Pretende-se uma rede que organize o património e o apresente de forma sistemática, mera apresentação do património? Pretende-se uma estrutura capaz de comunicar com a comunidade local, que avalie e reavalie a realidade económica, social e cultural do espaço onde se insere? Que funções deverão ser definidas para as redes de museus?⁹³

De acordo com Campagnolo e Campagnolo⁹⁴ deveremos ter, à partida, estabelecida a diferença entre rede e sistema, conceitos que apresentam abrangências diferenciadas. O sistema apresenta uma fronteira e uma finalidade estabelecidas *a priori*. A rede terá fronteiras passíveis de alteração, adequando a sua ação aos resultados obtidos e à redefinição dos seus objetivos.

A criação de uma rede, para que esta seja estruturada e promova o trabalho desejado, deverá obedecer, segundo Bienzle *et al*⁹⁵ a um conjunto de etapas⁹⁶.

⁹² (AGREN, 2002: 21; CAMPAGNOLO e CAMPAGNOLO, 2002: 26; WYLLER e WENAAS, 2002: 46-47; BAGDALI, 2004: 2-3; BIENZLE *et al*, 2007: 7 e 8).

⁹³ (SEMEDO, 2007: 2; CAMACHO, 2007: 3)

⁹⁴ (2002: 26).

⁹⁵ (2007: 36-37)

⁹⁶ Os autores enumeram os passos essenciais para que uma rede se estruture e funcione com sucesso:

“- The *strategy* their network will be following: they will have agreed on the network’s targeted audiences, will have mapped the state of art in their thematic area, they will have identified indicators for innovation and they will have decided on what other similar initiatives will be relevant for their network’s development.

As redes assumem, hoje, tipologias muito diversas. Redes temáticas, redes locais, redes regionais, nacionais ou transnacionais. Se aquelas que integram instituições próximas, podem ter uma função mais de coordenação administrativa⁹⁷, as redes regionais assumem um papel mais importante na promoção do turismo⁹⁸, na articulação de políticas comuns, no desenvolvimento de programas mais alargados⁹⁹, apresentando-se aos públicos como produtos de alta qualidade, integradas pelas melhores instituições no seu domínio, ganhando maior capacidade de atração, fruto de uma cada vez maior abertura ao exterior¹⁰⁰.

- *The identity of a network according to a selected typology: will it be a dissemination network in which selection and transferability of good practice will be taking place? Will it be a resource network, in which content development and research will be the focus of the action? Or will it be an advocacy and policy development network in which partners will be working on policy analysis and lobbying techniques?*

- *The coordinator, who will be ensuring leadership, efficient management and the visibility to the network.*

- *The partnership, which will be establishing the network along with all other interested parties that will be supporting the network's action.*

- *Tools and methods that will be useful for the formulation of the network, notably the logical framework matrix, which is often used in European co-operation programs."*

(BIENZLE et al, 2007: 36-37)

⁹⁷ De acordo com o referido por Oliveira (2007: 3) podemos observar esta característica na Rede de Museus de Santa Maria da Feira:

"Nestas condições, a criação da Rede Municipal de Museus de Santa Maria da Feira iria proporcionar vantagens ao nível da gestão integrada dos diferentes espaços museológicos, daí resultando um melhor funcionamento e manutenção dos recursos materiais e técnicos, originando a redução de custos financeiros e materiais."

⁹⁸ De acordo com Semedo (2007: 3) uma rede regional como a Rede de Museus do Douro deverá:

" [...] desenvolver projectos comuns que implementem políticas acreditadas e que melhor valorizem os recursos de cada parceiro da rede."

⁹⁹ (JAOUL, 1999: 25; SILVA, 2002: 5; WYLLER e WENAAS, 2002: 47).

¹⁰⁰ Estas redes podem ter, segundo Bienzle et al (2007: 13) os seguintes propósitos e âmbitos de aplicação:

*"-exchanging information,
-acquiring material resources,*

Neste processo, o estabelecimento de laços de confiança entre os parceiros é verdadeiramente essencial. Os vários intervenientes numa rede de museus, ou outra, têm de sentir confiança uns nos outros, pois é esta confiança que reduz a complexidade das redes e garante uma melhor possibilidade de se atingirem os objetivos delineados ao início, tornando claras as vantagens do trabalho em rede, levando a uma compreensão das diferenças que têm de ser atenuadas em prol das organizações criadas com objetivos comuns¹⁰¹.

O estabelecimento de uma rede visa atingir objetivos comuns, trabalho de qualidade com o menor número de recursos possível. As parcerias devem promover as boas práticas, trazer inovação à área de trabalho em causa, funcionando como plataformas de *benchmarking*. Implica a existência de pontos culturais comuns, capazes de se sobreporem às diferenças administrativas ou às fronteiras históricas, sendo essencial o desenvolvimento de trabalho partilhado, interdisciplinaridade e cooperação, reforçando os laços profissionais¹⁰².

Conhecem-se algumas redes regionais e locais da Europa, constatando-se os seus objetivos gerais, depreendendo-se dessa análise que o contacto entre técnicos e o aperfeiçoamento profissional a par das questões promocionais e de criação de imagem de marca dos museus, são as mais presentes nas missões dessas redes estudadas.

O estabelecimento destas parcerias, ao assentar em questões de promoção, tem como um dos seus objetivos prioritários a promoção dos museus, potenciando a sua presença e afirmação no setor do turismo, reconhecendo o papel que cada um destes setores pode ter para o desenvolvimento do outro. Museus sem público são como jardins sem flores, todavia, turismo sem recursos culturais de

- *political mobilization,*
 - *Wielding power,*
 - *solidarity,*
 - *benchmarking,*
 - *support,*
 - *personal assistance in professional crisis situations.”*
 (BUCKLEY, 2007: 4; CAMACHO, 2007: 2).

¹⁰¹ (BIENZLE *et al*, 2007: 17 e 20).

¹⁰² (JAOUL, 1999: 26, SPACES, 2004: 4; BIENZLE *et al*, 2007: 9).

qualidade torna-se vazio de interesse e sem capacidade de sustentabilidade para o futuro.

As vantagens do trabalho em rede são diversas. Space¹⁰³ sistematiza algumas delas:

- *semplificazione della gestione del patrimonio culturale;*
- *aumento dei servizi offerti e del livello qualitativo;*
- *Maggiore capacità promozionale;*
- *capacità di realizzare economie di scala;*
- *maggior acceso alle risorse e loro condivisione;*
- *maggior prestigio e postere negoziale;*
- [...]
- *la qualificazione, la promozione e la valorizzazione dei musei dislocati sul territorio;*
- *l'attuazione di iniziative e strategie comuni per incentivare la conoscenza dei Musei, in mododa incrementare il numero dei visitatori e rafforzare il legame con il territorio;*
- *la collaborazione e lo scambio di esperienze fra le varie realtà del Sistema, anche allo scopo di creare iniziative comuni;*
- *la qualità dei servizi e delle attività culturali."*

As diferentes redes museológicas, que podem ser de diversos tipos¹⁰⁴, abrangências temáticas e/ou territoriais e depender de diferentes tutelas, devem congrega esforços, através de um processo de cooperação, com vista ao desenvolvimento de um projeto cultural comum, potenciando a valorização regional através da criação de uma

¹⁰³ (2004: 2 e 3)

¹⁰⁴ Segundo Bienzle et al (2007: 10-11):

“Ties have different degrees of formalized character. In the process, the pair of terms formal – informal represent the pole of the different forms of structure formation. In working relationships, people initially have formalized ties. Here, the functional correlation is uppermost, and roles are initially characterized by legal determinants and mandated in an organizational form. On the other hand, within the voluntary organization, interactions are characterized by less formal ties. In contrast to formal structures, informal ties are dependent of people.”

imagem comum e coerente, dando maior visibilidade ao trabalho levado a cabo pelas instituições integrantes das redes em causa¹⁰⁵.

As redes regionais podem configurar um importante instrumento de diálogo regional, de conservação e divulgação da identidade regional, comunicando com as comunidades onde se inserem, numa perspetiva de partilha e inclusão, relacionando diferentes estruturas com a História e património associado em prol do desenvolvimento da região¹⁰⁶.

As redes configuradas à dimensão municipal devem perspetivar uma marca identificadora da cultura local, traduzidas no património local, estabelecendo diálogo com as suas comunidades, produzindo marcas identificadoras comuns, dando origem a conhecimentos cientificamente comprováveis, valorizando o património e a sua divulgação¹⁰⁷.

As redes podem ter uma capacidade de implantação e sobrevivência variada, dependendo da sua capacidade de afirmação, da intensidade no trabalho que é colocada pelos seus membros, pelo grau de formalidade que lhes está implícito. As redes mais fracas, com um grau de informalidade alto, terão menos capacidade de resistência à adversidade e poderão estar sujeitas a ímpetos momentâneos dos seus membros.

As redes de museus vão potenciar a divulgação dos museus e das suas atividades. Ao articularem o trabalho, as unidades integrantes das redes vão promover programações mais articuladas, respondendo a diferentes públicos, em momentos diversos, conseguindo promover as instituições de forma mais eficaz. As redes vão ter um papel essencial no desenvolvimento da criação de imagens de marca, de promoção e *marketing* e desenvolvimento local.

Podemos identificar um número expressivo de atividades promovidas pelas redes apresentadas, das quais destacamos:

- Criação de sítios na *Internet*;
- Criação de condições para a afirmação dos museus no setor do turismo;

¹⁰⁵ (VARINE, 2007: 6; FAUVRELLE e MARQUES, 2007: 3 e 4)¹⁰⁵.

¹⁰⁶ (BUCKLEY, 2007: 5; SEMEDO, 2007: 6).

¹⁰⁷ (PACHECO MUÑOZ, 2007: 184; OLIVEIRA, 2007: 8).

- Desenvolvimento de atividades educativas de diferentes âmbitos e abrangências;
- Criação de serviços e acolhimento dos visitantes;
- Criação de catálogos e desdobráveis;
- Promoção de campanhas publicitárias;
- Desenvolvimento de ações de formação técnicas e de recursos humanos;
- Criação de estruturas técnicas partilhadas.

Do ponto de vista financeiro, o estabelecimento de rotas ou redes pode trazer benefícios de diversa ordem. Por um lado, permitindo a apresentação de candidaturas a projetos de financiamento inacessíveis a museus individualizados; por outro lado, a articulação entre estruturas museológicas pode trazer benefícios ao nível da gestão, permitindo a superação de dificuldades orçamentais que a falta de escala pode agravar, promovendo as instituições no exterior, potenciando a sua afirmação e o aumento do fluxo de visitantes, dos quais as receitas de bilheteira, a aquisição de serviços e produtos poderão ser uma importante fonte de receita¹⁰⁸.

A gestão integrada de equipamentos é uma vantagem que não pode deixar de ser referida. Reservas, laboratórios de conservação e restauro poderão ser rentabilizados, apoiando todas as estruturas integrantes de determinada rede museológica.

Simultaneamente, as redes poderão operar ao nível da formação e qualificação dos recursos humanos, rentabilizando as equipas e os equipamentos existentes, conseguindo-se um melhor resultado para os bens culturais móveis, imóveis e imateriais¹⁰⁹.

Para que seja possível avaliar o efetivo papel da rede e dos seus membros, devem ser observados um conjunto de parâmetros, sugeridos por Bienzle *et al*¹¹⁰.

¹⁰⁸ (SPACE, 2004: 3; BAGDALI, 2004: 8-9 e 11; NOLD, 2007: 1).

¹⁰⁹ (AGREN, 2002: 19; CAMACHO, 2007: 4).

¹¹⁰ “*Management reasons:*

- *to improve the composition of the partnership;*
- *to improve de cooperation and performance of the partners: to improve de allocation of financial resources;*
- *to check what objectives have been met and to what extent;*
- *to reveal strong and weak points, to identify the obstacles: to be able to give advice for the nest year;*

A Europa, com a sua diversidade organizativa, vai originar um conjunto de estruturas tão diversas quantos os seus países de origem. As comunidades autonómicas espanholas, os estados federativos alemães, a forte regionalização italiana ou a descentralização francesa, permitirão a constituição de organizações tão diferenciadas quantos os regimes políticos em que se inserem.

Estas redes de museus permitirão a sobrevivência de muitos museus de pequena dimensão, potenciando a sua afirmação no conjunto, melhorando os níveis de qualidade do trabalho das instituições associadas, alavancando as estruturas, independentemente da sua tipologia e dimensão, nos fatores de sucesso de cada museu.

Independentemente do local, da dimensão da rede e dos seus participantes, da sua tipologia, a articulação em rede proporciona melhor eficiência de gestão, uma ação mais monitorizada, o desenvolvimento de trabalhos de maior qualidade e eficácia, uma maior visibilidade, o que se traduz em mais visitantes e mais receita, para além da essencial salvaguarda e promoção do património cultural das localidades, regiões ou países.

Ao longo desta reflexão entendemos propor algumas análises que nos permitirão partir para uma reflexão profunda sobre o estado da museologia atual no que se refere aos seus objetivos, aos seus recursos e ao modo como os próprios profissionais de museus percecionam as suas instituições. Os museus ganharam uma atratividade profunda nos últimos anos: cumpre-nos com essa

-
- to professionalize decision-making;
 - to improve the team spirit within the partnership.

Dissemination reasons:

- to make the network activities more visible.

Accountability reasons:

- to assess the quality of the products;
- to measure the relevance of the outputs;
- to create a portfolio for reporting back;
- to measure the impact on the target groups.

Sustainability reasons

- to check how the network activities link with the partner institution' missions;
- to check how the network outcomes link with local policy;
- to prove the European added value."

(BIENZLE *et al*, 2007: 98).

projeção garantir uma maior salvaguarda, valorização e conhecimento do património cultural.

Estamos conscientes das dificuldades, no caso português, das rápidas alterações de tutela que aconteceram nos últimos anos, dificultando a estabilidade das organizações.

Reconhecemos as necessidades de estabilidade institucional, mas acima de tudo, estamos convictos que a museologia portuguesa beneficiaria de uma Rede Portuguesa forte, com capacidade técnica e relacional entre os diferentes membros desta rede.

Bibliografia

ABRAM, Ruth J., 2005 - *History is as History does: The Evolution of a Mission – Driven Museum*. Calgary: University of Calgary; Museums Association Saskatchewan. p. 19-42.

AGREN, Per-Uno, 2002 - *Reflexões sobre a Rede Portuguesa de Museus*. In FÓRUM INTERNACIONAL REDE DE MUSEUS – Actas. Lisboa: Ministério da Cultura - Instituto Português de Museus. p. 17-24.

ALEXAKI, Maro; LEMONIDOU, Despina-Konstantina; POTHITAKI, Ioanna-Vasiliki, 2011 - *The dynamic of museums as a generator of tourism and urban development: The case of Athens*. In COLÓQUIO NOUVEAUX MUSÉES, NOUVELLES ÈRES URBAINES, NOUVELLES MOBILITÉS TOURISTIQUES - axe 1: L'ARTICULATION MUTATIONS URBAINES, MUSÉES ET TOURISME, Université de Paris 1 – Sorbone. Paris, Universidade de Paris 1.

AMBROSE, Timothy; PAINE, Crispin, 1993 - *Museum Basics*. London: Routledge.

BAGDALI, Silvia, 2004 - *Le Reti di Museo: L'organizzazione a rete per i beni culturali in Italia e all'estero*. Milão: Egea.

BALTAZAR, Helena Dinamene D. G. Simões, 2008 - *Os turistas no museu: (dis) ou indispensáveis? O caso do Museu de Alberto Sampaio em Guimarães, Tese de Mestrado em Museologia*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

BENEDIKTSSON, Guobrandur, 2004 - *Museums and Tourism Stakeholders, resource and sustainable development: dissertação de Mestrado*. Goteborg: Goteborg University.

BENNETT, Tony, 1995 - *The Birth of the Museum*. London; New York: Routledge.

BIENZLE, Holger; GELABERT, Esther; JUTTE, Wolfgang; KOLYVA, Katerina; MEYER, Nick; TILKIN, Guy, 2007 - *The Art of Networking*. Wien: DieBerater.

BUCKLEY, David, 2007 - *The European Route of Industrial Heritage and the Criation of Regional Routes*. In I ENCONTRO DE MUSEUS DO DOURO - Actas. Peso da Régua: Serviço de Museologia do Museu do Douro.

BUTLER-BOWDON, Caroline; HUNT, Susan, 2008 - *Thinking the Present Historically at the Museum of Sydney. City Museums and City Development*. Plymouth: Altamira Press. p. 75-89.

CAMACHO, Clara Frayão, 2007 - *O Modelo da Rede Portuguesa de Museus e Algumas Questões em Torno das Redes de Museus*. In I ENCONTRO DE MUSEUS DO DOURO - Actas. Peso da Régua: Serviço de Museologia do Museu do Douro.

CAMPAGNOLO, Maria Olímpia Lameiras; CAMPAGNOLO, Henri, 2002 - *O Conceito de "Rede": Incidências sobre o enquadramento e a Coordenação das Unidades Museológicas Portuguesas*. In FÓRUM INTERNACIONAL REDES DE MUSEUS - Actas. Lisboa: Ministério da Cultura; Instituto Português de Museus. p. 25-39.

CASTRO, Ana Lúcia Siaines de, 2007 - *Museus e Turismo: uma relação delicada*. In VIII ENANCIB –ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM CIÊNCIA DE INFORMAÇÃO. Salvador da Bahia: [s.n].

CCRN/DRCN, 2015, *Mapeamento dos Investimentos em Infraestruturas Culturais - Norte2020*, CCDRN, Porto.

CHARNIER, Jean-François, 2011 - *A qui le Louvre Dhabou Dhabi s'adresse-t-il*. In COLÓQUIO NOUVEAUX MUSÉES, NOUVELLES ÈRES URBAINES, NOUVELLES MOBILITÉS TOURISTIQUES – axe 3: *L'ÉVOLUTION DE LA PRATIQUE TOURISTIQUE, RENVOYANT A L'HORIZONT HYPERMODERNE DE LA MIXITE DES PRATIQUES ET LA COMBINAISON DES DIFFERENCES*, Université de Paris 1 – Sorbone. Paris, Universidade de Paris 1.

CONATY, Gerald T.; CARTER, Beth, 2005 - *Our Story in our Words: Diversity and Equality in the Glenbow Museum*, *Looking Reality in the Eye Museums and Social Responsibility*. Calgary: University of Calgary; Museums Association Saskatchewan. p. 43-58.

CRANE, Susan, 2000 - *Museums and Memory*. Stanford: Stanford University Press.

CRENN, Gaelle, 2011 - *Quelle territorialisation pour la culture populaire? Stratégies communicationnelle et muséographiques de territorialisation dans les expositions temporaires issues des industries culturelles*. In COLÓQUIO NOUVEAUX MUSÉES, NOUVELLES ÈRES URBAINES, NOUVELLES MOBILITÉS TOURISTIQUES – axe 3: *L'ÉVOLUTION DE LA PRATIQUE TOURISTIQUE, RENVOYANT A L'HORIZONT HYPERMODERNE DE LA MIXITE DES PRATIQUES ET LA COMBINAISON DES DIFFERENCES...*, Université de Paris 1 – Sorbone. Paris: Universidade de Paris 1.

DAUSCHEK, Anja, 2008 - *A City Museum for Stuttgart Some Issues in Planning a Museum for the Twenty-First Century*. *City Museums and City Development*. Plymouth: Altamira Press. p. 90-98.

DAVALLON, Jean, 1992 - *Le musée est-il vraiment un média? Publics et Musées*. Lyon. 2. p.99-123.

DAVALLON, Jean, 2003 - *A mediação: a comunicação em processo?* Universidade de Avignon e da Região de Vaucluse Laboratório Cultura & Comunicação. Publicação original em língua francesa: *La médiation : la communication en procès ?*, *Médiations & Médiateurs*, 19. Tradução: M^a Rosário Saraiva; revisão: M^a Rosário Saraiva e Helena Santos.

DICKENSON, Victoria, 1994 (2). - *The Economic of Museum Admission Charges. Museum Management*. London; New York: Routledge. 104-114.

EIREST, 2011 - COLÓQUIO NOUVEAUX MUSÉES, NOUVELLES ÈRES URBAINES, NOUVELLES MOBILITÉS TOURISTIQUES, Université de Paris 1 – Sorbone. Paris: Universidade de Paris 1.

FAUVRELLE, Natália; MARQUES, Susana, 2007 - MUD – Uma Rede de Museus para o Douro. In I ENCONTRO DE MUSEUS DO DOURO – Actas. Peso da Régua: Serviço de Museologia do Museu do Douro.

GALLANT, Michèle; KYDD, Gilian, 2005 - *Engaging Young Minds and Spirits: The Glenbow Museum School. Looking Reality in the Eye Museums and Social Responsibility*. Calgary: University of Calgary; Museums Association Saskatchewan. p. 71-84.

Gary Edson, David Dean, 1996 - *The Handbook for Museums* Londres e Nova Iorque. Routledge.

GONÇALVES, Alexandra Rodrigues, 2007 - *Museus, Turismo e Território*. In CONGRESSO INTERNACIONAL REGIÃO DE LEIRIA E OESTE. [S.l.]: [s.n.].

GONÇALVES, Alexandra, 2009 - *Museus e Turismo. Informação ICOM.PT*. Lisboa. série II, 4. p.3–10.

GRABURN, Nelson, 1998 - *Une quête d'identité*. In MUSEUM INTERNATIONAL, n.º 199, Vol. 50, n.º 3. Paris : UNESCO. p. 13 - 18.

GREENHALGH, Paul, 1989 - *Education, Entertainment and Politics: Lesson from the Great International Exhibitions. The New Museology*. London: Reaktion Books. p. 74-98.

HARNEY, Andy Leon, 1994 - *Money Changers un the Temple? Museums and the Financial Mission. Museum Management*. London; New York: Routledge. p. 132-140.

HEILBRUN, James; GRAY, Charles, M., 2004 - *The Economics of Art and Culture*. 2ª ed.. Cambridge: Cambridge University Press.

HERNANDEZ HERNANDEZ, Francisca, 1998 - *El museo como espacio de comunicación*. Gijón: Ediciones Trea.

HERTZOG, Anne, 2011 - *Ville exposée, ville fragmentée. De la difficulté à muséographier l'urbain*. In COLÓQUIO NOUVEAUX MUSÉES, NOUVELLES ÈRES URBAINES, NOUVELLES MOBILITÉS TOURISTIQUES – axe 1: L'ARTICULATION MUTATIONS URBAINES, MUSÉES ET TOURISM, Université de Paris 1 – Sorbone. Paris: Universidade de Paris 1.

HIGONNET, Anne, 1994 - *A New Center: The National Museum of Women in the Arts. Museum Culture – Histories, Discourses, Spectacles*. London: Routledge. p. 250-264.

HOOPER-GREENHILL, Eilean, 1994 - *Museums and Galleries and their Audiences: A Literature Review. Museums and the Appropriation of Culture*. London: The Athlone Press. p. 229-233.

HOOPER-GREENHILL, Eilean, 1996 - *Museums and their visitors*. London; New York: Routledge.

HOOPER-GREENHILL, Eilean, 1998 - *Los Museos y sus Visitantes*. Gijón: Ediciones Trea.

HOOPER-GREENHILL, Eilean, 2002 - *Museums Education: Past, Present and Future. Towards the Museum of the Future*. London: Routledge. p. 133-146.

ICOM, 2005 - *Proposal for a Charter of Principles for Museums and Cultural Tourism*. http://archives.icom.museum/prop_tour.html, 2012.04.29.

JANES, Robert R.; CONATY, Gerald T., 2005 - *Lookink Reality in the Eye Museums and Social Responsibility*. Calgary: University of Calgary; Museums Association Saskatchewan.

JAOUL, Martine, 1999 - *Le Projet de Mise en Réseau des Musées Pyrénéens. La Lettre de L'OCIM*. Dijon. 63. p. 25-29.

KELLY, Lynda, 2009 - *Cultural Tourism and Museums*. In INTERNATIONAL SYMPOSIUM ON ART MUSEUMS, Taipé Fine Arts Museums, Sydney.

KOTLER, Neil; KOTLER, Philip, 2004 - *Can Museums be all Things to all People? Mission, Goals, and Marketing's Role. Reinventing the Museum Historical and Contemporary Perspectives on the Paradigm Shift*. Oxford: Altamira Press. p. 167-187.

LAMIZET, Bernard. 1999 - *La Médiation Culturelle*, Paris; L'Harmattan
LIRA, Sérgio, 2002 - *Museus, Património e Turismo: o papel dos museus nos roteiros turísticos e do património*. In SEMINÁRIO EXPOTURIS: DE QUE FALAMOS QUANDO FALAMOS DE TURISMO. Porto: Universidade Fernando Pessoa.

LORD, Barry, 2002- *Cultural Tourism and Museums*. Comunicação apresentada em Seoul. Toronto; Ontario: Lord Cultural Resources Planning and Management Inc..

MAVRAGANI, Eleni, 2011 - *Greec Musseums and tourists. An empirical research in different cities*. In COLÓQUIO NOUVEAUX MUSÉES, NOUVELLES ÈRES URBAINES, NOUVELLES MOBILITÉS TOURISTIQUES – axe 4: LE TOURISTE AU MUSÉE, Université de Paris 1 – Sorbone. Paris: Universidade de Paris 1.

MESA-BAINS, Amalia, 2004 - *The Real Multiculturalism: A Struggle for Authority and Power. Reinventing the Museum Historical and Contemporary Perspectives on the Paradigm Shift*. Oxford: Altamira Press. p. 99-109.

MOORE, Kevin, 1994 - *Museum Management*. London; New York: Routledge.

MOORE, Kevin, 1994(2) - *Labour History in Museums: development and direction. Museums and the Appropriation of Culture*. London: The Athlone Press. p. 142-173.

NMDC, 2009(2) - *Museums Deliver*. Londres: NMDC.

NOLD, Carl R., 2007 - *New Networks Protect Historic Houses*. New England: [s.n.].

OLIVEIRA, Ana José, 2007 - *Rede Municipal de Museus de Santa Maria da Feira*. In I ENCONTRO DE MUSEUS DO DOURO – Actas. Peso da Régua: Serviço de Museologia do Museu do Douro.

PACHECO MUÑOZ, Miguel Fernando, 2007 - *Los Museos de Ciencia y la Divulgación. Redes*. vol. 12, 25 (Buenos Aires) 181-200.

PHILIPS, Will, 2004 - *Institutions Wide Change in Museums. Reinventing the Museum Historical and Contemporary Perspectives on the Paradigm Shift*. Oxford: Altamira Press. p. 367-374.

PRÉVÉLAQUIS, 2008 - *City Museums and the Geopolitics of Globalization. City Museums and City Developmen*. Plymouth: Altamira Press. p. 16-26.

REEVE, John, 1994 - *The museum and education: a new gallery at the British Museum, London. Museums and the Appropriation of Culture*. London: The Athlone Press. p. 233-235.

ROGOFF, Irit, 1994 - *From Ruins to Debris: The Feminization of Fascism in German-History Museums. Museum Culture – Histories, Discourses, Spectacles*. London: Routledge. p. 223-249.

SCREVEN, C. G., 2004 - *United States: A Science in the Making. Reinventing the Museum Historical and Contemporary Perspectives on the Paradigm Shift*. Oxford: Altamira Press. p. 160-166.

SEMEDO, Alice Lucas, 2007 - *Outras Redes: parecerias-mais-que-(im)-provaveis*. In I ENCONTRO DE MUSEUS DO DOURO - Actas. Peso da Régua: Serviço de Museologia do Museu do Douro.

SHEIKHI, Ahmad Reza, 2011 - *The Role of Iran's National Archaeological Museum in Cultural Tourism and Urban Development : A Case Study*. In COLÓQUIO NOUVEAUX MUSÉES, NOUVELLES ÈRES URBAINES, NOUVELLES MOBILITÉS TOURISTIQUES – axe 4: LE TOURISTE AU MUSÉE, Université de Paris 1 – Sorbone. Paris: Universidade de Paris 1.

SILVA, Raquel Henriques da, 2002 - *Apresentação*. In FÓRUM INTERNACIONAL REDES DE MUSEUS – Actas. Lisboa: Ministério da Cultura; Instituto Português de Museus. p. 5.

SKRAMSTAD, Harold, 2004 - *An Agenda for Museums in the Twenty-first Century. Reinventing the Museum Historical and Contemporary Perspectives on the Paradigm Shift*. Oxford: Altamira Press. p. 118-133.

SPACES. P. A., 2004 - *Le Reti Museali: Dalla Teoria Alla Pratica*. Prato: [s.n.].

SPALDING, Julian, 1999 - *Creative Management in Museums. Management in Museums*. London; New Brunswick: The Athlone Press. p. 28-44.

STEVENS, Terry, 1998 - *Le voyageur chargé d'un lourd fardeau a besoin d'un ami....* In MUSEUM INTERNATIONAL, n.º 199, Vol. 50, n.º 3. Paris: UNESCO. p. 24 - 27.

TOWSE, Ruth, 2010 - *A Textbook of Cultural Economics*. Cambridge: Cambridge University Press.

TSEDMAA, D., 2004 - *Museums and Tourism Best practices in the Management of the National History Museum Case Study Report*. Ulaanbaatar: Mongolian National Commission for UNESCO.

UNESCO, 2002 - *Declaração Universal para a Diversidade Cultural – Carta da Nara*, Paris: UNESCO.

VARINE, Hugues, 2007 - *Reflexões sobre um Museu de Território*. In I ENCONTRO DE MUSEUS DO DOURO - Actas. Peso da Régua: Serviço de Museologia do Museu do Douro.

WCCD, 1996 - *Our Creative Diversity*. Paris: Unesco.

WEIL, Stephen E., 1990 - *Rethinking the Museum and other Meditations*. Washington; London: Smithsonian Institution Press.

WEIL, Stephen E.; CHEIT, Earl F., 1994 - *The Well-managed Museum. Museum Management*. London; New York: Routledge. p. 288-289.

WRIGHT, Philip, 1989 - *The Quality of Visitor's Experience in Art Museums. The New Museology*. London: Reaktion Books. p. 119-148.

WYLLER, Elin Harriet; WENAAS, Lars, 2002 - *Museumsnet: rede de informação dos museus noruegueses*. In FÓRUM INTERNACIONAL REDES DE MUSEUS. Lisboa: Ministério da Cultura; Instituto Português de Museus. p. 41-49.

ZOLBERG, Vera, 1994 - *An Elite Experience for Everyone: Art Museums, the Public, and Cultural Literacy. Museum Culture – Histories, Discourses, Spectacles*. London: Routledge. p. 49-65.

Infografia:

Programa do XXI Governo Constitucional - www.portugal.gov.pt/ficheiros-geral/programa-do-governo-pdf.aspx. 2019.08.01

Asociación Española de Gestores de Patrimonio Cultural - <http://aegpc.org/>. 2019.08.07.

<https://www.culturanorte.pt/fotos/editor2/1994-declaracao-de-nara-sobre-autenticidade-icomos.pdf>. 2019.07.08.

<http://www.unesco.org/new/en/culture/themes/creativity/international-fund-for-the-promotion-of-culture/>- 2019.08.01.

http://www.maltwood.uvic.ca/cam/activities/past_conferences/1999_conf/batch1/CAM%2799-EmmanuelArinze.GuyanaFinal.pdf.
2019.07.08

The Role of the Museum in Society Emmanuel N. Arinze President, Commonwealth Association of Museums Public lecture at the National Museum, Georgetown, Guyana Monday, May 17, 1999:

<https://icom.museum/en/activities/standards-guidelines/museum-definition/>. 2019.07.08.

<https://icom.museum/en/activities/standards-guidelines/museum-definition/>. 2019.07.08.

<https://icom.museum/en/activities/standards-guidelines/museum-definition/>. 2019.08.07.

Memória e Identidade nos Museus: o caso do Museu do Carvão

Clarissa Wetzel

Universidade de São Paulo, Brasil

<https://orcid.org/0000-0002-1456-9877>

Camilo de Mello Vasconcellos

Universidade de São Paulo, Brasil

<https://orcid.org/0000-0003-1158-5406>

1. Introdução

Na Arroio dos Ratos do início do século XX, a comunidade local viu surgir e desaparecer uma importante indústria mineradora de carvão, tanto para o Rio Grande do Sul, quanto para o Brasil. Com o fim da atividade extratora, a vila operária construída pelas companhias foi desmantelada, restando apenas ruínas, memórias e os sentimentos de perda e orgulho pelo árduo ofício. Assim, a criação do Museu Estadual do Carvão (Museu do Carvão ou MCAR)¹¹¹ nos remanescentes da antiga usina termoelétrica *Companhia Estrada de Ferro de Minas de São Jerônimo (CEFMSJ)* e *Poço 1* foi percebida como uma oportunidade de reconstrução para esta comunidade, agindo igualmente como sustentação de uma “identidade mineira” muito presente. Mas não foi

¹¹¹ O Museu do Carvão localiza-se em Arroio dos Ratos, município a 54 km de Porto Alegre (capital do Estado do Rio Grande do Sul, Brasil). O museu, segundo Witkowski (2013), “tem por finalidade potencializar a interação da comunidade carbonífera com a produção técnica, científica e cultural da região, promover a transformação do patrimônio em herança cultural, e aflorar o sentimento de pertença dos cidadãos”, e seu acervo é composto por prédios e galerias subterrâneas (antigas instalações da usina termelétrica), mobiliário, maquinário, ferramentas e utensílios da antiga usina e de extração mineral na região, além de fotografias, mapas, livros e documentação da época, referentes ao ofício e à construção das vilas operárias.

oportunidade apenas para ela, também para a empresa mineradora atuante até atualidade e para o próprio Estado.

Neste contexto os espaços de memória são percebidos como aparatos fundamentais para a divulgação de determinadas mensagens, entre elas representações da memória e de identidades. Perceber o MCAR como cânone normativo e formativo, a partir de sua narrativa expográfica e de sua própria existência como espaço de recordação, é via para compreensão do modo como a comunidade carbonífera se constituiu na sua identidade “operária mineira”, se reconstrói e suas possibilidades futuras.

2. De fábrica a museu: a construção e consolidação da identidade mineira

Em funcionamento na vila de Arroio dos Ratos desde 1908, o poço de extração de carvão mineral *Fraternidade* (Poço 1), foi cenário digno do *Germinal*, de Émile Zola. Em condições precárias de higiene e segurança, o elevador movimentava-se em três turnos de 8 horas de trabalho ininterruptos, transportando homens e meninos “vestindo somente uma tanga como roupa, de alpercatas e muitas vezes descalço”¹¹², munidos de seus lampiões de carbureto. Tão logo outros poços de extração foram sendo abertos, o *Poço 1* tornou-se obsoleto, sendo incorporado à estrutura da primeira usina termelétrica do sul do Brasil. De posse da *Companhia Estrada de Ferro e Minas de São Jerônimo*, a termelétrica, cujo funcionamento deu-se entre 1924 e 1956, foi sinônimo de desenvolvimento para as comunidades construídas na região.

Como todo conglomerado operário, o sistema vila-fábrica implantado na região tinha como finalidade estabelecer uma relação harmoniosa entre o operário e os interesses do capital. A imagem paternalista construída pelos industriais visava associar a autoridade patronal a do pai; apresentar a fábrica como extensão do lar assegurava a integração dos mineiros ao aparato produtivo, negando o conflito capital/trabalho. O pesquisador Elias Estanque (2000) aponta que o resultado deste processo foi a perda da autonomia pelo grupo

¹¹² Fala do ex-mineiro e deputado comunista Jover Telles, em 1947 (Speranza, 2012, p. 42).

comunal, onde antes tinha-se um reduto de resistência, passou a existir um veículo de dominação. Todavia, a experiência arroio-ratense, apesar do controle, também deu subsídios para a produção de formas de identificação específicas, emergindo o sentido de partilha comunitária, geralmente inscrito nas identidades coletivas, abrangendo trabalhadores e todos aqueles que dependiam da estrutura montada pela usina.

Dentro deste modelo – o qual os trabalhadores viviam em povoados isolados, onde tudo, da escola até a assistência médica da família, do comércio ao lazer, eram controlados pela Companhia – a indústria carbonífera gaúcha alcançou seu auge na 2ª Guerra Mundial, quando alimentou o Brasil e outros países, porém, ao fim do conflito, a aquisição do carvão estrangeiro foi regularizada e introduzida aos poucos, um substituto mais barato para o produto nacional: o óleo combustível (Speranza, 2013). A queda no consumo de carvão afetou a indústria gaúcha, que fechou muitos de seus postos de extração, na década de 1950, buscando opções mais lucrativas. Deste modo, a vila de Arroio dos Ratos teve sua termoelétrica desativada, o complexo industrial desmantelado, abandonando a comunidade estabelecida nela estabelecida.

Com o fechamento da Usina são observadas mudanças, principalmente nas condições de vida das populações locais, evidenciando a dependência destas comunidades em relação à indústria carbonífera. Sem a manutenção de serviços básicos, muitos abandonaram a vila operária, e os que permaneceram alimentavam a expectativa de que o poder público assumisse o papel até então protagonizado pela Companhia, o que veio a acontecer, mas de modo precário. Na década seguinte, a alternativa encontrada foi a emancipação política, entretanto, a esperança de retomada dos indicadores socioeconômicos vivenciados no tempo áureo da mineração acabou frustrada e a comunidade local jamais atingiu o patamar das décadas de 1930-1950. Restava agora recorrer à memória, como feito em outras localidades.

[...] o desmonte das fábricas e de seus bens imobiliários, inclusive daqueles vistos como os mais simbólicos e representativos de uma era, trazem à baila, para setores da sociedade civil local, a necessidade de obtenção dos meios

de objetivar e reproduzir entre as gerações uma memória que mantenha algo de uma identidade social que foi construída ao longo do século XX. (Leite Lopes & Alvim, 2009, p. 240)

Em um dos relatos localizados, do ex-operário João Gomes (2002), o mesmo cita sua participação no germen de criação do Museu do Carvão, em reunião junto à administração municipal. O depoente narrou que foi um dos que apresentou a ideia, pedindo que o patrimônio não fosse dilapidado, “que não tirassem mais um tijolo” das ruínas do *Poço 1* e usina termoelétrica, pois era o que restara da mineração em Arroio dos Ratos. Este sentimento do ex-mineiro sobre os “restos industriais”, está contemplado na Carta de Nizhny Tagil (2003), documento voltado ao patrimônio industrial, o qual diz que “continuar a adaptar e utilizar edifícios industriais evita a perda de energia e contribui para com o desenvolvimento sustentável” (p. 136). É uma questão econômica, todavia de memória e identidade também, pois a “continuidade implicada na reutilização traz estabilidade psicológica para comunidades que estejam encarando o fim repentino de fontes de emprego há muito existentes” (Nizhny Tagil, 2003, p. 136).

Com a decadência da função primordial da usina, as representações sobre ela se transformaram, modificando a significação daquele espaço para a cidade e, por conseguinte, na constituição da comunidade carbonífera arroio-ratense. É cada vez mais comum, ante a desindustrialização, que espaços fabris sejam reutilizados e ressignificados, estando o campo do patrimônio aberto a essas inclusões, utilizando-se de estratégias de preservação como a musealização, a fim de

[...] não apenas garantir a integridade física de uma seleção de objetos, mas também promover ações de pesquisa e documentação voltadas à produção, registro e disseminação das informações a eles relacionadas, com vistas à transmissão a gerações futuras. (Bispo & Santos, 2012, p. 51)

Assim, em março de 1986, foi criado por decreto o Museu Estadual do Carvão, com a finalidade de promover atividades que

auxiliassem no conhecimento da história do carvão no Rio Grande do Sul a partir dos vestígios encontrados por toda a antiga vila operária. Infelizmente, entre 1986-1991, o museu permaneceu fechado, frustrando as expectativas da comunidade. Foi apenas ao final de 1992, já no governo de Alceu Collares (do Partido Democrático Trabalhista), que o então diretor designado Fábio Coutinho obteve recursos para a implementação do projeto de restauração do complexo industrial. Esses investimentos possibilitaram a construção, em 1994, da exposição “Ecos do Carvão presentes na Cultura”, no prédio restaurado da Usina, sendo boa parte do legado atual do museu.

Neste desenrolar de fatos, percebeu-se o desenvolvimento de uma identidade operária mineira, que ultrapassa os limites físicos da fábrica e adentra os espaços do privado através das estruturas assistenciais da vila operária. E por tratar-se de uma investigação sobre patrimônio, memória e identidades, pareceu-nos pertinente partir desta construção identitária mineira arroio-ratense antes de sua consolidação no Museu. Para isso, baseamo-nos em três aspectos definidos por Isabel Bilhão (2005): reconhecimento, distinção e memória coletiva.

Acerca do “reconhecimento”, Bilhão (2005, pp. 52-53) ressalta a ressignificação do estigma do trabalho braçal em algo a se sentir orgulho. Inúmeros são os relatos das condições de trabalho nas minas¹¹³, histórias pontuadas pelo risco à mão de obra empregada na atividade mineradora, mas narrativas carregadas de orgulho e solidariedade da categoria. Do mesmo modo, para a coesão de um grupo, faz-se necessária a existência do *Outro* – algo/algum externo, uma ameaça que assume a condição de demarcador dos limites (muitas vezes imaginário) deste grupo – distinguindo e assegurando a lealdade e cooperação na esfera grupal (Bilhão, 2005, pp. 68-87). No caso da identidade operária, teremos sempre os padrões como o *Outro*. Mesmo assim, não há como afirmar que uma identidade, seja ela qual for, é homogênea, pois está constantemente em processo de (re)formulação, tão pouco podemos atribuir-lhe uma essência imutável, mesmo que muitas vezes o grupo identitário busque a construção de uma uniformidade apoiada em memórias livres de contradições.

¹¹³ O levantamento oral realizado com ex-mineiros pelo extinto Centro de História Oral (CHO/RS) está, atualmente, disponível no acervo do MCAR.

Adentramos no terceiro aspecto: memória coletiva. No conceito cunhado por Maurice Halbwachs (1990) na obra de mesmo nome, afirma-se que a memória deve ser entendida também, e sobretudo, como um fenômeno coletivo e estabelecido socialmente, sujeito a transformações e mudanças constantes. No ato de lembrar-se não somente descemos nas profundezas da nossa mais íntima vida interior, mas introduzimos uma ordem e estrutura nesta, que é socialmente condicionada, e que nos liga ao mundo. Decorre daí que não há distinção clara entre memória individual e coletiva, pois a memória cresce na relação com outras pessoas e as emoções cumprem um papel crucial neste processo. Cada memória individual é um ponto de vista na memória coletiva, o qual modifica-se segundo tempo-lugar que o indivíduo ocupa. Portanto, mesmo se tratando, *a priori*, de uma lembrança do passado, tem seu “gatilho” disparado no presente. Assim, relacionada às nossas necessidades, entendemos também que a memória é seletiva, ou seja, escolhemos, conscientemente ou não, o que lembrar e o que esquecer.

Sobre as formas de apreensão das experiências passadas, Pollak (1992) acrescenta que há diferentes modos de percebê-las: as vividas pessoalmente; e as “vividas por tabela”, cujo os acontecimentos são vivenciados pela coletividade a qual a pessoa se sente pertencente, estando ou não dentro do espaço-tempo dos indivíduos, como é o caso de muitos descendentes de mineiros em Arroio dos Ratos. Isso significa também que a *memória é herdada*.

Todas essas afirmativas – memória é uma construção coletiva, seletiva e herdada – apontam para esta íntima ligação entre memória e identidade. Porém não se trata apenas de aludir à formação de uma memória comum compartilhada, também é preciso considerar o esquecimento como um dado importante (uma memória livre de contradições). Esquecer a adversidade interna faz parte da construção da identidade, a qual produz e se reproduz na diferença com o Outro, e realiza a manutenção das hierarquias sociais.

Não [havia rivalidades]. Cada um trabalhava, fazia o que podia para ver se ganhava mais, mas não havia olho grande no que ganhava mais. Às vezes um era mais trabalhador que o outro, produzia mais carvão. Os chefes tinham

direito de folgar, ganhavam bastante, mas não tínhamos ciúmes deles. (Sutel, 2002)

Logo, entendemos que a identidade operária mineira não foi condição definitiva, tão pouco fundou-se na homogeneidade; que a mesma se baseia no orgulho e na honra; que sua existência dependeu do antagonismo dos patrões; acrescenta-se a estas premissas que, por ser um processo contínuo de (re)construção, a mesma necessita ser (re)lembrada, estando aí o papel bem definido do museu como salvaguardo desta identidade (a partir de sua memória e história), assunto tratado mais adiante.

Além disso, Speranza (2012) acrescenta que o confinamento geográfico das vilas operárias repercutiu na constituição deste grupo específico, pois a relação de dependência que se estabeleceu entre fábrica e comunidade acentuou o espírito “particularista” dos mineiros, reforçando a coesão e o senso de solidariedade entre trabalhadores, e entre suas famílias. Com o cuidado de não transpor a identidade operária mineira para uma identidade comunitária, acreditamos numa intersecção entre ambos os processos em decorrência do isolamento espacial, como na comunidade chapeleira/calçadista de São João da Madeira, em Portugal.

A questão do espaço continua, portanto, a ser crucial na articulação entre a classe e a comunidade. Do mesmo modo que as relações de produção e de reprodução do capitalismo não podem ser tomadas como entidades a flutuar no vazio, os processos sociais de estruturação identitária – sejam eles baseados numa lógica comunitária, numa lógica de classe, ou na base da articulação entre ambas – decorrem sob o ritmo da estruturação espacial. (Estanque, 2000, p. 71)

Assim, instalado no antigo espaço de produção e readaptado ao novo uso, o Museu do Carvão mostra-se um exemplo interessante de reflexão sobre as memórias do trabalho e do ofício mineiro, mas também da construção de memórias e consolidação da identidade desses operários e da comunidade arroio-ratense. Se a identidade operária se mantém por laços de solidariedade contra o empregador,

mesmo dentro de um grupo heterogêneo, após o fim das atividades que os unira, a recoloca diante de um outro “opressor”: o esquecimento; não apenas por parte da companhia, mas por parte do Estado também. Deste modo, os remanescentes da Usina Termoelétrica e toda a estrutura montada extramuros da fábrica – que se tornou a própria cidade de Arroio dos Ratos – são percebidos como legado patrimonial material e parte da imaterialidade presente na formação da própria comunidade carbonífera.

3. Museus: arena de lutas pela memória e identidade

No campo do patrimônio, em especial dos museus, faz-se necessária esta discussão – memória e poder – para análise das formas de apropriação dos bens culturais pelos diferentes grupos e das disputas e relações de poder em torno da seleção do patrimônio e da construção das narrativas identitárias nos espaços musealizados. Chama a atenção o fato da sociedade carbonífera imbuir tanto poder ao Museu do Carvão, incumbindo-o da tarefa de construir um discurso normalizador sobre a memória e a história da extração do carvão na região carbonífera, e acima de tudo, dando-lhe suporte e validando sua fala. Daí a importância de rever tais conceitos e compreender as dinâmicas de trocas na criação da instituição museológica e suas narrativas.

Quando se pensa nos museus históricos do século XIX, deve-se ter em mente que estas instituições objetivavam garantir a preservação dos bens culturais dos estratos detentores de poder e, ao mesmo tempo, que forneciam identificação do visitante com o patrimônio, articulavam os conceitos de nação com a representação simbólica de uma identidade (Vasconcellos, 2007). Em meados do século XX, veremos uma fragmentação destes e outros museus em especialidades (a exemplo do trabalho, do mineiro ou mesmo do carvão), assegurando a preservação de culturas material e imaterial – muitas vezes associados a atividades locais – as quais de outra forma teriam desaparecido. De tal modo, o aparecimento destas novas tipologias propiciou a criação de espaços museológicos como o Museu do Carvão.

Porém, mesmo dado por temáticas, algumas características parecem permanecer no MCAR: apresenta-se como espaço físico e

simbólico do trabalho, provocando memórias, suscitando o sentimento de pertencimento da comunidade carbonífera, erigindo uma identidade mineira a partir da legitimação do passado. Apesar do conceito de identidade operado por Benedict Anderson (2008) – a nacional – estar no cerne do fim de identidades locais/comunitárias como a mineira arroio-ratense, é importante o apontamento feito pelo autor sobre as instituições museológicas, mecanismos pedagógicos segundo Joël Candau (2011)¹¹⁴, na construção e consolidação da memória, da história e das identidades, sejam elas nacionais, regionais ou locais, através de suas narrativas.

Para a Museologia a comunicação museológica – seja ela através de projetos educativos ou a própria exposição – é parte de uma série de ações dentro do museu. Todavia, para a maioria dos visitantes, o discurso expositivo é aquilo que os atinge, é o fim se pensado a respeito do controle do museólogo sobre a ação pedagógica, mas o início de novas construções e relações do indivíduo consigo e com o mundo. É neste momento que o visitante tem a oportunidade de realizar uma leitura do mundo/realidade dada e se possibilita uma (re)leitura de si mesmo e de sua realidade no presente.

É através do objeto museal, agente de informação e construtor de significado, e do espaço museológico, enquanto narrador autorizado, que se constrói o discurso próprio da instituição. Assim, observada como uma das principais instâncias de mediação dos museus, a exposição museológica – à primeira vista, uma composição de elementos organizados em espaços preparados – elabora e comunica determinada mensagem, sempre com uma finalidade e posicionamento ideológico bem definidos (Devallon, 2010;

¹¹⁴ Segundo o pesquisador são dois os pilares os quais se fundam identidades: a origem e o acontecimento, referidos pelo antropólogo como “*pedras numerárias*” (2011, p. 95). Para o autor, a legitimação do passado a partir destes marcos primeiros sancionam a filiação a certas identidades, e naturaliza a comunidade a partir da escolha dos seus fundamentos históricos; bem como evidencia uma espécie de “*pedagogia das origens*” que compõem a identidade narrativa dos sujeitos, assegurando a estrutura identitária do grupo (Candau, 2011, pp. 98-99), tal como proposto por muitos museus históricos, ou seja, percebem-se a origem e os acontecimentos como balizadores temporais segundo os quais os processos de identificação são possíveis.

Vasconcellos, 2007). O historiador José Bittencourt (2001) comenta que a abertura, na década de 1950, às novas disciplinas no campo da linguística e da semiótica possibilitou olhar para os museus como formações discursivas, ou seja, “como atos de comunicação linguística historicamente condicionados” (p.159).

As exposições museológicas vêm sendo compreendidas como um canal de comunicação entre a pesquisa que o museu realiza na sua área específica de atuação e o público. Ocorre, porém, que nem todos os autores entendem esse caráter comunicacional das exposições na mesma direção.

Scharer (S/F) considera que o museu visualiza, através da exposição, eventos ausentes no espaço e tempo, usando objetos que foram musealizados e que lhe servem como signos. Daí uma exposição representar por definição uma realidade fictícia e contribuir para visualizar, representar ou mesmo apresentar em um novo contexto.

Meneses (1992) critica uma visão muito comum a respeito do papel dos museus entendidos apenas como difusores do conhecimento produzido. Assim, para este autor, a função das exposições não seria a de meramente contribuir para a tão propalada socialização do conhecimento, mas fundamentalmente se constituir como uma convenção visual, ou seja, uma organização de objetos para produção de sentidos predeterminados. Já Barbuy (1999) aponta que a exposição museológica é aquela que a define como espaço de visualidade e o seu papel na questão educacional é fundamental, pois buscou-se recursos cada vez mais didáticos no sentido de cumprir a sua função pedagógica.

Por esse motivo, consideramos que a exposição deva ser entendida como um canal de comunicação que estabelece uma relação entre a sua proposta expográfica e o público, caracterizando-se como uma representação visual e parcial do universo do conhecimento humano

São inúmeros os fatores que influenciam nesta comunicação, desde a formação dos profissionais, os potenciais de salvaguarda e comunicação dos acervos, as tensões no seio institucional, a busca de soluções para os problemas conceituais e técnicos ou mesmo de aproximação do público. A esse respeito, são notórios os embates entre regimes de representação da memória e da história, e, muito claramente, o MCAR mostrou-se arena de disputas na busca por

assegurar e imortalizar discursos distintos da memória e identidade mineiras, visões díspares por parte do Estado e da comunidade.

Já se concebeu, a partir do pensamento de Halbwachs, Pollack e Candau que memória e identidade são construções e que mantém uma íntima ligação entre si. A memória além de seletiva, coletiva e herdada é uma resposta às demandas do presente. A identidade também não é estática e se dá, geralmente, em oposição ao *Outro*, tendo por pilares fundamentais uma memória das origens e dos acontecimentos. Contudo, nenhum destes pesquisadores parece tratar da passagem desta memória, que é coletiva e comunicada entre gerações, para a memória institucionalizada, lacuna que os pesquisadores Jan Assmann (2011b; 2006; 1995) e Aleida Assmann (2011a; 2008) pretendem preencher ao lançar sua teoria acerca da memória cultural.

O estabelecimento da memória como um fenômeno socialmente mediado, que remonta a Halbwachs, é o ponto de partida para o casal Assmann na compreensão da base cultural da memória. Dentro da dimensão social do fenômeno estudado, é necessário distinguir a “memória comunicativa” – limitada ao círculo de algumas poucas gerações capazes de transmitir memória através da oralidade, prática corrente na comunidade mineira – e a “memória cultural” – que consiste em formas de cultura objetivadas e cristalizadas em textos, imagens, rituais, monumentos, entre outros (Assmann, 1995, pp. 126-128), tais como as festividades em torno de Sta. Bárbara (padroeira dos mineiros), bem como o próprio Museu do Carvão e todo aparato cultural que o envolve.

Halbwachs, de certa forma, também assinala solidez no seu conceito de memória: mesmo a memória coletiva sofrendo constantes mudanças, o espaço físico é visto pelo autor como ponto de estabilidade. Já a pesquisadora Aleida Assmann (2011a) relembra que nem o texto escrito ou visual detém o poder simbólico do espaço, o qual carrega uma “aura (...) que não é reproduzível em *medium* algum” (p. 350). Ao refletir sobre a ligação entre memória e espaço, compreende-se a relação da comunidade carbonífera com os remanescentes da Usina Termelétrica CEFMSJ, pois

[...] é justamente a imagem do espaço que, em função de sua estabilidade, nos dá a ilusão de não mudar pelo tempo afora e encontrar passado no presente – mas é exatamente

assim que podemos definir a memória e somente o espaço é estável o bastante para durar sem envelhecer e sem perder nenhuma de suas partes (Halbawchs, 1990, p. 160).

Nesse sentido a escolha do prédio que abriga o acervo do MCAR também é fator importante. Mesmo estando em local mais baixo que o centro de Arroio dos Ratos, as ruínas do Museu são avistadas com facilidade por qualquer visitante que chegue a cidade¹¹⁵. Dentre os prédios do complexo industrial que poderiam abrigar o acervo, a escolha não estava ligada à sua centralidade no terreno, mas tão pouco foi aleatória. Podendo escolher a maior edificação ou a em melhor estado de conservação, os agentes responsáveis pela restauração do MCAR optaram pela construção vital do antigo complexo termoelétrico, onde toda a atividade girava em torno: a Usina. Simbolicamente este local, mesmo estando decrépito quando do início das atividades de restauração (fig.1), mostra-se força motriz para as memórias (boas e/ou ruínas) e sentimentos de pertença dos ex-operários, ao mesmo tempo que traz uma aura sagrada àquilo que abriga. Sua própria história – do prédio – funde-se com a história da mineração na região e com a dos ex-mineiros, indo além:

Neste contexto, há um apelo a seus visitantes para que se sintam orgulhosos, herdeiros e “participantes” de toda aquela trama histórica que aconteceu ali mesmo e na qual devem se espelhar, reconhecendo-se, identificando-se e,

¹¹⁵ Este fato tem por contribuição a lei municipal nº 646/1989, de autoria da Câmara Municipal de Vereadores de Arroio dos Ratos, que regulamentou normas de uso e ocupação do solo das cercanias da área tombada no primeiro processo de tombamento dos remanescentes (Lei Municipal nº 639/1989):

Art. 1º. Reconhecendo o tombamento Estadual dos remanescentes da Antiga Usina Termoelétrica de Arroio dos Ratos – Poço 1, como Patrimônio Cultural, esta lei institui normas e critérios de preservação e proteção do entorno deste Patrimônio, por fazerem parte da História do Município e da paisagem urbana, disciplina o uso e ocupação do solo, as obras e posturas nestas áreas lindeiras visando à preservação dos remanescentes e da paisagem no qual estão inseridos, autoriza convênios com o Executivo para viabilizar a recuperação dos remanescentes da Antiga Usina Termoelétrica e proteção do seu entorno.

em última instância, lutando pela sua preservação (Vasconcellos, 2007, p. 43).

Vasconcellos (2007) ainda acrescenta a intenção de criar um vínculo simbólico entre passado-presente, vínculo este já existente entre os ex-operários antes mesmo da criação do museu, mas que agora abarca as futuras gerações e outros visitantes, numa espécie de local cerimonial e sagrado. Anderson (2008), ao tratar da construção identitária a partir dos signos (institucionalizados), apresenta o exemplo dos cenotáfios, monumento fúnebre e túmulos vazios carregados de imagens nacionais espectrais; não seria a Usina, de certo modo, vista pela comunidade carbonífera como jazigo/memorial dos sacrifícios dos trabalhadores, ponto axiomático do imaginário da identidade mineira?



Figura 1. Remanescentes da antiga Usina Termoelétrica da C.E.F.M.S.J após limpeza do terreno (Acervo do MCAR).

Retomando o pensamento de Jan Assmann, o pesquisador acredita que o conceito de memória de Halbwachs relaciona-se a uma vontade de memória, ou seja, os indivíduos buscam uma memória para pertencer, para sua identificação social. Assim, a memória coletiva é elaborada para que o indivíduo viva socialmente, sendo *culturalmente*

construída. Igualmente, é instância em que se dá a transmissão de valores e normas que caracterizam uma identidade coletiva, recorrendo ao arquivo cultural de tradições, arsenal de formas simbólicas, dentro do tesouro de estórias do grupo (Assmann, 1995, pp. 130-131). E também no caso das instituições museológicas, o esquecimento é fator de atenção: se lembrar faz parte do jogo de identidades, esquecer a adversidade interna também integra a construção identitária. Tratando-se de museus, “daí a tendência de tais imagens [...] escamotear a diversidade e, sobretudo, as contradições, os conflitos, as hierarquias, tudo mascarado pela homogeneização *a posteriori* e por uma harmonia cosmética (Meneses, 1993. p. 209)¹¹⁶.

Diante desta vontade de memória, da necessidade de um reforço para o desejo do lembrar criam-se as “memórias de ajuda”, como os “lieux de mémoire”, espaços nos quais se concentram a memória nacional, regional ou de grupo, seus monumentos, rituais, costumes e etc. (Assmann, 2006). O conceito cunhado pelo historiador Pierre Nora na obra de mesmo nome – *Les lieux de mémoire* (1984) – diz que esses “lugares” seriam toda a “unidade significativa, de ordem material ou ideal, da qual a vontade dos homens ou o trabalho do tempo fez um elemento simbólico do patrimônio da memória de uma comunidade qualquer” (como citado em Enders, 1993, p.134).

Ao efetuar um inventário simbólico da França, Nora percebe nestes “lugares” unidades emblemáticas construídas pelos franceses e ao mesmo tempo constitutivas dos mesmos. O pesquisador francês ainda afirma que “são lugares, com efeito nos três sentidos da palavra, material, simbólico e funcional simultaneamente” (Nora, 1993, p. 21). O MCAR encaixa-se nesse perfil: espaço compreendido como um lugar de memória uma vez que se constitui materialmente (são os remanescentes da antiga unidade produtiva de carvão e eletricidade), é atribuído a ele inegável valor simbólico (tanto para a comunidade circundante quanto para os órgãos oficiais do Estado que tombaram sua estrutura e entorno), e é funcional, garantindo a cristalização da memória e sua transmissão com base na narrativa expositiva.

¹¹⁶ Cabe ressaltar que Meneses está tratando principalmente de identidades nacionais em museus de história nacional, porém, a tradição do uso das imagens na construção identitária foi herdada pelos museus históricos regionais e locais.

Assim, compreende-se que o museu é *locus* de representação de discursos constituidores tanto de patrimônio, como de memórias e identidades; e que também é, ao apresentar esses discursos, o espaço por excelência da legitimação de “verdades”. Se verdades são socializadas e absorvidas, criando sujeitos, permeadas por critérios ideológico-políticos e pelas relações de poder, é pertinente inserir as conclusões do historiador Paul Ricoeur (2007) sobre os usos/abusos da memória e, conseqüentemente, do esquecimento pelos detentores de poder na construção de identidades, sobretudo, através da manipulação das formas de instrumentalização da memória, os museus.

Por este motivo é necessário estar atento à intencionalidade discursiva e à virtualidade do emissor da narrativa expositiva. Bittencourt (2011) afirma que a mensagem é uma das funções do discurso, e que seria a troca comunicativa que ocorre entre aquele que o produz e seu receptor, estando, no caso dos museus, o emissor oculto atrás do contexto construído pela instituição, muitas vezes creditando o status de verdade absoluta à narrativa. Por isso a necessidade de compreender que os objetos são apenas coisas – até serem investidos de poder simbólico e comunicativo pelos indivíduos –, que a exposição é suporte (tal como o livro o é para a escrita), e que é o pesquisador, geralmente de acordo com o posicionamento da instituição, quem fala e organiza a narrativa.

A múmia é um sinal, um dos incontáveis milhões de indícios que o passado largou, desorganizados, sobre o mundo. Quando situado na exposição de um museu, não mostra nem o passado nem o mundo, **mas uma proposta** que, dentre outras indicações, situa o passado e organiza o mundo (Bittencourt, 2001, p. 155. Grifo nosso.)

Também se entende que, consoante aos problemas levantados pelos pesquisadores a partir dos objetos, são inúmeras as possibilidades narrativas, como demonstra o pesquisador polonês Krzysztof Pomian (1990), ao fazer a relação dos semióforos com uma fábrica desativada:

[...] é uma sobra, um elemento remanescente do passado. Nela não se produzem mais quaisquer objetos destinados ao uso. A gente apenas a exhibe ao público. O público, triste ou embravecido, vê nos muros e nas máquinas um monumento do proletariado ou dos capitães da indústria, da luta de classes ou da preocupação do empresário com seus empregados, um memorial sobre a exploração do trabalhador pela alta burguesia e sobre a acumulação do capital, ou, ao contrário, uma imagem do espírito empreendedor, do progresso da técnica e da conquista de mercados. Nossa fábrica tornou-se um objeto de discussões e das atitudes, expressão de diversas posturas em face do passado que ela corporifica. De agora em diante, ela funcionará em um circuito semiótico (como citado em Assmann, 2011, p. 352)

Todos esses questionamentos poderiam ser aplicados também ao MCar, mas que narrativa esse patrimônio apresenta? Se o museu, como cânone cristalizador da memória, geraria e manteria o sentimento de pertença da comunidade carbonífera, que identidade estaria presente no seu discurso?

Segundo Ulpiano Bezerra de Meneses (1993), a identidade sob a ótica dos museus está vinculada (1) à necessidade de reforço, por isso a tendência conservadora e a dificuldade de aceitar o novo ou diferente, pois representa descontinuidade; e (2) com a construção de imagens para assegurar o endosso social, visto que a imagética é “campo fértil para a mobilização ideológica” (p. 209). No caso do MCar, onde, muito embora a identidade mineira esteja apoiada em aspectos históricos e na reafirmação das memórias dos mineiros, ela também é composta segundo viés autoritário, ancorado no manejo de símbolos.

Essa colocação vai ao encontro da diferenciação que Aleida Assmann faz entre museu e arquivo, na compreensão dos meios de transmissão e cristalização da memória cultural. Segundo a pesquisadora alemã as instituições de memória ativa mantêm o passado como presente apoiado no cânone, enquanto as instituições de memória armazenada passivamente, as quais preservam o passado no passado, referimo-nos como arquivo. Essa distinção faz alusão ao

historiador cultural Jakob Burckhardt, que dividiu os resquícios pretéritos em “mensagens” – textos e monumentos dirigidos à posteridade – e “vestígios” – produção humana sem pretensões no futuro. Inevitavelmente, Burckhardt desconfiava das mensagens, “que normalmente são escritas e efetivamente encenadas pelos portadores do poder e pelas instituições do Estado”¹¹⁷, como é o caso dos museus e suas mensagens no formato de exposição.

No caso do MCAR, as reflexões sociais próprias das instituições históricas (e industriais) não foram efetivas na sua construção, ao contrário, a comunidade local aparece dissolvida, e a instituição tornou-se instrumento de uma política de incentivo regional do governo do Estado do Rio Grande do Sul (no caso, o retorno do uso do carvão mineral gaúcho pelo restante do país), este último estabelecendo suas metas e determinando seu discurso expográfico. Tem-se ciência que o processo de construção do discurso museológico é sempre um caminho longo e contínuo de pesquisa, coleta, documentação e conservação do acervo, portanto, a ideia de que o patrimônio é um bloco único e a exposição é neutra, que muitas vezes permeia o imaginário do visitante é ilusória. São numerosos os fatores que influenciam nas narrativas museológicas, não assumir escolhas é esgotar as possibilidades de problematização da exposição histórica com esta ou aquela representação do passado. Em função desta reflexão, acredita-se que nenhum museu é apolítico, tão pouco o foi/é o MCAR, não sendo à toa que diversos agentes buscaram estar presentes na sua criação e na de sua narrativa expográfica.

4. Considerações Finais

A memória cultural investiga a cristalização, ou canonização, dos precipitados culturais que rompem as barreiras da transmissão

¹¹⁷ “This important distinction can be further explained by a reference to the cultural historian Jakob Burckhardt. He divided the remains of former historical periods into two categories: “messages” and “traces.” By “messages” he meant texts and monuments that were addressed to posterity, whereas “traces” carry no similar address. Burckhardt mistrusted the messages, which are usually written and effectively staged by the carriers of power and state institutions; he considered them tendentious and therefore misleading.” (Assmann, 2008a, pp. 98-99).

oral e do limite temporal de poucas gerações. Ela é uma forma de memória coletiva, no sentido de que é compartilhada por um conjunto de pessoas, e de que transmite a essas pessoas uma identidade coletiva, isto é, cultural. Nesse processo a exposição, como suporte de escrita¹¹⁸, cumpre papel primordial, pois ela contém a possibilidade de transcender a memória de ligação em favor da memória de aprendizado. Segundo Jan Assmann:

Coisas não “têm” uma memória própria, mas podem nos lembrar, podem desencadear nossa memória, porque carregam as memórias de que as investimos, coisas tais como louças, festas, ritos, imagens, histórias e outros textos, paisagens e outros “*lieux de mémoire*”. No nível social, com respeito a grupos e sociedades, o papel dos símbolos externos se torna cada vez mais importante, porque grupos que, é claro, não “têm” uma memória tendem a “fazê-la” por meio de coisas que funcionam como lembranças, tais como monumentos, museus, bibliotecas, arquivos e outras instituições mnemônicas.¹¹⁹ (Assmann, 2008b, p. 111. Livre tradução)

A continuidade na memória comunicativa vai até que não haja mais os portadores de tal memória – de acordo com Ecléa Bosi, o que rege a atividade mnêmica é a função social exercida pelo sujeito que lembra, é a obrigação social dada aos mais velhos – enquanto que, na

¹¹⁸ Aceita-se a analogia proposta por Meneses (1994) entre a construção monográfica e expográfica. Mesmo esta última configurando-se espacial e visualmente, a mesma ainda é uma forma de linguagem argumentativa baseada em referenciais teóricos e metodológicos.

¹¹⁹ “Things do not “have” a memory of their own, but they may remind us, may trigger our memory, because they carry memories which we have invested into them, things such as dishes, feasts, rites, images, stories and other texts, landscapes, and other “*lieux de mémoire*.” On the social level, with respect to groups and societies, the role of external symbols becomes even more important, because groups which, of course, do not “have” a memory tend to “make” themselves one by means of things meant as reminders such as monuments, museums, libraries, archives, and other mnemonic institutions.” (Assmann, 2008b, p. 111).

memória cultural a continuidade se dá não pela memória em si, mas pela interpretação textual (Assmann, 2011b). Este texto, uma mensagem nos moldes institucionais, é entendido como cânone, instância normativa e valorativa. Porém, que fique claro que a aceitação da sociedade de normas e valores não depende de um cânone "sacralizado", ferramenta escrita ou em qualquer outra forma simbolicamente codificada, a validade dos valores e sua tradução em normas práticas efetivas baseiam-se, em vez disso, nos processos de negociação e concordância que fazem parte da experiência comum.

O século XX passou por várias formas de recanonização com conceitos ligados à linhas de pensamento político, bem como fundamentalismos religiosos e movimentos seculares, e contra movimentos a serviço de identidades e histórias minoritárias (Assmann, 2011b). Segundo Nora (2009), a emergência dessas minorias pela ascensão da memória na escrita da História foi tida como libertadora; esse movimento evidencia uma inversão de papéis entre memória e história, tomando grande proporção na sociedade contemporânea. Como resultado, cada vez mais corremos o risco de anacronismos ou moralismos na escrita da história; e no âmbito dos museus, em especial do MCar, arrisca tornar-se refém do público, visto que vivenciamos um momento em que "identidade, como memória, é uma forma de dever" (Nora, 2009, p. 9). Cabe salientar o alerta de Meneses (2000) para a impossibilidade de as identidades permanecerem, tal como nos anos 1980, objetivo dos museus, até porque é impossível "resgatá-las", visto que não há como "recuperar algo que não é estático, não tem contorno definitivo, pronto e acabado, disponível para sempre", ao contrário, a identidade é um "processo incessante de construção/reconstrução" (Meneses, 1993, p. 210) e deve ser encarado como objeto de reflexão.

O Museu do Carvão está temporalmente num passado recente, não podendo assim ser fonte empírica da eficácia desta instituição como um cânone cristizador da memória, tal como bicentenários museus nacionais; além disso, ainda há portadores da memória, transmissores orais de geração em geração, do legado mineiro. Todavia, como espaço institucionalizado de memória, tem potencialidade para se tornar um formador de predeterminada identidade mediado por textos (a exemplo da exposição museológica), por ícones (o próprio espaço, as ruínas da antiga Usina) ou por rituais e

performances (as festas e comemorações em memória ao mineiro no espaço do museu). Feitas essas reflexões, acredita-se que o estudo aprofundado da memória e identidade culturais possam trazer contribuições para a compreensão do fenômeno museológico. Assim como Meneses propôs problematizar a memória e identidade nos museus, Jan e Aleida Assmann propõem o estudo dos meios pelos quais a experiência coletiva é cristalizada; analisar a estrutura dos cânones e trazer à luz o processo que os colocou em seu lugar, ajuda-nos a entender as palavras de Horácio, poeta e filósofo romano: “a Musa não admite que o homem louvável morra”¹²⁰. Que identidade mineira ficará imortal a partir do Museu do Carvão?

Bibliografia

ANDERSON, Benedict (2008). *Comunidades Imaginadas: Reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. 2ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras.

ASSMANN, Aleida (2011a). *Espaços da Recordação: Formas e transformações da memória cultural*. Campinas: Editora Unicamp.

ASSMANN, Aleida (2008) – “Canon and Archive”. In: ERLI, Astrid; NÜNNING, Ansgar (eds.). *Cultural memory studies: an international and interdisciplinary handbook*. Berlin; New York: De Gruyter, p. 97-107.

ASSMANN, Jan (2011b). *Cultural Memory and Early Civilization: writing, remembrance and political imagination*. Cambridge: Cambridge University Press.

ASSMANN, Jan (2006). *Religion and Cultural Memory*. Stanford: Stanford University Press.

ASSMANN, Jan (1995). Collective Memory and Cultural Identity. *New German Critique*. nº 65, p. 125-133.

¹²⁰ “*Dignum laude virum musa vetat morri.*” (Horacio, Carminum IV, 8 como citado em Assmann, 2011a, p. 42).

BARBUY, Heloisa. *A exposição universal de 1889 em Paris: visão e representação na sociedade industrial*. São Paulo: Loyola, Série Teses, Programa de Pós-graduação em História Social, USP, 1999.

BILHÃO, Isabel. Aparecida (2005). *Identidade e Trabalho: Análise da construção identitária dos operários porto alegrenses (1896-1920)*. Porto Alegre: UFRGS. Tese de doutoramento.

BISPO & SANTOS (2012). Musealização como estratégia de preservação: estudo de caso sobre um previsor de marés. *Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio – Unirio/MAST*. Vol. 5, nº 1, p. 49-67.

BITTENCOURT, José (2001). Cada coisa em seu lugar. *Anais do Museu Paulista*. Vol. 8/9, p. 151-174.

BOSI, Ecléa. *Memória e Sociedade: Lembranças de velhos*. São Paulo: T.A. Queiroz, 1979.

CANDAU, Joël (2011). *Memória e Identidade*. São Paulo: Contexto.

COUTINHO, Fábio (2017). Entrevista concedida a Clarissa Wetzel. Porto Alegre. (Acervo particular)

DEVALLON, Jean (2017). Comunicação e sociedade: pensar a concepção da exposição. In: BENCHETRIT, Sarah Fassa et al (org.). *Museus e Comunicação: Exposições como objeto de estudo*. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional.

ENDERS, Armelle (1993). Le lieux de mémoire, dez anos depois. *Estudos Históricos*. Vol. 6, nº 11, p. 132-137.

ESTANQUE, Elísio (2000). *Entre a Fábrica e a Comunidade: Subjetividades e práticas de classe no operariado do calçado*. Porto: Editora Afrontamento.

GOMES, João (2002). Entrevista concedida ao Projeto Memória Mineira. Arroio dos Ratos: CHO/RS (Acervo do Museu do Carvão).

HALBWACHS, Maurice (1990). *A memória coletiva*. São Paulo: Editora RT Ltda.

LEITE LOPES, J.S.; ALVIM, R. (2009). Uma memória social operária forte diante de possibilidades difíceis de patrimonialização industrial. In: GRANATO, Marcus; RANGEL, Márcio (org.). *Cultura material e patrimônio da ciência e tecnologia*. Rio de Janeiro: MAST.

MENESES, Ulpiano Bezerra de (2000). Educação e museus: sedução, riscos e ilusões. *Ciências & Letras. Educação e Patrimônio Histórico-Cultural*, n. 27, p.91-101.

MENESES, Ulpiano Bezerra de (1992). O discurso museológico: um desafio para os museus. *Ciências em Museus: São Paulo*, número 04, 1992.

MENESES, Ulpiano Bezerra de (1993). A problemática da identidade cultural nos museus: de objetivo (de ação) a objeto (de conhecimento). *Anais do Museu Paulista*. Nova série, v. 1. p. 207-309.

NORA, Pierre (2009). Memória: da liberdade à tirania. *Revista Musas*, n. 4, p. 6-10.

NORA, Pierre (1993). Entre memória e história: a problemática dos lugares. *Projeto História*, Nº 10, p. 7-28.

POLLAK, Michael (1992). Memória e identidade social. *Estudos Históricos*, Vol. 5, nº 10, p. 200-212.

RICOEUR, Paul (2007). *A Memória, a História, o Esquecimento*. Campinas: Editora da Unicamp.

SCHARER, Martin. El museo y la exposición: múltiples lenguajes, múltiples signos. *Comité de Acción Educativa y Cultural de Museos de Bogotá*. Colombia. Documento s/d.

SPERANZA, Clarice (2013). O trabalho perante a lei: os mineiros de carvão na Justiça do Trabalho em São Jerônimo, RS (1946-1954). *Topoi*, Vol. 14, nº 27, p. 417-439.

SPERANZA, Clarice (2012). *Cavando Direitos: As leis trabalhistas e os conflitos entre trabalhadores patrões nas minas do Rio Grande do Sul nos anos 40 e 50*. Porto Alegre: UFRGS. Tese de Doutorado.

SUTEL, Mathias (2002). Entrevista concedida ao Projeto Memória Mineira. Arroio dos Ratos: CHO/RS. (acervo do Museu do Carvão).

TICCIH (2003). Carta de Nizhny Tagil. *Revista Óculum Ensaios* (Tradução Cristina Meneguello), p. 132-137.

VASCONCELLOS, Camilo de Mello (2007). *Imagens da Revolução Mexicana: o Museu Nacional de História do México (1940-1982)*. São Paulo: Alameda.

WITKOWSKI, Alexsandro (2013). Plano Museológico para o Museu Estadual do Carvão. (Acervo do Museu do Carvão).

CORPOS, DISCURSOS E EXPOSIÇÕES: A COLEÇÃO DO MUSEU ANTROPOLÓGICO E ETNOGRÁFICO ESTÁCIO DE LIMA (BAHIA, BRASIL)

Marcelo Nascimento Bernardo da Cunha

Universidade Federal da Bahia, Brasil

<https://orcid.org/0000-0003-4735-3519>

1. Introdução

Este ensaio relaciona-se com pesquisas realizadas ao longo dos últimos anos seguindo o fio de reflexões há muito iniciado com a preocupação em problematizar questões sobre a representação de culturas africanas e afrodiaspóricas em museus no Brasil ou no exterior. A partir do desenvolvimento de projetos voltados para a análise sob o prisma propriamente museológico da construção de discursos textuais e imagéticos, produzidos por instituições museológicas e afins incluindo processos de coleta, classificação, preservação e exibição de acervos. O foco principal aqui a ser abordado nesse trabalho volta-se para o Museu Antropológico e Etnográfico Estácio de Lima e respectivas coleções¹²¹, no intuito de apreender o contexto que lhe deu origem, dialogando, com outras ações patrimoniais anteriores, contemporâneas e posteriores à sua existência que ajudam a compreendê-lo como resultante de mentalidades e práticas socioculturais concatenadas a políticas do patrimônio e modos de elaborar discursos e imaginários sobre o “outro”, neste caso indivíduos afrodescendentes.

¹²¹ Desde o ano de 2010, a coleção de objetos afro-religiosos deste museu, que pertencia ao Governo do Estado da Bahia e já desativado, está depositada no Museu Afro-Brasileiro da Universidade Federal da Bahia em regime de comodato. Desde então a curadoria desta coleção está sob a minha responsabilidade. As outras coleções de objetos que compunham a coleção do museu permaneceram no espaço onde funcionava a instituição.

Nossa relação com este museu e, mais especificamente, com o acervo afro religioso da sua coleção, foi iniciada no ano de 2010 quando, exercendo a função de Coordenador do Museu Afro-Brasileiro da Universidade Federal da Bahia (MAFRO/UFBA), fui consultado pela então Secretária da SEPRONI – Secretaria de Promoção da Igualdade Racial¹²², Luiza Bairros, sobre a possibilidade e interesse de recebermos como doação, os objetos que compunham esta seção do Museu Estácio de Lima, órgão do Departamento de Polícia Técnica do Estado da Bahia. Naquele momento, a SEPRONI estava intermediando, a pedido do Governador do Estado, o processo de saída dos objetos afro-religiosos do espaço daquele museu, procurando novo local para receber o acervo e, na compreensão da secretária Luiza Bairros, o MAFRO, por sua trajetória e desempenho nas questões relacionadas à preservação do patrimônio africano e afro-brasileiro, seria o local apropriado¹²³.

Esta transferência, em certa medida, resultava de um encadeamento de ações que durou algumas décadas, a partir de protestos de representantes da comunidade afrodescendente, em relação a permanência de objetos sagrados afro-brasileiros no Museu Estácio de Lima. Foram diversas as ações empreendidas sem que até então houvesse a efetiva desvinculação dos objetos ao Museu Estácio de Lima. Na década de 90, manifestações e protestos públicos, além de uma ação judicial, fizeram com que as peças afro-religiosas fossem transferidas para o Museu da Cidade, da Fundação Gregório de Matos, órgão municipal de Cultura da cidade de Salvador, permanecendo ali por alguns anos.

¹²² No ano de 2006 foi criada, pelo Governo do Estado da Bahia, a SEPRONI, primeira secretaria no Brasil destinada a tratar de políticas públicas para mulheres, negros e negras, com o objetivo de enfrentar, denunciar e reduzir desigualdades sociais e raciais no estado.

¹²³ Criado em 1974, e inaugurado 1982, pelo Centro de Estudos Afro-Orientais da Universidade Federal da Bahia, com o objetivo de coletar, preservar e divulgar acervos referentes às culturas africanas e afro-brasileiras, com o objetivo de estreitar relações com a África e compreender a importância deste continente na formação da cultura brasileira, incentivando, por outro lado, contatos com a comunidade local. Sobre o museu ver <http://www.mafro.ceao.ufba.br/>

No entanto, a transferência não implicou a desvinculação dos objetos da esfera simbólica e administrativa do Museu Estácio de Lima, passando o espaço expositivo criado para receber a coleção, no Museu da Cidade, a denominar-se Núcleo II, do referido Museu Estácio de Lima. Após alguns anos, os objetos retornaram para o ambiente do Departamento de Polícia Técnica, por conta de uma liminar apresentada por ex-diretora do Instituto Médico Legal e do Museu, a médica legista Maria Theresa Medeiros Pacheco, discipula do patrono do Museu. No momento do retorno, o Estácio de Lima já não estava aberto ao público.

As peças teriam ficado esquecidas e fadadas ao abandono e à destruição, não fosse duas reportagens/denúncia, de autoria da jornalista Cleidiana Ramos, publicadas em julho de 2010, no jornal de maior circulação do estado da Bahia, à época, repercutindo junto ao governador do Estado, que determinou a retirada do acervo das instalações e da jurisdição do Museu Estácio de Lima. Foi nesse momento, com a negociação a cargo da SEPROMI, que tivemos contato com a coleção, por conta do depósito das peças no MAFRO e o início da minha curadoria que dura até o presente momento.

Para o encaminhamento do processo foi instituída uma comissão composta por autoridades de religiões de matriz africana, intelectuais e representantes do governo estadual e da Universidade Federal da Bahia – UFBA, visando realizar análise inicial do que ainda existia do acervo sacro. Após algumas reuniões e análises entre as partes envolvidas, a ideia de doação para o MAFRO foi transformada em depósito por comodato, pelo prazo de dez anos, e em dezembro de 2010 as peças foram depositadas neste museu universitário, estabelecendo-se que para dar sustentabilidade ao depósito e operacionalizar ações voltadas para a preservação do acervo, seria elaborado um Termo de Cooperação Técnica, para o desenvolvimento das seguintes ações: 1 – Instalação de mobiliário complementar na Reserva Técnica do Museu Afro-Brasileiro; 2 – Realização de limpeza e acondicionamento do acervo; 3 – Desenvolvimento de pesquisa para complementação da documentação do acervo; 4 – Elaboração de um catálogo da coleção e 5 – Produção de Exposição Temporária apresentando o acervo, seu contexto de formação e sua trajetória de utilização.

O termo foi efetivamente elaborado, no entanto, a cooperação não se concretizou, no entanto, apesar da não implementação dos recursos do Estado para desenvolvimento das ações previstas, o MAFRO assumiu a responsabilidade de execução das mesmas, realizando, com recursos próprios e oriundos de alguns editais específicos, e através da articulação com o Curso de Museologia da Universidade Federal da Bahia, com participação de docentes e discentes, nos níveis de graduação e pós graduação, a realização da maioria das ações planejadas desde higienização, armazenamento e documentação preliminar do acervo, até o desenvolvimento de pesquisas que têm proporcionado as bases de preparação para a publicação de um catálogo e uma exposição, com previsão para 2020.

É importante informar que a transferência dos objetos para o MAFRO, não foi acompanhada, além de uma listagem de arrolamento dos objetos, de qualquer outra fonte documental, que permitisse compreender e contextualizar o acervo recebido, para além da sua materialidade e do que era possível saber sobre ele a partir de fontes paralelas. Diante dessa situação a documentação preliminar realizada configurou-se, apenas, como a análise do estado de conservação de cada objeto e das suas características formais e iconográficas. Por conta disso, como estratégia de curadoria, desde o ano de 2011, passamos a articular as investigações sobre essa coleção ao nosso Programa de Orientação em Iniciação Científica e Pós Graduação¹²⁴.

¹²⁴ 2011/2012 - Projeto de Ações Afirmativas Museológicas do Museu Afro-Brasileiro: Estudo da coleção Estácio de Lima de artefatos religiosos afro-brasileiros; 2012/2015 - Coleção Estácio de Lima - Tratamento, Estudo e Divulgação de uma coleção testemunha da intolerância; 2015/Atual - Coleção Estácio de Lima - Tratamento, Estudo e Divulgação de uma coleção testemunha da intolerância (Estudo da ação da Delegacia de Jogos e Costumes (DJG) a partir do seu acervo documental e notícias de jornais); 2015/Atual - Da coleção à comunicação: Uma proposta de inventário de práticas e discursos museológicos referentes a culturas africanas e afro-brasileiras, em museus da cidade de Salvador; 2017-Atual - Museus: Velhos acervos e novas perspectivas. Construindo novos discursos a partir de antigas coleções. Entre um dos resultados dessas investigações podemos destacar a dissertação orientada por mim, realizada pela mestranda Dora Maria dos Santos Galas, intitulada O Som do Silêncio: Ecos e Rastros Documentais de Vinte e Seis Esculturas Afro da Coleção Estácio de Lima, defendida em 2015, no

No decorrer dos primeiros anos da pesquisa e diante da inexistência de documentação disponível que permitisse avançar no conhecimento dos contextos da coleção como um todo e de cada objeto que a compõe, fomos elaborando questões para nortear as nossas investigações, a partir da perspectiva incomoda da origem espúria de parte do acervo afro-religioso, como fruto da violência do Estado, em relação à comunidades religiosas afro-brasileiras. No entanto, nessa reflexão, nos demos conta de que havia uma questão que se apresentava como agravante e necessária de ser compreendida, pois independente da origem dos objetos depositados na coleção Estácio de Lima, o contexto museológico e expográfico, ao qual tais objetos foram submetidos durante décadas, a partir de uma exposição marcada pelo estigma, era um problema de fundo que precisava ser detidamente e detalhadamente investigado. E aqui nos referimos à totalidade do acervo que compõe a coleção e não somente ao que é relacionado ao universo afro-brasileiro.

O universo simbólico, os discursos e os campos semânticos produzidos pela antiga exposição do Museu Estácio de Lima, implicavam-se à questões relacionadas a crimes contra a economia (falsificação de dinheiro, jogos de azar e golpes econômicos), crimes contra a ordem social (cangaço, consumo e tráfico de drogas), teratologia (anomalias congênicas, entre outras), medicina legal (acidentes trágicos e crimes), associando os objetos pertencentes ao universo afro-brasileiro, notadamente o Candomblé, com todas estas questões “desviantes”.

A partir da necessidade de compreender o Museu Estácio de Lima em sua totalidade, a partir de 2013 começamos a buscar informações que possibilitassem a recuperação, ainda que fragmentária, do seu contexto expositivo, informacional, desde a expografia, suas vitrines, imagens, agrupamentos de objetos, etc. Neste ano fomos contatados por equipe envolvida na organização da 3ª.

PPGMUSEU/UFBA. Tais investigações vêm sendo realizadas articuladas ao Grupo de Pesquisa credenciado pelo CNPq – Observatório da Museologia na Bahia do qual sou líder juntamente com a profa. Dra Suely M. Cerávolo, nas seguintes Linhas de pesquisa - Museologia e Memória Afro-Brasileira e História da Museologia na Bahia.

Bienal da Bahia¹²⁵, que estava interessada em utilizar o acervo do Museu Estácio de Lima, depositado no MAFRO, em ações da Bienal. Esta ideia não foi concretizada, pois como decisão curatorial, a mesma só será apresentada novamente ao público como resultado das pesquisas que estão sendo realizadas ao longo dos últimos anos. Ainda assim, por conta deste contato, passamos a integrar grupo de trabalho que teve acesso ao acervo do Museu Estácio de Lima, que ainda se encontrava no espaço onde anteriormente funcionara.

Além do acervo que restava do antigo Museu, tivemos acesso a documentos administrativos, listagens de peças, listagem de organização de vitrines e módulos, relação de etiquetas, entre outros. Este conjunto de documentos, ainda que muito fragmentado, ampliou a nossa percepção sobre a concepção do Museu Estácio de Lima. O conjunto de documentos e objetos localizados (quase 600) foi utilizado para a realização de módulo expositivo da Bienal, do qual fiz parte, denominado Arquivo e Ficção, instalado no Arquivo Público do Estado da Bahia¹²⁶.

Neste texto, apresentamos questões sobre a história e configuração do Museu Antropológico e Etnográfico Estácio de Lima, que foram possíveis cotejar a partir do rastreamento das informações contidas nessa documentação encontrada, em diálogo com outras fontes documentais. Os fragmentos documentais encontrados (documentos escritos, iconográficos e objetos diversos) ajudam a perceber, mesmo que parcialmente, o que foi este Museu e sua inserção no cenário de construção e difusão do racismo científico e sua popularização no Brasil, como reflexo de movimento similar ocorrido no século XIX, nas grandes metrópoles ilustradas de então.

¹²⁵ As duas primeiras bienais de arte da Bahia foram realizadas em 1966 e 1968. Em pleno regime militar, a segunda foi abruptamente fechada. Em 2014, a 3ª. Bienal, realizada pelo Museu de Arte Moderna da Bahia, teve por objetivo dialogar com as duas primeiras, refletindo sobre aquele momento e seus reflexos e desdobramentos na atualidade. A Bienal ocorreu de 29/05 a 07/09 de 2014, ocupando 54 espaços, distribuídos por 32 cidades, com público aproximado de 181 mil pessoas.

¹²⁶ A documentação encontrada e utilizada no módulo expositivo foi tratada pela equipe de arquivistas do Arquivo Público do Estado da Bahia e hoje se constitui como um fundo documental referente ao Museu Estácio de Lima.

2. Antecedentes do Museu Antropológico e Etnográfico Estácio de Lima – a Faculdade de Medicina da Bahia e suas coleções

A história do Museu Estácio de Lima está articulada a duas instituições, a Faculdade de Medicina da Universidade Federal da Bahia e o Departamento de Polícia Técnica da Secretaria de Segurança Pública do Estado da Bahia. Várias foram as formas de aquisição das peças de sua coleção, formada por objetos relacionados à Medicina Legal, à contravenção (tráfico e consumo de drogas, falsificação de dinheiro, golpes contra a economia popular), Antropologia/Etnologia (Cangaço, Cultura indígena, Africana e Afro brasileira) e Candomblé.

Das investigações é possível depreender que este Museu relaciona-se à diversas coleções/museus da Faculdade de Medicina da Bahia, desde o século XIX, como indicam informações da Gazeta Médica (publicação da Faculdade de Medicina) e das Memórias da Faculdade de Medicina da Bahia (Relatórios sobre suas atividades, publicados a cada ano), destacando-se, entre estas, a Coleção do Médico Nina Rodrigues, fundador dos “estudos sobre a raça negra” no Brasil, um dos pioneiros da divulgação e elaboração de teorias raciais entre nós¹²⁷.

Por sua vez, a relação desta coleção com o Departamento de Polícia Técnica da Secretaria de Segurança Pública do Estado da Bahia se deu, inicialmente, quando os serviços de Medicina Legal, anteriormente associados à Faculdade de Medicina, passaram a ser responsabilidade do Estado, tendo por consequência a transferência do

¹²⁷ Nina Rodrigues - Nasceu a 4 de dezembro de 1862, no Estado do Maranhão, filho de dono de engenho e de mãe descendente de família ibérica judaica. Em 1882 ingressou na Faculdade de Medicina da Bahia, permanecendo até o quarto ano (1885), quando se transferiu para a Faculdade do Rio de Janeiro. Assumiu em 1889, a Cadeira de Clínica Médica na Faculdade da Bahia. Publicou, na Gazeta e no Brasil Médico, do Rio de Janeiro, o artigo *Os mestiços brasileiros*, classificado como ‘anthropologia patológica’, inaugurando nacionalmente a difusão de teorias raciais sobre a população brasileira. Em 1891 foi criada a Cadeira de Medicina Legal nas Faculdades de Direito, instituindo-se o ensino prático nas delegacias. Por conta da Medicina Legal, anunciou em 1892 a intenção de criar um museu dedicado a este tema. Menciona pela primeira vez na Gazeta referências às doutrinas da escola positiva italiana, ao analisar o crânio de Lucas da Feira, bandido famoso da Bahia.

Museu que estava ligado ao Instituto Médico Legal Nina Rodrigues. Assim, o Museu foi transferido do âmbito da Universidade Federal, e de suas instalações no Centro Histórico de Salvador, para a tutela do Estado, ligando-se ao Departamento de Polícia Técnica, situado nas instalações inauguradas no Vale dos Barris. Neste local passou a ser apresentado com grande índice de visitação, ainda maior do que o que ocorria na sua sede anterior. A relação do Museu com o universo policial do Estado da Bahia se deu, também, por conta de parte do seu acervo ter sido adquirida através da ação policial ocorrida na cidade, em processo de repressão a manifestações culturais de origem africana, notadamente as relacionadas à expressão religiosa.

De *fax* encaminhado pela Superintendência de Cultura do Estado para a Diretoria de Museus do Estado, se lê que O Museu Antropológico e Etnográfico Estácio de Lima foi criado ... anexo ao Instituto Médico Legal. A sua denominação foi um reconhecimento aos trabalhos do Prof. Estácio Luis Valente de Lima, mentor e seguidor dos passos dos mestres Nina Rodrigues e Oscar Freire¹²⁸.... No ano de 1901, Nina reúne coleções de Antropologia física, Antropologia Criminal, Antropologia Cultural e Anatomia Patológica e forma o Museu do Laboratório de Medicina Legal, em que preservava objetos das culturas das raças formadoras do povo baiano, portanto objetos indígenas, afro e indo-europeus. Grande parte deste acervo foi destruído em incêndio ocorrido em 1905. Em 1915, o professor Oscar Freire de Carvalho, então titular da cadeira de Medicina Legal, fez reinaugar o Museu, aproveitando peças salvas do incêndio, e acrescentando novos materiais, principalmente coleções de peças históricas da Guerra de Canudos. Quando da ocupação da cátedra de Medicina Legal, em 1926, pelo prof. Estácio de Lima, o Museu é novamente revitalizado e em 1958 em reconhecimento ao trabalho do prof. Estácio de Lima¹²⁹, por força de depósito legal, o então

¹²⁸ Oscar Freire de Carvalho - Nasceu em Salvador a 3 de outubro de 1882, faleceu em São Paulo a 11 de janeiro de 1923. Formado na Faculdade de Medicina da Bahia, foi discípulo de Nina Rodrigues, de quem herdou o interesse pela Medicina Legal. Assumiu a cátedra de Medicina Legal e foi diretor do Serviço Médico Legal da Polícia. Em 1912, com Alfredo Britto, diretor da Faculdade, criou o Instituto Médico Legal Nina Rodrigues.

¹²⁹ Estácio Luiz Valente de Lima. Nasceu em 1897, em Marechal Deodoro, Alagoas. Faleceu em 1984, em Salvador, aos 87 anos de idade. Em 1916

governador Juraci Magalhães, cria o Museu Antropológico e Etnográfico Estácio de Lima, como repartição do Instituto Médico Legal Nina Rodrigues. (Superintendência, 1999, s.p.)

É importante destacar que apesar do documento acima referenciar a relação direta de parte do atual acervo com a antiga coleção do médico Nina Rodrigues, não há nenhuma documentação que permita afirmar, com segurança, que peças da antiga coleção teriam migrado para a atual, inclusive, a única fotografia que encontramos do acervo do Nina, publicada na sua obra *Os africanos no Brasil*, não contém nenhum objeto que possamos identificar como presentes na atual Coleção Estácio de Lima. Sobre a perda desse antigo acervo, corroborando a nossa hipótese de ausência de suas peças na

ingressa na Faculdade de Medicina da Bahia. No ano de 1926 foi aprovado como professor catedrático de Medicina Legal da Faculdade de Medicina e empossado diretor do serviço Médico Legal do Estado, o Instituto Nina Rodrigues. 1929 – Cria o Laboratório de Criminalística “Afrânio Peixoto”, anexo ao Instituto Nina Rodrigues. 1932 – Com Arthur Ramos (seu assistente) realiza estudo antropológico e sociológico criminal dos cangaceiros “Volta Seca” e “Passarinho”, presos no interior da Bahia. 1936 – Realiza pesquisas sociológicas pelas regiões do Cangaço, na Bahia. 1938 – Faz o estudo antropológico-criminal das cabeças de Lampeão e outros cangaceiros do seu grupo, mortos e decapitados em combate e discorda das teorias do Lombroso, e relaciona o cangaço a aspectos sociais. 1941 – Promove na Faculdade Congresso de Medicina Social. Recebe a cabeça e o braço direito do cangaceiro “Corisco” para estudo antropológico-criminal. Discorda mais uma vez das teorias de Lombroso e afirma o cangaço como patologia da sociedade nordestina. 1948 – Realiza estudo comportamental de bandidos remanescentes do Cangaço que se encontravam presos. 1949 – Analisa processos de cangaceiros verificando a possibilidade de sua recuperação social via liberdade condicional. 1950 – Consegue do Presidente da República liberdade condicional para antigos cangaceiros. 1956 – Inaugura o Museu Estácio de Lima. 1965 – Publica o livro *O Mundo Estranho dos Cangaceiros*. 1966 – Realiza pesquisas sobre a cultura e a civilização negra na África Ocidental. Participa do Festival Internacional de Artes em Dacar. 1972 – Reinaugura o Museu Antropológico e Etnográfico Estácio de Lima. 1978 – Participa de consulta sobre as novas instalações do Museu Estácio de Lima, no Complexo Arquitetônico do Departamento de Polícia Técnica em construção, no Vale dos Barris. 1979 – Inauguração do Complexo Arquitetônico dos Barris. Publica o livro *Velho e Novo Nina*. (nota nossa)

atual coleção, transcrevemos trecho de artigo necrológico em homenagem ao Nina Rodrigues, publicado na Gazeta Médica de agosto: Seu laboratório de Medicina Legal tinha-se constituído um centro de estudos especializados, tendo sido nele elaborado diversos trabalhos do mestre e dos seus auxiliares, bem como de alguns alunos da Faculdade; achavam-se em preparo pesquisas de alto valor sob mais de um ponto de vista científico, quando o incêndio nefasto que destruiu a maior parte da Faculdade da Bahia, em 1905, tudo consumiu, reduzindo a cinzas o trabalho de mais de dez anos de persistência e estudos ininterruptos. Foi este um golpe profundo vidrado no ânimo do emérito professor, cuja face foi orvalhada pelo pranto, quando se viu diante do quadro desolador! (Gazeta Médica, 1906, pp. 61-62)

Outra nota encontrada relata o incêndio, mas não é suficiente para elucidar a questão referente às perdas decorrentes desse episódio:

Incêndio. Às 9 e meia da noite de 2 para 3 de março, declarou-se incêndio no edifício da Faculdade. O fogo partiu do Almoxarifado, estendeu-se por toda a parte do edifício, que constituía o antigo Hospital de Caridade, destruindo completamente a Biblioteca, os Laboratórios de Medicina legal, Clínica, Bacteriologia e Anatomia Patológica e a Capela interna do antigo convento dos Jesuítas Da destruição total foram salvos ... os laboratórios de História Natural e de Histologia, porção única do antigo Hospital que não foi presa completa das chamas. O arquivo da Faculdade, vizinho do Laboratório de Medicina Legal, foi salvo pelos empregados da Secretaria Graças a inolvidável dedicação e à coragem com que alunos das Escolas Superiores, professores e empregados desta Faculdade, empregados no comércio e populares, procederam na árdua faina de remoção dos objetos existentes nos laboratórios, museu e outras dependências desta Faculdade, foram salvos, embora em parte danificados, muitos dos aparelhos, utensílios, móveis, coleções, etc. isolaram do foco do incêndio a ala em que está o salão nobre e a que estão a sala da Congregação, a dos lentes, o gabinete da Diretoria, a Secretaria, o Arquivo e o Museu no pavimento superior e no inferior os laboratórios de Fisiologia, Farmacologia, Odontologia, Terapêutica e o Anfiteatro n.2. A não ser o péssimo serviço de extinção de incêndios, a falta de material para ele necessário, a carência absoluta de água durante

horas, a falta de ordem e de direção neste serviço, é muito provável que se tivesse limitado o incêndio ao Almojarifado, não se tendo a lamentar a perda dos tesouros indubitáveis contidos na Biblioteca, a destruição da artística e histórica capela dos Jesuítas, que estava encravada nas construções da Faculdade, a dos laboratórios que acima me referi, especialmente a rica coleção existente no laboratório de Medicina legal, fruto de longos anos de diligente esforço e base dos preciosos trabalhos científicos do sábio professor Nina Rodrigues. (Memória Histórica, 1905, pp. 7-8)

Por esta nota não é possível dimensionar exatamente o que foi perdido. Ao mesmo tempo em que se afirma que o museu foi preservado, informa-se que a coleção do laboratório de Medicina legal do Nina teria se perdido. Fica, portanto, a seguinte indagação: o que comporia a coleção desse laboratório? As peças etnográficas do Nina estariam aí incluídas? Em outras notas, encontramos a informação de que o Museu do Nina teria sido destruído totalmente neste incêndio. Sendo assim, confirma-se a hipótese de que nenhuma das suas peças teria sido legada à coleção atual.

Apesar do caráter pouco elucidativo da nota, muitos anos mais tarde, o professor Estácio de Lima rememora o que teria sido a coleção do professor Nina Rodrigues, em livro de sua autoria, denominado Velho e Novo Nina. Importa lembrar, que o professor Estácio não chegou a conhecer o antigo museu, considerando que a sua chegada a Salvador foi posterior ao incêndio, inclusive à morte de Nina:

Nina amava aquilo tudo, e mais o seu pequenino Museu de Antropologia Criminal, em formação. Algumas coisas inestimáveis ali estavam, inclusive, sabidamente, caveiras de delinquentes famigerados, o crânio de Lucas da Feira¹³⁰ e a própria cabeça do pobre

¹³⁰ Lucas Evangelista – Nascido em 18/10/1807, na cidade de Feira de Santana (BA) - morto em 25/09/1849. Filho de escravos, ao longo da vida teve o direito de posse transferido para senhores diversos. Em 1828 fugiu para as matas da cidade de Feira, juntando-se a uma quadrilha de bandidos. Foi preso em 1847. Teve o braço amputado por conta de ferimentos. Julgado em praça pública, em 1848, foi condenado, sendo enforcado em 1849. Na atualidade a narrativa sobre a sua existência é controversa. Há historiadores que argumentam que ele foi um justiceiro, revoltado contra a escravidão, já outros relatam que sua vida foi marcada pelo crime, sem envolvimento com a causa abolicionista. Independente da visão relativa a suas ações, considera-

e malsinado Antônio Conselheiro¹³¹, trazida de Canudos ... e oferecida ao núcleo do Museu de Antropologia Criminal, criado por Nina. Souberam Afrânio Peixoto, irrequeto e brilhante discípulo de Nina ... e outros estudantes, que iriam inimigos da cultura arrancar do pobre Museu pequenino do Nina, as cabeças humanas, os crânios dos delinquentes famosos, e nem sei que mais ... para jogarem fora. Reuniram-se cinco ou seis alunos da Faculdade ... pularam muros e arrombaram portas esses rapazes digníssimos e roubaram as preciosas peças de Antropologia Criminal, patrimônio da Cadeira de Medicina Legal e as esconderam numa pequena fazendinha em Brotas.... Os coveiros da cultura, muito cedinho, quando foram buscar as peças humanas, “acharam” o vazio... Até que a campanha serenou, voltando tudo às mãos de Nina a quem, todavia, o futuro não distante,

se que ele foi um dos principais articuladores do movimento conhecido como cangaço, na primeira metade do século XIX. (Nota nossa)

¹³¹ Antônio Vicente Mendes Maciel – Nasceu em 1830 em Quixeramobim, no Ceará e morreu em 1897, em Canudos, na Bahia. Foi um líder religioso brasileiro. Em 1861 migra para os sertões do Cariri - CE, polo de atração para penitentes e flagelados, iniciando aí uma vida de peregrinações pelos sertões do nordeste. Já em 1874, é citado pela imprensa como penitente conhecido nos sertões. Em 1877, o Nordeste do Brasil sofre uma grande seca, aumentando o número de miseráveis a perambular pelo sertão. A situação é acompanhada com o surgimento de bandos armados de criminosos e flagelados que promovem justiça social com as próprias mãos. Sua notoriedade cresce como Conselheiro ou o "Bom Jesus", encarado como uma figura santa, um profeta, enviado por Deus para o socorro dos miseráveis. Em 1893, já encarado como um "fora da lei", pelo Estado, decide se fixar à margem do Rio Vaza-Barris, na Bahia, num pequeno arraial chamado Canudos, nascendo uma comunidade onde todos tinham acesso à terra e ao trabalho, reduzindo a fome. Em 1896 é dado início a uma série de ataques de tropas do governo com o intuito de dar fim à comunidade. Entre abril e outubro de 1897 ocorre a quarta e última expedição contra Canudos, com cerco implacável. Em 5 de outubro são mortos os últimos defensores de Canudos. O cadáver de Antônio Conselheiro é encontrado enterrado no Santuário de Canudos, sua cabeça foi cortada e levada até a Faculdade de Medicina de Salvador para ser examinada pelo Dr. Nina Rodrigues. O arraial foi completamente destruído. O ataque ao arraial configura-se como genocídio, calculando-se que mais de 25.000 pessoas foram mortas no episódio da Guerra de Canudos (Nota nossa)

haveria de ferir, nesse mesmo âmbito, às custas de outra fatalidade: o incêndio. (Lima, 1984, p. 55)

O comentário do Professor Estácio, ainda que não permita entender o fato em detalhes, evidencia a existência de alguma resistência quanto ao tipo de coleção realizada por Nina Rodrigues. Não é possível, no entanto, aferir exatamente quais teriam sido os argumentos dos supostos “coveiros da cultura”. É interessante perceber que Estácio, em nota seguinte, no mesmo livro, queixa-se de mais tarde também ter sofrido subtração do seu acervo, ainda que não informe em que data teria ocorrido o problema.

O bem e o mal se sucedem neste mundo, repito nos solilóquios de minha vida: padeci angústias semelhantes... Levaram nossas melhores peças de Antropologia Criminal e as destruíram de vez. Outros muitos documentos, não menos preciosos, também destroçaram. E quem promoveu a destruição do Museu Estácio de Lima foi quem menos poderia fazê-lo... Um assistente, a quem, no desemprego, estendi a mão, e o levei até ali... Cousas que não se definem. (Lima, 1984, pp. 55-56)

Aqui, mais uma vez encontramos relato que não apresenta detalhes do ocorrido. Diante das palavras do autor seguimos com as seguintes questões: Qual teria sido o motivo do ataque? O que foi subtraído? De quem a autoria? Provavelmente, no futuro, o aprofundamento das nossas pesquisas ainda poderá responder essas indagações. Mas o que chama a atenção nestas duas notas é o modo como Estácio classifica os acervos colocando-os na categoria de Antropologia Criminal. Tal classificação que deu o tom do Museu Estácio de Lima, reforça ainda mais, como absurda, a inclusão de elementos do Candomblé no acervo deste museu, pois isso enquadra a prática religiosa no rol da criminalidade posição que, na verdade, era condizente com o tratamento científico dado a estas manifestações à época, como veremos mais adiante.

No entanto, independente de relação direta entre os dois museus em questão, é fato de que a história do Museu Estácio de Lima está ancorada em um percurso da Faculdade de Medicina da Bahia, no que diz respeito ao ensino articulado à formação de coleções médicas e etnográficas, com a instalação de espaços indicados como museus, refletindo tendência da época nos principais centros de formação em medicina do mundo. Da leitura de publicações da Escola, percebemos

que desde a segunda metade do século XIX existiram ali espaços voltados para a preservação, exposição e educação. Sendo de 1891 a mais remota notícia encontrada, até agora, por nós.

Museu – Desde 3 de janeiro de 1891 é diretor do museu da faculdade o Sr. Dr. João Pedro de Aguiar. Do relatório por ele apresentado à diretoria em data de 7 de Dezembro de 1891, trasladamos as seguintes informações: “Existem, no museu, atualmente 177 peças, sendo 137 modeladas em cera, 1 em gesso e 12 ósseas, todas em bom estado e mais 27 também modeladas em cera, porém estragadas. Lembrando de novo a v. sa. ex.(sic) a aquisição de um modelador para a reprodução dos casos interessantes, que se apresentarem nas diversas clínicas do curso médico e cirúrgico, espero que v. ex., que tantas provas tem dado de interesse pelo engrandecimento da Faculdade, não deixará de providenciar no sentido de tornar o museu a meu cargo, digno de merecer a concorrência dos alunos e do público”. (Fonseca, 1893, pp. 53-54)

Desse mesmo período, em que se relata a existência desse museu, o Código de disposições comuns às instituições de ensino superior dependentes do Ministério da Justiça e Negócios Interiores de 1892 definia, entre outras questões, no capítulo III, intitulado *Dos lentes e auxiliares de ensino* (Art.46) que “Haverá nas Faculdades de Medicina um chefe de trabalhos anatômicos e do museu anatomo-patológico, assistentes, internos de clínica e parteiras, cujo número, deveres e direitos serão consignados nos regulamentos especiais”. (Gazeta Médica, 1893, p. 305)

No Esboço Histórico da Faculdade de Medicina, publicado na Gazeta Médica de 1901, lemos, sem maiores detalhamentos, que existia “... um museu muito bem começado e uma biblioteca...”. (Gazeta Médica, 1901, p.428). Dois anos mais tarde, em relatório do diretor Alfredo Britto encontramos referência a um museu anatômico: A biblioteca sofreu transformação radical, transferida para o vasto cômodo que era ocupado pelo museu o museu anatômico foi transferido para as duas salas contíguas à secretaria, sendo remetidas para o laboratório de história natural as avultadas coleções de pássaros e de minerais que ali se achavam indevidamente.” (Gazeta Médica, 1903, pp. 454-455)

As notas acima, e outras às quais tivemos acesso, revelam a existência de museus na Faculdade de Medicina desde o século XIX.

Ainda que não tenhamos informação suficiente para caracterizar cada um deles, a questão da anatomia é recorrente, a partir destes espaços usados como suporte para o ensino. A ideia de museus e coleções em Faculdades de Medicina (seguindo o espírito da época) era bastante forte, inclusive com a publicação de decretos voltados para a criação de coleções e espaços expositivos de apoio ao desenvolvimento das pesquisas médicas. Ainda que haja referência de que Nina Rodrigues teria criado o “seu” museu em 1901, em nenhuma das notas deste período foram encontradas informações sobre o mesmo.

Ainda em relação ao Esboço Histórico de 1903, chama atenção a referência a um “laboratório de história natural”, não sendo possível compreender no texto, se o autor está referindo-se a laboratório da própria Faculdade, ou relatando o envio para instituição externa, já que sabemos que no mesmo período havia, na cidade de Salvador, espaço com coleção com estas características. Caso do Museu do Liceu Provincial, a essa altura, Ginásio da Bahia (denominação de 1895 a 1947), que foi criado a partir da doação de produtos naturais recolhidos pelo viajante francês Jean-Baptiste Douville, para a administração da Província da Bahia em 1835, acomodada nos primeiros tempos na Faculdade de Medicina, gerando atritos e pressões sobre o governo local até que instalado no Liceu Provincial, por sua vez criado em 1836 (Cerávolo & Rodriguez, 2018).

A manutenção, ainda que precária, de espaço destinado a resolver a questão da obrigatoriedade do ensino de anatomia, a partir de coleções de patologia, novamente aparece em 1906:

O Museu Anatômico já se acha definitivamente instalado em cômodo recentemente construído. Lamentável é o seu estado de pobreza achando-se desprovido completamente do material indispensável para o fim a que é destinado. Existem apenas algumas peças que escaparam do incêndio. A designação de verbas, a criação de um lugar de modelador, à exemplo do que se faz na Faculdade do Rio de Janeiro, é indispensável para que possa prestar serviços ao ensino. Quem já teve a felicidade de admirar as riquíssimas coleções existentes não só nas universidades da Europa, com seus próprios hospitais, arrecadando os mais variados e raros espécimes de patologia, há de por força entristecer-se diante da nossa pobreza no assunto, que reputamos de grandíssima vantagem como meio de instrução. (Freitas, 1906, pp. 30-31)

As dificuldades continuam sendo tema de notas nos anos seguintes:

Museu – É esta uma das seções menos favorecida da Faculdade. Em face da grande importância que representam as peças anatômicas no ensino da Medicina, a pobreza do museu da Faculdade só encontra explicação na falta de verba para compra de espécimes anatômicos, dos utensílios indispensáveis a conservação das peças frescas e principalmente na carência de um modelador que reproduza os espécimes que se apresentam nas clínicas da Faculdade. É preciso que tão útil instituição seja dotada de coleções que, representando os variados espécimes da patologia e dos diversos ramos da anatomia, o coloquem em condições de poder satisfazer os seus elevados destinos. (Pacheco, 1908, s.p)

Tais notas revelam um paradoxo: apesar do reconhecimento e necessidade do museu como espaço para o ensino e aprendizagem, os recursos destinados para a sua manutenção eram inferiores às suas necessidades, fazendo com que os mesmos não conseguissem cumprir demandas existentes. As notas indicam, também, a existência de um Museu Anatômico. Seria o que foi salvo do incêndio? ou seria o mesmo chamado, em nota anterior, de Museu de Medicina Legal? A questão não fica esclarecida. Aqui é necessário atentar para o fato de que no contexto da época, coleções científicas de trabalho, podiam ser denominadas genericamente de museu, sendo possível que no espaço da Faculdade esta confusão ocorresse, ao menos nos relatos, entre museu, propriamente dito, e coleções científicas, destinadas a estudo.

No âmbito dos espaços de coleção, tratamento e exibição de peças existentes na Faculdade de Medicina, destaca-se, com referência de existência, desde meados do século XIX, aquele que foi criado pelo professor Jonathas Abbott¹³². A Memória do início do século XX

¹³² Jonathas Abbott, nasceu em Londres, a 6 de agosto de 1796 e faleceu no Caminho Novo do Gravatá (?) a 8 de março de 1868. Naturalizado brasileiro em 1821. Veio para o Brasil em 1812, como cavaliço de um médico baiano. Começou na Escola de Cirurgia da Bahia como servente, formou-se em 1820, e chegou a ser titular da cadeira de Anatomia. Publicou diferentes trabalhos sobre anatomia. Fundou e presidiu a Sociedade de Belas Artes, em 1856, primeira associação de artes do Brasil. Colecionador de arte, legou sua coleção particular (mais de 400 obras) ao Estado, dando origem a uma Pinacoteca, que

apresenta detalhes indicando que este era um espaço de destaque e com grande importância para a comunidade médica acadêmica.

Museu – Desde 1856 esta instituição em nossa Faculdade, iniciada a esforços do emérito catedrático conselheiro Jonathas Abott, que com seus discípulos criou e enriqueceu, com avultado número de peças anatômicas bem interessantes, um gabinete que mais tarde, em homenagem aos relevantes serviços de seu fundador, teve o nome de “Gabinete Abott”. Este gabinete, criado sem o menor dispêndio dos cofres públicos, tem passado por vicissitudes e muito estrago sofreu em diferentes épocas, tendo chegado a um quase estado criminoso de abandono por parte daqueles a quem cabia zelar e conservar tantas preciosidades, que representavam o labor, o grande amor à ciência e ao engrandecimento desta faculdade Hoje algumas peças que restam fazem parte, uma do Gabinete de História Natural e outras do Museu, instituído pela lei de 25 de outubro de 1834. O atual Museu ... ocupa uma boa sala no pavimento superior do antigo edifício, está em via de uma restauração e conveniente organização. Para essa salutar reforma muito deve concorrer a louvável lembrança do nosso colega Braz do Amaral, que, no intuito do progresso e elevação da nossa Faculdade, em sessão da Congregação de 12 de agosto de 1908, propôs, e foi aprovado, que “a Congregação, fazendo um apelo aos professores da clínica, resolva reconstituir com os esforços dos que servem nesta casa, a instrução nacional, um Museu digno do progresso que vai tendo este instituto, para o que é necessário autopsiar todos os cadáveres das clínicas (salvo os impedimentos regulamentares), afim de reparar e conservar as lesões, que serão conservadas, aproveitando-se sempre o maior número de preparações que for possível tirar de cada caso”. ... Ainda nenhum espécime está colocado em seu lugar, mas sou informado que muitos existem guardados, que todo o material preciso para uma boa conservação e exposição das peças ou espécimes já se acha parte no edifício da Faculdade e parte na Alfandega, vindo da Europa. Desta forma é de crer que por todo o ano de 1910 esteja o Museu em condições de se satisfazer os fins para que foi tão utilmente

depois seria a base de criação do Museu do Estado da Bahia, posteriormente Museu de Arte da Bahia. (nota nossa)

criado. O Museu se acha atualmente anexo ao laboratório de Anatomia e Fisiologia Patológicas. (Carvalho Filho, 1910, pp. 46-47)

Para além das questões apresentadas no texto sobre a coleção Abott, observe-se a existência de um Gabinete de História Natural e de um Museu na Faculdade, como entidades individuais. Mas o que seria exatamente cada um desses espaços e qual a diferença entre cada um deles? A documentação consultada, até esse momento, não nos permite conclusões definitivas.

Na Memória de 1911 encontramos a primeira referência ao Instituto Nina Rodrigues, marcando o início da relação entre a Faculdade Medicina e o Estado, em questões de Medicina Legal. Esta relação será fundamental, posteriormente, no que diz respeito ao destino do Museu Estácio de Lima.

Este Instituto, cuja fundação, em boa hora, foi lembrada, tendo os seus trabalhos de organização quase concluídos, e, podendo, igualmente, prestar serviços inestimáveis ao Estado, o professor Oscar Freire propõe à Congregação, em 27 de julho, o estabelecimento de um acordo entre a Faculdade e o Governo para o aproveitamento do mesmo nos exames médico-legais, sendo a respectiva proposta aprovada, e o seguinte teor: “ Fica o Diretor da Faculdade autorizado a entrar em acordo com o Governo do Estado, para que todos os exames de toxicologia forense possam ser realizados nos laboratórios apropriados da Faculdade pelos professores de Toxicologia e Química” ... É ele inaugurado em 29 de dezembro A sua inauguração é uma justa homenagem à memória daquele infatigável professor, que, em vida, não entibiou o ânimo, nem revelou um instante, se quer, a mínima parcela de fraqueza, quando empenhado na organização do Instituto, que veio a chamar-se Nina Rodrigues, para lhes perpetuar o nome, já em si, de reconhecido apóstolo da ciência. (Silva Junior, 1911, pp. 40-42)

As informações encontradas na documentação sobre a história da Faculdade vão revelando a complexidade de percepção e demandas relativas a existência de “museus” e coleções como apoio ao ensino, derivadas da igualmente diversidade e complexidade do ensino da medicina e sua especialização em reflexo direto de exigências sociais apresentadas na virada do século XIX para o XX, sobretudo aquelas baseadas em ideais de desenvolvimento, higienização e civilidade, como se pode atestar na citação seguinte:

No momento presente o laboratório de higiene não é tudo para o ensino da cadeira. Será necessário, útil, também um verdadeiro museu, onde se possam ver plantas, modelos, quadros, de edifícios, aparelhos, móveis, estofos, vestes, objetos diversos de uso necessário na vida individual e coletiva. Com um laboratório bem provido para os exames e pesquisas dele dependentes, com um museu bem dotado para o ensino intuitivo, inclusive daquelas instalações que não tivermos para mostrar em espécie como devem ser, certo muito melhor poderá ser feita a aprendizagem dos alunos. ... No que tange a “Anatomia e Histologia Patológica”, sendo desejo fazer organizar em moldes modernos o museu anatomo-patológico, em 1912, várias resoluções se tomaram em Congregação para chegar a ser este desejo transformado em realidade. (Memória Histórica, 1912, s.p.)

A existência de um Museu Médico Legal, na Faculdade de Medicina da Bahia, está intrinsecamente relacionada ao processo de sistematização do Serviço Médico Legal do Estado da Bahia, que em decreto de 1912, apresentará questões obrigatórias para a implantação deste serviço. O seu Artigo 88, por exemplo, previa que o auxiliar do serviço médico legal deveria “incumbir-se da guarda e conservação do Museu e da preparação das peças anatômicas”. Este mesmo regulamento definia, nos seus artigos 128 a 135, o Museu Médico Legal:

Art. 128 - Haverá no Instituto Nina Rodrigues um Museu Médico Legal, pertencente à Faculdade de Medicina, destinado à instrução pública dos agentes de segurança, logo que o Governo institua o ensino oficial da técnica policial. **Art. 129** - As autoridades policiais e judiciárias do Estado deverão concorrer para a organização do Museu Médico-Legal, remetendo ao instituto instrumentos, fotografias e mais objetos relativos aos crimes e fazendo devolver oportunamente as peças e preparações que, junto aos autos, tiverem de figurar nos processos. **Art. 130** É obrigatória a remessa dos objetos a que se refere o artigo anterior, com a requisição dos exames médico-legais respectivos. **Art. 131** Os objetos que acompanharem a requisição dos exames serão remetidos com os autos respectivos, sempre que seja necessário, devendo, porém,

ser devolvidos ao Museu Médico-Legal oportunamente. **Art. 132** Quando não acompanharem os autos respectivos, os objetos ficarão no Museu a disposição das autoridades do Estado, que poderão requisitar quando entenderem ficando, porém, responsáveis pela sua devolução. **Art. 133** salvo determinação em contrário da autoridade competente, os professores de medicina legal e seus preparadores terão o direito de conservar para o Museu as peças que julgarem aproveitáveis. **Art. 134** O Museu Médico-Legal será sempre franqueado às autoridades judiciárias do Estado. **Art. 135** A disposição e a classificação dos objetos do Museu obedecerão ao plano que for organizado pelo professor ordinário de medicina legal da Faculdade de Medicina. (Gazeta Médica, 1913a, pp. 310-311)

A inexistência de outras notícias sobre o Museu, na Gazeta, lança dúvidas sobre o seu efetivo funcionamento. Porém, na edição de dezembro de 1913, indiretamente, encontramos notícias sobre um museu, que poderia ser o Museu Médico-legal, ainda que seja tratado por outra denominação. Em nota intitulada *Faculdade de Medicina: inauguração no Museu anatomo-patológico dos bustos de Jonathas Abott e Manuel Vitorino*, há a informação de que “No dia 17 de novembro realizou-se a inauguração no Museu anatomo-patológico da Faculdade de Medicina dos bustos em bronze dos falecidos professores Jonathas Abott e Manuel Victorino Pereira”. (Gazeta Médica, 1913b, p. 241)

Já em relatório apresentado em 1881, na ocasião da inauguração do Gabinete de Anatomia, encontramos a seguinte descrição:

Do lado oposto estão os armários como o pequeno núcleo do que mais tarde será o museu de anatomia patológica. Já possui trezentos e tantos preparados macroscópicos e cerca de noventa microscópicos, por mim oferecidos. Aproveitando os materiais que fornecerem-me as autópsias, posso garantir que em breve poderemos sem acanhamento apresentá-lo. Já hoje ele conta com uma bela coleção de parasitas e algumas peças raras e bem interessantes. (Gazeta Médica, 1881, p. 262)

Somente em 1922 há nova referência ao museu da Faculdade de Medicina nas páginas da Gazeta, em matéria sobre as reformas do

ensino médico. No ponto 59, relativo a uma série de considerações sobre providências para dar conta da reorganização da Faculdade, está escrito que

A Faculdade deve também empenhar-se seriamente na organização do seu museu, arquivo clínico e coleções que constituem fonte riquíssima de instrução prática para mestres e alunos. Estes serviços devem ser dirigidos por profissionais competentes que tenham a seu cargo a preservação e catalogação de todas as peças e objetos recolhidos. (Gazeta Médica, 1922, p. 531)

As informações não são muito precisas, dando lugar para diversas especulações no que diz respeito à relação efetiva entre estes citados museus, bem como sobre a continuidade/ substituição dos mesmos. Em janeiro de 1923, em nota sobre o legado intelectual de Nina Rodrigues para Oscar Freire, encontramos nova referência ao Instituto Nina Rodrigues:

A morte do saudoso Prof. Nina Rodrigues ... espírito original da Medicina Legal Brasileira, fê-lo herdeiro e depositário do legado científico do sábio mestre e continuador e realizador da sua obra iniciada ou apenas concebida, dando-lhe o mais amplo desenvolvimento. Vem daí a instalação do Instituto Nina Rodrigues, laboratório de Medicina Legal da Faculdade e, logo a seguir, a primeira reforma remodeladora do Serviço Médico-Legal do Estado, por um acordo celebrado entre o Governo Baiano e a Faculdade, pelo qual aquela repartição estadual passou a funcionar no referido Instituto, tendo como diretor nato o regente da cadeira de Medicina Legal e fazendo-se conjuntamente, ressalvados os interesses da justiça, a prática forense e a prática letiva ou didática. (Gazeta Médica, 1923, s.p.)

Reforçando a ideia de linha sucessória em relação à medicina legal na Bahia, e da existência de uma escola de Medicina Legal, como campo desenvolvido na Faculdade, encontramos nota, em dezembro 1926, sobre a solenidade de posse do professor de Medicina Legal, Estácio de Lima, onde se afirma que

Os dotes de inteligência e de caráter que exornam a personalidade do novel catedrático fazem dele digno legatário da obra imperecível de Oscar Freire, senão da escola médico-legal baiana, onde refulgem ainda

as tradições de Virgílio Damaso¹³³ e Nina Rodrigues, a inspirarem nas responsabilidades dos seus exemplos, a prossecução do programa admirável que vinham desenvolvendo e que a ordem natural às coisas bem fadadas saberia por fim e tão bem colocar. O brilho do certame deixa agora margem a novos e mais fundos compromissos: os de zelar e enriquecer um patrimônio que é orgulho para a Bahia: a sua escola médico-legal. (Gazeta Médica, 1926, p. 243)

Em texto publicado em 1924, podemos acompanhar o resumo do contexto museológico da Faculdade de Medicina, até então (ainda que não seja possível uma ideia precisa sobre o contexto), são citadas muitas iniciativas e alguns problemas, com reclamações quanto às condições de funcionamento dos mesmos.

Museus – Adversa também tem sido a fortuna aos museus em nossa Faculdade. O primeiro que tivemos foi o organizado pelo eminente Prof. Jonathas Abbott, no seu gabinete de anatomia. O pequeno museu a que me reporto só medrou enquanto o seu fundador permaneceu no exercício de sua cátedra, paralisando-se o seu desenvolvimento logo que ele se jubilou (em 1861) e entrando em declínio. Grande parte, porém, do Museu, também foi aniquilada pelo incêndio da Faculdade, pois ele se achava instalado no mesmo salão em que a Biblioteca, totalmente incinerada O Decr. N. 9311 de 25 de outubro de 1884, assim dispunha: “Art. 183. – Em cada Faculdade haverá um museu, que estará a cargo de um diretor e se comporá de peças anatômicas ou anatomo-patológicas, naturais ou artificiais, modeladas em cera ou em qualquer outra substância apropriada, bem como de esqueletos e de quaisquer objetos que possam servir para o estudo dos alunos e demonstrações das lições.... O Regulamento de 12 de janeiro de 1901 anexou o museu em questão ao laboratório de anatomia patológica, com a denominação de – Museu anatômico, e sob a direção do professor catedrático da dita disciplina. Atualmente, com

¹³³ Virgílio Clímaco Damásio. Nasceu na Ilha de Itaparica – BA, a 21 de janeiro de 1838 e faleceu em Salvador – BA, a 21 de novembro de 1913). Formado em medicina, na Faculdade de Medicina da Bahia, em 1859. Também ingressou na vida política. Foi vice-presidente do Partido Republicano da Bahia, na sua fundação, em 1889. Foi governador e senador. Como professor da Faculdade de Medicina da Bahia, esteve envolvido em reformas de ensino, voltadas pra a modernização do ensino. (nota nossa)

o nome de – Museu anatomo-patológico, acha-se em igual situação, continuando também sob a guarda de um conservador Depois do incêndio da Faculdade teve o Museu melhor acomodação na sala especialmente preparada, no novo edifício, para esse fim e já pronta, desde 1907, na diretoria de Alfredo Britto, sala em que ainda se acha... No relatório apresentado ao Presidente do Conselho Superior do Ensino, em janeiro de 1914, dizia ao Prof. Deocleciano Ramos: “Apesar de já estar instalado em sala conveniente, não tinha ainda o Museu Anatomo-patológico a feição precisa e compatível com o estado atual dos estudos científicos. Figuravam nele crescido número de peças de cera, representando quase todas as moléstias de pele e exemplares outros comprados todos a uma casa de Paris, e alguns tumores e ossos recolhidos dos serviços das clínicas, porém conservados ainda por processos pouco adequados. Com o aumento das vitrinas, com o vasilhame apropriado e todo recentemente adquirido e aproveitado o que podia ter algum valor, transformei completamente o Museu, colecionando mais de 250 peças novas, recolhidas das autópsias feitas pelo Dr. John Miller, preparador contratado do serviço médico-legal e do curso de anatomia patológica. Presentemente tem o Museu alto valor e oferece boa soma de elementos para o estudo”. A congregação da Faculdade, em justa homenagem à memória do benemérito professor que nela fundou o primeiro museu, resolveu dar o nome de Sala Abbot à em que está presentemente instalado o Museu Anatomo-patológico Em nossa Faculdade também existe presentemente o Museu Médico-Legal Pelo nosso Regimento Interno foi, demais, determinada a criação de um Museu de Higiene, ao ser anexo ao laboratório da respectiva cadeira, constituindo o conjunto o Instituto de Higiene. “O material de exposição do Museu de Higiene, - prescreve o Art. 296 -, será representado por maquetes, miniaturas, gráficos, desenhos, fotografias, modelos, culturas, aparelhos, preparações, etc. convenientemente divididas pelas respectivas secções e devidamente catalogadas, sob a fiscalização imediata do preparador da cadeira e direção geral do professor de Higiene”. Até hoje, porém, nem Museu, nem Instituto de Higiene, tivera, sequer início de fundação, o que é pena, pois tais instituições seriam de grande utilidade para a aprendizagem da matéria. (Memória Histórica, 1924, s.p.)

Nas pesquisas que realizamos, não foram encontrados documentos (além das crônicas da Gazeta e das Memórias da

Faculdade) que permitam maior entendimento sobre a linha sucessória e particularidades. No entanto, podemos afirmar que seja qual for a configuração que tais instituições tiveram, é fato de que o Museu Estácio de Lima está diretamente relacionado ao passado museológico e epistêmico da Faculdade, ainda que isso não implique que o seu acervo atual tenha sido herdado de tais instituições. Pelo menos não foi encontrado nenhum documento que indique isso.

3. O Museu Etnológico e Antropológico Estácio de Lima

É importante ressaltar que este texto conforma-se como primeira sistematização realizada por nós com o objetivo de compreender o Museu Estácio de Lima, utilizando como fontes e referências parte do material documental encontrado até o momento, a partir de nossas investigações, sendo objetivo desta elaboração, possibilitar uma visada sobre a instituição, seu acervo, suas dinâmicas e configuração. Nossa intenção é antes de qualquer outra coisa, possibilitar um dimensionamento do seu contexto expositivo para, a partir daí, em textos posteriores e em processo de produção, enfrentarmos as questões éticas, históricas e conceituais nele implicadas ao mesmo. Em certa medida, o que estamos realizando ao longo desses últimos anos, é um processo heurístico relativo ao Museu, a partir de fragmentos.

Para iniciar esta apresentação utilizaremos trecho de texto, de 1992, assinado pelo médico legista do Instituto Médico Legal Nina Rodrigues, Hildebrando Xavier da Silva, encontrado em meio aos documentos que tivemos acesso no ano de 2013, por ocasião da 3ª. Bienal da Bahia. Ainda não identificamos qual o vínculo do autor da nota com o Museu, mas é possível perceber na sua escrita um conhecimento detalhado da instituição, sua história e configuração. É um texto longo, que merece transcrição, pela síntese que apresenta. Ao longo da transcrição, abriremos espaço para alguns comentários sobre o que é relatado.

4. Você já foi ao Nina?

Um museu tem como função principal a reconstrução histórica, “mostrando como se desenvolveram as artes, as técnicas, a cultura e a

civilização”. Este objetivo, certamente, vem sendo plenamente atingido, a décadas, pelo “Museu do Nina”, a julgar pelo número de visitas que recebe. Uma crônica sob o título “Você já foi ao Nina”, publicada pelo jornal A TARDE, por ocasião das comemorações do seu 80º aniversário, em 1982, ... informa-nos desta preferência popular desde os primórdios do museu do Nina. A referida crônica científica de que “nos idos de 40 e 50, o Instituto Médico-legal Nina Rodrigues fazia parte das atrações turísticas das cidades” e, o que movia esta atração era o interesse pela história que o museu despertava. O Instituto Médico-Legal Nina Rodrigues desde a sua fundação, até 1979, localiza-se as ruas da Porta do Carmo, hoje Alfredo Brito, ali construído após o incêndio que destruiu grande parte da Faculdade de Medicina, ocorrido às 9.30 horas da noite de 2 de Março de 1905. (Silva, 1992, pp. 1-2)

É digno de nota o fato relativo à popularidade deste museu. Chama nossa atenção o fato de que a maioria das pessoas consultadas sobre terem conhecido a exposição do Estácio de Lima, afirma que sim, e lembram-se, principalmente, do acervo relacionado a teratologia, destacando-se nas suas lembranças a presença de cabeças de cangaceiros, exibidas durante um período no Museu¹³⁴. É mais interessante ainda, nestas memórias, o fato de que, uma parte destas ter visitado o museu quando as cabeças já não estavam lá, pois foram recolhidas em finais da década de sessenta¹³⁵, mas ainda assim,

¹³⁴ Na documentação existente no Museu, encontramos ofício enviado pelo Secretário do Interior, Educação e Saúde do Estado de Alagoas, o Senhor J. M. Correia das Neves, datado de 11 de agosto de 1938, endereçada ao Médico Legista da Polícia, com o seguinte teor “Em resposta ao Vosso ofício de hoje, sob. n.31, autorizamos a inumação das cabeças dos bandidos, trazidas de Angico, com exceção das de Lampeão e Maria Bonita já autorizadas para serem entregues ao dr. Arnaldo Silveira, professor da Faculdade de Medicina da Baía (sic)”

¹³⁵ Após longo processo judicial, provocado pela família, as cabeças foram inumadas no ano de 1969. Importante registrar que as discussões relativas ao direito de enterramento das cabeças e não exposição das mesmas no Museu, teve bastante repercussão, ao ponto de no ano de 1965, ter sido elaborado, pelo Congresso Nacional, um projeto de lei, específico para a questão: “Projeto n.2.867, de 1965. Manda sepultar as cabeças de “Lampião” e “Maria Bonita”, expostas no Instituto Nina Rodrigues, da Bahia. Dr. Sr. Aureo Mello. (Às Comissões de Constituição e Justiça, de Educação e Cultura e de Finanças).

alimentam a lembrança de algo que não vivenciaram, chegando a referir-se ao ‘museu das cabeças dos cangaceiros’. Na verdade, o que existia no Museu inaugurado em 1972 eram fotografias das cabeças mumificadas e máscaras mortuárias em gesso¹³⁶.

É importante ressaltar que mesmo quando foi transferido do centro antigo da cidade de Salvador, local de grande fluxo de turistas, que certamente garantia parte do seu público, mudando-se para uma das avenidas de circulação de trânsito, no perímetro central da cidade, o Estácio de Lima, não perdeu os seus índices de visitação, garantidos pela população da cidade, para a qual o museu era bastante popular.

O Congresso Nacional decreta: Art. 1º. Devem ser sepultadas, até 15 dias, após a publicação da presente Lei, as cabeças de Virgulino Ferreira “Lampião e sua companheira Maria Bonita”, expostas no Instituto Nina Rodrigues, no Estado da Bahia. Art. 2º. Os referidos despojos deverão repousar em cemitério cristão, ficando essa tarefa a cargo da Reitoria da Universidade da Bahia e do Diretor do Instituto “Nina Rodrigues”, sediado naquele Estado. Art. 3º. Fica proibida, em todo o território nacional, a exibição de órgãos do corpo humano de pessoas mortas, com objetivos lucrativos ou mesmo científico, cabendo punição de 5 a 10 anos de reclusão ao responsável ou aos responsáveis pela transgressão desta Lei. Art. 4º. Esta Lei entrará em vigor na data da sua publicação, revogadas as disposições em contrário. Sala das Sessões em 24 de maio de 1965. A publicação desta Lei é bastante significativa, pois indica o quanto a questão chegou a incomodar. Ainda que tenha sido publicada em 1965, com prazo de 15 dias para cumprimento, somente em 06 de fevereiro de 1969 as cabeças de Lampião e Maria Bonita foram enterradas e a do restante do Bando (também depositadas no Museu) na semana seguinte.

¹³⁶ Vale ressaltar que, provavelmente, o referido Projeto de Lei não chegou a ser promulgado, pois caso tivesse sido, com base em seus artigos, não seria possível a exposição de nenhuma daquelas peças humanas que até os últimos dias fizeram parte da exposição, como de resto em nenhum outro museu brasileiro, ainda que em nome da ciência. Ainda hoje além de vários exemplares de fetos humanos, apresentando diversas anomalias, que fazem parte da Coleção do Museu Estácio de Lima, existe uma dupla de múmias (feminina e masculina), representando, segundo etiquetas encontradas, uma índia Carajá e um sertanejo, das quais não foi encontrada nenhuma referência documental. Alguns documentos encontrados no Arquivo do Museu indicam que havia uma relação direta com Delegacias de Polícia e Hospitais da cidade, para o fornecimento de “acervo” para o Museu, como veremos em análise de termo de doação apresentado mais adiante.

Provavelmente, contribuiu para este fluxo, o fato de que as instalações do museu ficavam no mesmo complexo em que funcionava, de forma centralizada, naquele momento, o serviço de registro civil, do Departamento de Polícia Técnica, setor que também administrava o Museu.

O texto também apresenta relato genealógico dos processos de colecionismo da Faculdade de Medicina, anteriores e relacionados ao Museu Estácio de Lima

Até esta data (1905), o Laboratório de Medicina Legal, com o seu Museu, já bastante enriquecido funcionava na ala que fora adaptada do antigo Hospital da Caridade, após a transferência deste para o bairro de Nazaré. Neste incêndio, dentre as perdas sofridas com o sinistro, incluíram-se “algumas preciosidades do Museu de Medicina Legal”, como se refere Agenor Bomfim, secretário da Faculdade, em relato de 30 de Junho 1923 e, “dentre estas, o crânio de Antônio Conselheiro, que fora enviado pelo Major Dr. José de Miranda Curió, ao Prof. Nina Rodrigues, para estudo antropológico, ... Após o incêndio, a reconstrução da Faculdade contou com uma significativa ampliação de sua área com a demolição de treze prédios, ficando o Laboratório de Medicina Legal localizado na área nova, com entrada pela rua Alfredo Brito, tendo sido inaugurado por Oscar Freire em 1911, então Professor Substituto da Cadeira de Medicina Legal. Em 1915, já Diretor do agora denominado Instituto Médico-legal Nina Rodrigues, Oscar Freire refez o museu, inaugurando-o a 3 de Outubro. Em 1940, registrava Eduardo Mamede, o museu do Nina “colecciona avultado número de peças de convicção, armas de crimes, projéteis, e, ainda valiosos objetos que muito perto se relacionam com os estudos afro-brasileiros”.... o Museu do Instituto Médico-Legal nasceu dos estudos do Prof. Nina Rodrigues sobre a cultura afro e sua influência em nosso meio.... Apesar de Oscar Freire ter retomado o Museu do Nina quando assumiu a direção do Instituto, após o falecimento do Prof. Nina Rodrigues, logo transferiu-se para São Paulo, em 1918, seguindo-se um período de interinidades na direção do Instituto, ficando então o museu bastante descuidado, até que, em 1926 o Prof. Estácio Luiz Valente de Lima assumiu, tanto a cátedra de Medicina Legal da Faculdade de Medicina, bem como, por acordo desta, com a Secretaria de Segurança Pública, a direção do Instituto Médico-Legal Nina Rodrigues. Relatando a situação em que encontrou o Instituto Médico-

Legal Nina Rodrigues, relativo ao de 1926, em documento datado de 29 de Janeiro de 1927, o Prof. Estácio de Lima, reclamando da situação de certo abandono em que encontrou o museu disse a respeito do mesmo: “departamento de alta monta, preciosíssimo relicário, joia inestimável, é um Museu de Medicina Legal. Sua razão de ser ninguém mais indagará. De grande valor para o ensino, de maior importância, ainda, social e histórica, seu mister belíssimo, enfim impunham senão deixasse perecer nem desvitalizar”. E assim o fez. O Prof. Estácio de Lima ficou na direção do Instituto Médico-Legal Nina Rodrigues até 1967, período este interrompido, apenas por curto período, durante o Estado Novo, em 1937, quando o convênio entre o Serviço Médico-Legal e a Faculdade de Medicina foi desfeito. (Silva, 1992, pp. 2-6)

No texto, encontramos também referência ao fato de que os objetos da atual coleção do Museu Estácio de Lima, não seriam os mesmos colecionados inicialmente. No entanto, há dubiedade na informação, já que logo a seguir, a partir de informe de outra médica legista, é citado processo de ampliação do antigo acervo: “As peças do museu, durante a administração do Prof. Estácio de Lima, foram novamente destruídas, desta vez, criminosamente, segundo relato do mesmo em O Velho e Novo Nina (Lima, 1979) levando-o a refazer, no porão da biblioteca, o Museu de Medicina Legal”. (Silva, 1992, p. 6)

Em tentativa de explicar e justificar a presença de objetos africanos e afro-brasileiros na coleção, neste mesmo texto encontra-se a citação da Profa. Maria Theresa de Medeiros Pacheco afirmando que:

[...] pesquisando e organizando como verdadeiro Mestre da Medicina Legal o Professor Estácio de Lima seguindo o exemplo do mundo civilizado que o acolheu em suas perquirições pela Europa e a África, e no entendimento da importância de um Museu que representasse as origens da antropologia cultural, especificamente na Bahia, mais os assuntos relativos a Medicina Legal e seu vasto campo de conhecimento, procurou ampliar o já existente acervo oriundo de Nina Rodrigues e Oscar Freire, surgindo assim o velho e primeiro documentário da Antropologia Cultural na Bahia sobre o negro, que, a bem da cultura por onde andou em terras estrangeiras, notadamente na África,

adquiriu, por conta própria, muitas peças para o seu museu. (Silva, 1992, p. 6)

Por fim, sobre a transferência do Museu para sua nova e derradeira instalação, ainda Hildebrando Xavier da Silva informa que Com a inauguração do novo prédio do Instituto Médico-Legal Nina Rodrigues, situado no Vale dos Barris, a 10 de Março de 1979, já sob a direção da Profa. Maria Theresa de Medeiros Pacheco, primeira dos discípulos do Prof. Estácio de Lima, título que para si reivindicava Afrânio Peixoto com relação a Nina Rodrigues, “como seu direito e mais alta condecoração”, o Museu Estácio de Lima foi instalado em amplas acomodações localizadas na extremidade direita da ala frontal do pavimento térreo do edifício, onde até hoje se situa. Não tem sido fácil a subsistência do Museu do Nina, agora Museu Estácio de Lima, ao longo de sua quase centenária existência, o qual tem sofrido percalços de toda ordem na sua luta pela sobrevivência, que se nutre apenas pela razão consciente daqueles que lhe cabe cuidar, de ser um instrumento de preservação de nossa cultura, que não se constrói apenas de coisas boas, mas que coexistem com as mais variadas manifestações e comportamento humano. Certamente o Museu Estácio de Lima apresenta o grande potencial para a pesquisa histórica e social justamente pelo fato de contextualizar tanto física, quanto social e cultural, diversas fases de nossa sociedade, integrando toda uma obra que permite observar a evolução do pensamento, e do comportamento humano na ótica das ciências sócias, como em essência se caracteriza a Medicina Legal. (Silva, 1992, pp. 7-8)

5. A Coleção do Museu Antropológico Estácio de Lima e sua apresentação expográfica

É importante demarcar aqui que a coleção do Museu Estácio de Lima sob a guarda do Museu Afro-Brasileiro/UFBA, e da qual sou o curador desde o ano de 2010, realizando investigações sobre a mesma, trata-se do conjunto de objetos relacionados ao universo religioso afro-brasileiro e algumas esculturas africanas, transferidos para o MAFRO, conforme relatado no início deste ensaio. No entanto, por decisão curatorial e por necessidade de contextualização dos objetos em questão, ficou patente a necessidade de compreensão da coleção e do

museu, na sua totalidade, principalmente por considerarmos que somente no entendimento da complexidade expográfica do Estácio de Lima é que é possível captar o campo semântico no qual foram imersos objetos valiosos do sistema cultural e religioso afro-brasileiro, em uma perspectiva do discurso médico-legal e criminal, relacionado a ideias de anomalia, deformidade, criminalidade, corrupção, monstruosidade, entre tantos outros correlatos. Ainda que aqui não nos dediquemos às análises sobre a questão discursiva, é importante não perder de vista que o ponto principal que nos leva a tentativa de (re)configuração do ambiente do antigo Museu Estácio de Lima objetiva percebê-lo justamente em razão da popularidade que contribui para a demarcação e difusão de ideias e (pré)conceitos responsáveis pela construção de imagens e imaginários negativos sobre homens e mulheres africanos e africanas e seus descendentes e suas práticas culturais afro-diaspóricas.

A partir de fragmentos documentais aos quais tivemos acesso - anotações manuscritas ou ainda impressas sobre vitrines e salas do Museu Estácio de Lima, em sua configuração no prédio do Vale dos Barris (Salvador, Bahia) -, conseguimos estabelecer a seguinte estruturação (parcial) do espaço expositivo no que diz respeito a vitrines e seus conteúdos. As informações encontram-se registradas de forma não sistemática, ocorrendo a duplicação de numeração para vitrines, o que nos leva a crer que sejam numerações relativas a módulos específicos. Algumas anotações dão indicação da distribuição do módulo no espaço do Museu e fazem comentários sobre a peça apresentada. Com o intuito de estabelecer alguma organização no material encontrado, separamos as informações em módulos nos seguintes temas: Cangaço; Substâncias ilícitas, Crimes contra o patrimônio e Jogos de azar; Acervo Médico-Legal; Departamento de Identificação Civil; Homicídios e violência e Módulo Afro.

Módulo - Cangaço

Vitrine 4 com acervo de Lampião - 1 - Duas armas “Luger”, que pertenceram a Lampião / 2 - Dois coldres em couro trabalhado / 3 - Armas brancas pertencentes a Lampião e seu bando / 4 - Corda feita em cobertor “Dorme Bem” com que foi morto um policial que tentou matar o capitão Virgulino (Lampião) / 5 - Chapéus pertencentes a Lampião e Maria Bonita / 6 - Fotografias das antigas cabeças de Lampião e Maria Bonita, com as respectivas máscaras mortuárias / 7 -

Poster de Lampião e Maria Bonita / 8 – Cartucheiras e munição pertencentes a Lampião e seus cangaceiros / 9 – Mini escultura popular de Lampião, feita em terracota / 10 – Fuzil pertencente a Lampião / 11 – Um chicote denominado de “macaca” e uma palmatória com que Lampião castigava suas vítimas / 12 – Colher de prata com a qual Lampião testava a comida contra um possível envenenamento / 13 – Um pé de chinelo (tipo havaiana) pertencente a Lampião / 14 – Quatro embornais confeccionados pelas mulheres dos cangaceiros, em tecido bordado / 15 – Dois cantis de flandre revestidos de lona bordada / 16 – Cinco fotografias das cabeças degoladas de: Corisco, Maria do Carmo, Azulão, Canjica e Zabelê / 17 – Máscaras mortuárias dos cinco cangaceiros acima citados/ 18 – Poster de uma velha fotografia (I e II correspondentes a Corisco e sua companheira Dadá) / 19 – Pequena escultura representando um cangaceiro confeccionada em madeira.

Vitrine s/número com objetos do habitat nordestino onde se desenvolveu o cangaceirismo - 1 – armas brancas com o cabo e a capa artisticamente trabalhado / 2 – Alicate usado pelo cangaceiro Antônio Silvino para fabricação de munição de chumbo, misticamente preparada / 3 – Chocalhos em metal em tamanhos diversos / 4 – Objetos em couro de fabricação nordestina / 5 – Estribos: masculinos e femininos / 6 – Esporas: peças de montaria para incitar o animal

Módulo - Substâncias ilícitas, Crimes contra o patrimônio e Jogos de azar

Vitrine s/número com: 1 – Amostra de cocaína / 2 – Ácido lisérgico em confete / 3 – Teste injetável de reação à droga / 4 – Psicotrópicos e moderadores de apetite.

Vitrine s/número com: 1 – Maconha sobre formas diversas, inclusive licor de Maconha / 2 – Cachimbos para o uso da maconha / 3 – “Mortalha”: papel que recobre o “baseado” / 4 – Formas de tráfico da maconha: balas de hortelã, solas de sapato, caixas de Maisena / 5 – Dólar, dolinho e dolão (embalagem da maconha) / 6 – Apito usado pelos traficantes para alertar sobre a presença da polícia.

Vitrine s/número com: 1 – Litografia – pedra usada na falsificação de selos por uma indústria de charutos no bairro de Itapagipe / 2 – Notas de dinheiro falsificado / 3 – Passes livres falsificados / 4 – Conto do “paco”.

Vitrine s/número sobre jogos (proibidos no passado): 1 – Bingo (ou víspera) / 2 – Jogo de cartas / 3 – Antigas pules de “Jogo do bicho” / 4 – Jogo de argolas.

Módulo - Acervo Médico-Legal

1 – Crânios traumatizados por projéteis ou armas brancas / 2 – O maior osso do corpo humano (fêmur) / 3 – O menor osso do corpo humano (do ouvido, “bigorna” e “martelo”).

Primeira vitrine à direita de quem entra: 1 – Antigo microscópio, pertencente ao Laboratório Médico-Legal de Nina Rodrigues / 2 – Instrumentação cirúrgica do começo do século, de origem francesa, pertencente ao Laboratório Médico Legal de Nina Rodrigues / 3 – Bisturi de origem francesa que pertencia ao Dr. Garcez Froes.

Segunda vitrine à direita de quem entra: 1 – Crânios lesionados por instrumentos cortu-contundentes / 2 – Assimetria com exastrose / 3 – Crânio com trepanação, feita para estudos / 4 – Crânio patológico com espessamento da tábua óssea craniana (Doença de Paget) / 5 – Crânio patológico com adelgaçamento da tábua óssea craniana / 6 – Crânio traumatizado por bala / 7 – Reconstituição da meninge em caso de traumatismo craniano.

Oitava vitrine à direita de quem entra: 1 – Decaptação traumática por trem / 2 – Cabeças mumificadas, observando-se o cérebro em uma delas / 3 – Preparação anatômica da cabeça em secção sagital.

Quarta vitrine do fundo: 1 – Dois anencéfalos (ausência ou hipoplania do encéfalo, determinando o achatamento da cabeça) / 2 – Um ciclope (o olho assume a posição no meio da testa).

Quinta vitrine do fundo: 1 – Tênia ou “solitária”. Encontrada no estômago de um cadáver / 2 – Objetos metálicos, encontrados no estômago de um cadáver / 3 – Língua humana.

Sexta vitrine do fundo: 1 – feto com evisceração (má formação congênita com os intestinos a mostra) / 2- xifópagos (duas cabeças em um só corpo) / 3 – ciclope – o olho assume, nesses casos, a posição clássica ao meio da testa. Designava-se como “ciclope” na mitologia grega, monstros gigantescos que possuíam um olho único e central na testa.

Sétima vitrine do lado esquerdo de quem entra: 1 - Útero miomatoso / 2 - Embrião de um mês / 3 - Feto de dentro de bolsa, boiando no líquido amniótico / 4 - Útero aumentado de volume e seccionado / 5 - Quadrigêmeos (gravidez múltipla) / 6 - Útero aumentado e seccionado com feto.

Oitava vitrine do lado esquerdo de quem entra: 1 - Preparo anatômico da vasculatura coronária, com mercúrio / 2 - Mega-sigma (intestino aumentado) / 3 - Perfiro-incisão penetrante cardíaca / 4 - Cardio-megalia (motivos patológicos inclusive doença de chagas) / 5 - Coração transfixado por arma branca / 6 - Corações transfixados por bala.

Nona Vitrine, à “esquerda” de quem entra: 1 - Estribo ortopédico / 2 - Antigo marcapasso cardíaco / 3 - Cálculos biliares / 4 - Seccionamento de Testículos / 5 - Prótese de Seio (silicone) / 6 – Pérfuro contusão external / 7 - Feto esqueletizado / 8 – feto do sexo feminino atravessando o desfiladeiro pélvico.

Módulo - Departamento de Identificação Civil

Mesa vitrine com: 1 – Xerox da carteira de identidade do insigne baiano Rui Barbosa / 2 – Carteira de identidade e título de eleitor do Dr. Pedro Melo, 1º diretor e fundador do Instituto que leva o seu nome / 3 – Antigas carteiras de identidade / 4 – Fichas de identidade do antigo Comando Superior da Guarda Nacional.

Módulo - Homicídios e violência

Mesa-vitrine com “Armas Brancas Homicidas”: Punhais - Navalhas - Facas; Mesa-vitrine com “Armas Homicidas” de Fabricação caseira.

Vitrine nº 3: 1 - armas da guerra de Canudos usadas pelos jagunços e federais (tipo “Mannlicher”) /; 2 - Caixa com balas de diversos calibres / 3 - Duas balas de obris não deflagradas e uma bala de canhão schrapnell, disparada sobre Salvador, em 5 de janeiro de 1912, no bombardeio da Revolução no governo de J.J. Seabra que atingiu o relógio do Paço Municipal / 4 - Guarda-chuva homicida, ao lado de diversas outras armas e objetos homicidas, inclusive rústicos e domésticos / 5 - antigas “soqueiras”, hoje armas proibidas.

Módulo - Afro

1 - Oxossi = São Jorge (culto afro-católico) / 2 - Otá = pedra representativa do orixá / 3 - Ochê = martelo bipartido de Xangô (São Jerônimo) / 4 - Ojá = pano da costa africano / 5 - Abebés = leques (dourado e prateado) / 6 - Pembas = pós com os quais são pintadas as cabeças das Yaôs (iniciadas ou filhas de santo) / 7 - Xaxará = vassourinha de Omulu (São Lázaro ou São Roque) / 8 - Guias (colar de orixá).

Devemos destacar que na documentação examinada referente a descrição de vitrines e mesas-vitrine, encontramos apenas esta breve referência, apresentada acima, relativa ao acervo de matriz africana. Para possibilitar compreensão mais apurada do conjunto de objetos relacionados a este módulo apresentaremos a seguir a listagem das peças que foram encaminhadas ao Museu Afro-Brasileiro, em 2010, por conta do comodato estabelecido entre o Museu e o Governo do Estado da Bahia. Esta relação foi produzida após processamento técnico (limpeza, armazenamento e identificação) do acervo, realizada por equipe de museólogas e estudantes do curso de Museologia, sob a coordenação da profa. Dra. Maria das Graças Teixeira, coordenadora do MAFRO no período de realização desta ação. Para maior percepção qualitativa do conjunto apresentamos, abaixo, uma mostra da relação do acervo, em ordem alfabética, sem reproduzir a ordem sequencial que foi adotada pela equipe e sem quantificação.

Abebê de Iemanjá; Abebê de Oxum; Agogô; Alguidar; Assentamento de Exu; Assentamento de Oxossi, Alguidar; Atabaque; Boneco / Ogum; Boneca / Baiana; Boneco / Logum Edê; Boneco / Omolu; Boneco / Oxalá; Boneco / Oxumaré; Boneco / Xangô; Boneca / Oxum; Boneco / Oxossi; Busto de Homem; Caxixi; Chifre; Corrente de Ibá; Escultura Africana; Escultura Antropomorfa Feminina; Escultura Antropomorfa Masculina; Escultura de Exú; Escultura de Gêmeos; Escultura de Ibeji; Estátua de Iemanjá; Ferramenta de Ogum; Ferramenta Africana; Ferramenta de Assentamento; Ferramenta de Exu; Ferramenta de Ogum; Ferramenta de Ossaim; Ferramenta Oxossi; Figa; Fio de Contas; Ilequê de Iansã; Ilequê de Iemanjá; Ilequê de Ogum; Ilequê de Oxalá; Ilequê de Oxossi; Ilequê de Xangô; Ilequê de Nanã; Imagem de São Jorge; Insígnia de Tempo; Laguidbá; Machado de Xangô; Mão de Pilão; Maraca; Marcador de Gado; Máscara; Máscara Africana; Miniatura Máscara Antropomorfa; Miniatura Máscara Zoomorfa; Mocã (Palha da Costa); Ojá de Oxossi; Oxê de Xangô; Pano da Costa; Par de Edans; Porrão com tampa; Pote sem Tampa; Pratos; Pulseira; Punhal; Saia de Oxóssi; Torço de Oxóssi; Xerê.

6. Concluindo

Ao iniciarmos a curadoria da coleção afro-religiosa do Museu Estácio de Lima, depositada no Museu Afro-Brasileiro, tínhamos como objetivo inicial a identificação e estudo das peças que fazem parte desta coleção. No entanto não contávamos com nenhum suporte documental complementar que possibilitasse análises contextuais, para além da materialidade de cada um dos objetos presentes no conjunto.

Ao chegar ao MAFRO, esta coleção vinha acompanhada de muitas questões e hipóteses ainda não suficientemente resolvidas, e para as quais temos buscado soluções ou, ao menos, aproximações, no nosso projeto de curadoria. A questão principal e de fundo é o fato de que este conjunto de objetos afro-religiosos está relacionado aos processos de perseguição e violência direcionados a comunidades afro-religiosas, ocorridos desde o final do século XIX, com ênfase na primeira metade do século XX, avançando para o início da segunda metade do século passado, dando origem a diversas coleções

espalhadas por acervos depositados em instituições museológicas no Brasil.

A base para a associação desta coleção a este processo são relatos orais, notícias de jornais e registros em documentos oficiais da Delegacia de Jogos e Costumes, órgão repressor responsável pelas operações junto aos terreiros de candomblé (ainda que ao analisarmos os Livros de Registro e Ocorrência desta delegacia, tenham sido poucos os registros efetivos que encontramos). Ainda que não tenhamos como comprovar através de documentação a origem individual de cada peça do acervo, durante o processo de limpeza foi possível observar que algumas delas não apresentam nenhum sinal anterior de uso, ou seja, se não há possibilidade efetiva de afirmar a origem, ao menos é possível descartar no conjunto, as unidades que não tiveram uso ritual, já que inexistem pátinas e vestígio de matérias orgânicas que efetivamente estariam presentes nesses casos.

Outra questão relacionada ao Museu Estácio de Lima é a suposição de que a sua coleção, notadamente a que é relacionada às culturas africanas e afro-brasileiras, seria oriunda da coleção do médico Nina Rodrigues. Porém, a leitura dos relatos encontrados nas Memórias e Gazeta Médica da Faculdade de Medicina, apesar de em muitas vezes se apresentarem como dúbias, não permitem estabelecer relação direta entre os elementos que compunham o acervo de Nina e o posteriormente sistematizado pelo médico Estácio de Lima. Na única imagem publicada de objetos da coleção de Nina Rodrigues, na sua obra *Os Africanos no Brasil*, na qual aparecem algumas peças, não é possível identificar nenhum objeto presente na coleção atual. Por outro lado, mesmo que não exista uma relação material direta e efetiva entre as duas coleções, é possível identificar um contínuo de acervos, espaços e abordagens que liga todas as coleções anteriormente existentes na Faculdade de Medicina da Bahia e o acervo do Museu Estácio de Lima.

Após realizarmos a análise tipológica da Coleção Afro-religiosa do Museu Estácio de Lima, constrangidos na perspectiva de contextualização, em razão da carência de documentos que sustentassem esse processo, nos demos conta da necessidade de ampliar a análise para o restante do acervo que compunha o museu, que encontra-se, ainda, nas dependências do extinto Museu Estácio de Lima. Ao estabelecermos contato com tais objetos, e uma série de

documentos, a partir da experiência já relatada nesse texto, em virtude da 3ª. Bienal da Bahia, foi possível ampliar a percepção sobre o antigo museu, visando agora, não mais o entendimento individual da coleção religiosa afro-brasileira, mas sobretudo, a compreensão da sua estrutura espacial e configuração expográfica.

Esta nova perspectiva, que ultrapassa os limites iniciais da nossa investigação, voltada para o estudo do conjunto do qual realizamos a curadoria, foi se configurando à medida em que nos demos conta de que a questão inicial, da origem do acervo, relacionada à intolerância religiosa e suas práticas é de extrema importância quando estamos tratando esta coleção, mas que, no entanto, para além dessa perspectiva, o contexto expográfico ao qual foram submetidos tais objetos, ao lado de outros tantos, também indevidamente abordados, como os relacionados a movimentos sociais ditos marginais, como o cangaço, por exemplo, ou corpos humanos marcados por patologias, identificados a partir da perspectiva da monstruosidade, é o ponto principal a ser investigado. Tal é o escopo deste ensaio e das investigações em curso realizadas por nós.

Bibliografia

Carvalho Filho, José Eduardo Freire de. (1901). Memória História da Faculdade de Medicina da Bahia, no ano de 1909 a 1910. Bahia: Diário da Bahia.

Cerávolo, S. Moraes; & Rodriguez, M. Cerqueira. (2018). Colecionismo na Bahia Oitocentista: o Gabinete de História Natural (1835-1889). *Revista Brasileira de História da Ciência*, Rio de Janeiro, v.11, n.2, pp. 197-212.

Disponível

https://www.sbh.org.br/revistahistoria/view?ID_REVISTA_HISTORIA=61. Acesso 10.05.2019

Fonseca, L. Anselmo da. (1893). Memória Histórica da Faculdade de Medicina da Bahia relativa ao ano de 1891. Bahia: Diário da Bahia.

Freitas, Carlos de. (1906). Memória Histórica da Faculdade de Medicina da Bahia, dos acontecimentos mais notáveis ocorridos durante o ano de 1906. Bahia: Diário da Bahia.

Gazeta Médica da Bahia. (1881), Salvador, Faculdade de Medicina da Bahia, dezembro 1881, ano XIII, n. 06.

Gazeta Médica da Bahia. (1893). Salvador, Faculdade de Medicina da Bahia, janeiro 1893, ano XXIV, n. 07.

Gazeta Médica da Bahia. (1901); Salvador, Faculdade de Medicina da Bahia, março 1901, n. 09.

Gazeta Médica da Bahia. (1903). Salvador, Faculdade de Medicina da Bahia, abril 1903, vol. XXXIV, n. 10.

Gazeta Médica da Bahia. (1906). Professor Nina Rodrigues. Salvador, Faculdade de Medicina da Bahia, agosto 1906, vol. XXXVIII, n. 02.

Gazeta Médica da Bahia. (1913a). Salvador, Faculdade de Medicina da Bahia, janeiro 1913, vol. XLIV, n.07.

Gazeta Médica da Bahia. (1913b). Salvador, Faculdade de Medicina da Bahia, dezembro 1913, vol. XLV, n. 06.

Gazeta Médica da Bahia. (1922). Salvador, Faculdade de Medicina da Bahia, abril 1922, vol. LII, n.10.

Gazeta Médica da Bahia. (1923). Salvador, Faculdade de Medicina da Bahia, fevereiro 1923, vol. LIII, n. 08.

Gazeta Médica da Bahia. (1926). Salvador, Faculdade de Medicina da Bahia, dezembro 1926, vol. LVII, n. 06.

Lima, Estácio de. (1984). O Velho e o Novo Nina. Salvador: Governo do Estado da Bahia.

Memória Histórica da Faculdade de Medicina. (1905). Salvador, Faculdade de Medicina da Bahia.

Memória Histórica da Faculdade de Medicina. (1912). Salvador, Faculdade de Medicina da Bahia.

Memória Histórica da Faculdade de Medicina. (1924). Salvador, Faculdade de Medicina da Bahia.

Pacheco, Mendes. (1908). Memória História da Faculdade de Medicina da Bahia, no ano letivo de 1907 a 1908. Bahia: Diário da Bahia.

Silva, Xavier da. (1992). Você já foi ao Nina? Salvador: Instituto Médico Legal Nina Rodrigues.

Silva Junior, Fortunato Augusto da. (1911). Memória História da Faculdade de Medicina da Bahia, no ano de 1911. Bahia: Diário da Bahia.

Superintendência de Cultura do Estado da Bahia (1999). Fax. Salvador: Governo do Estado da Bahia.

**MUSEUS DE HISTÓRIA EM DEBATE:
CONTROVÉRSIAS E INTERFACES ENTRE
MEMÓRIA E CONHECIMENTO HISTÓRICO**

Cecilia Helena Lorenzini de Salles Oliveira

Museu Paulista da Universidade de São Paulo, Brasil

<https://orcid.org/0000-0003-0314-271X>

*“...O passado não é livre...Ele é regido, gerido, preservado, explicado, contado, comemorado ou odiado. Quer seja celebrado ou ocultado, permanece uma questão do presente...nós o apagamos, esquecemos, remetemos à frente de outros episódios, voltamos, reescrevemos a história...”
(ROBIN, 2016)*

“...Tornou-se lugar comum a afirmação de que vivemos em tempo marcado pela força das imagens – e da visão como um dos sentidos fundamentais para apreensão e decodificação do mundo que nos cerca...O que ver, quando parece que podemos tudo ver em virtude dos meios postos a serviço da escrita da história? Como refletir acerca dessa complexa relação entre o visível e o invisível, que está na raiz mesma do ofício do historiador, quando os meios de visibilidade do passado parecem infinitamente alargados pela capacidade técnica de arquivamento do passado?...”(GUIMARÃES, 2007).

“...Le patrimoine était autrefois le choix de ce que le passé avait d'intemporel et de permanente, c'est aujourd'hui la totalité des traces du passé en tant que passé... 'patrimoine', c'est-à-dire, en réalité, de ce qu'une société entend conserver des traces de son passé pour affronter son avenir....Nous en vivons donc un moment...de l'avènement du passé comme mémoire...” (NORA, 2011).

1. Introdução

O foco dos argumentos aqui propostos está na imbricação entre produção de conhecimentos históricos e espaços destinados, desde sua origem, à visibilidade da cultura e da memória nacionais. Articulam-se, desse modo, o lugar social ocupado, sobretudo, por museus de História na atualidade, o debate sobre o estatuto do saber histórico e as relações entre História e memória¹³⁷.

Para iniciar a discussão, recorro a Carlo Ginzburg. Segundo esse historiador:

“... No século XIX, o entusiasmo pelos progressos científicos e tecnológicos se traduzira numa imagem do conhecimento (inclusive o historiográfico) baseado no espelhamento passivo da realidade. No século XX, pelo contrário, um entusiasmo análogo sublinhou os elementos ativos, construtivos do conhecimento. ... A ideia de que as fontes, se dignas de fé, oferecem um acesso imediato à realidade ou, pelo menos a um aspecto da realidade, me parece igualmente rudimentar. As fontes não são nem janelas escancaradas, como acreditam os positivistas, nem muros que obstruem a visão, como pensam os cépticos: no máximo poderíamos compará-las a espelhos deformantes.

¹³⁷ Este artigo fundamenta-se em reflexões geradas pela experiência de trabalhar por mais de duas décadas no Museu Paulista da Universidade de São Paulo. Trata-se de museu universitário que agrega, para além das funções mais corriqueiras atribuídas a essas instituições, o exercício da pesquisa acadêmica, da docência e da extensão universitária, o que amplia consideravelmente o leque de serviços prestados à sociedade em geral e a públicos específicos, a exemplo de professores de ensino superior, professores de ensino fundamental e médio, alunos de graduação e de pós-graduação da USP e de outras instituições públicas e particulares. Os temas e questões aqui desenvolvidos foram abordados pontualmente em outros trabalhos. Ver, especialmente: OLIVEIRA, C H L S (2017); (2015); (2014 a); (2014 b). Resultam, igualmente, de discussões propostas pela disciplina “Memória e identidade na América Latina: o papel dos museus”, do Programa de Pós-Graduação em Museologia da USP, que ministrei em conjunto com o Prof. Dr. Camilo de Mello Vasconcelos.

A análise da distorção específica de qualquer fonte implica já um elemento construtivo. Mas, ...o conhecimento (mesmo o conhecimento histórico) é possível”. (GINZBURG, 2002, p. 44-45).

A despeito de referir-se particularmente ao ofício de historiar e às suas implicações teórico-metodológicas, o autor sublinha duas atitudes frente às fontes que podem ser consideradas questões centrais para os que militam nos museus de História: por um lado, coleções e objetos aparecem para o público geralmente como espelhamentos da “realidade”; por outro lado, para museólogos, educadores e historiadores as fontes são resultados de processos sociais e culturais de escolha e construção, qualquer que seja sua natureza: textual, iconográfica ou tridimensional. É nesse sentido que, para Ginzburg:

“... os historiadores deveriam recordar que todo ponto de vista sobre a realidade, além de ser intrinsecamente seletivo e parcial, depende de relações de força que condicionam, por meio da possibilidade de acesso à documentação, a imagem total que uma sociedade deixa de si. Para ‘escovar a história ao contrário’, como Walter Benjamin exortava fazer, é preciso aprender a ler os testemunhos às avessas, contra as intenções de quem os produziu. Só dessa maneira será possível levar em conta tanto as relações de força quanto aquilo que é irredutível a elas...” (GINZBURG, 2002, p.43).

No âmbito dos museus de História essas observações sublinham não só a relevância de se problematizar as formas e as razões pelas quais se realizaram a coleta, conservação e extroversão de acervos institucionais herdados de longo tempo. Torna-se fundamental exercer o trabalho da crítica concomitantemente à constituição de novas coleções, pois tanto heranças acumuladas quanto acervos destinados a responder demandas sociais do presente estão enredados nos fios da memória e de relações de poder que atravessam a

sociedade assim como seus espaços de conhecimento e cultura¹³⁸. Não é demais ressaltar que museus, bem como bibliotecas e arquivos, foram direcionados para o exercício da dominação dos instrumentos de produção do saber e, em consequência, do próprio conhecimento (GINZBURG, 2002).

Por que conservamos ou lutamos para salvaguardar determinadas coleções e representações que a sociedade forjou de si própria? Por que selecionamos, recolhemos e transformamos em documentos determinados registros e não outros? De que modo essas escolhas preliminares – e que mantêm a atualização necessária do acervo – orientam projetos e perspectivas de pesquisa e conhecimento iluminando certas dimensões da sociedade enquanto outras são sombreadas? Indagações e ponderações que remetem, por sua vez, à recorrente reflexão sobre a escrita da História. Como os historiadores concebem sua tarefa, por quais critérios reconstituem o passado que se propõem a investigar? Quem fala, para quem fala, como se constrói sua narrativa e por quê?

Para indicar a complexidade desse debate lembro observações de François Dosse e Alfonso Mendiola.

“...François Dosse en su libro *L’ Histoire ou le temp refléchi*, siguiendo a Pierre Nora, sostiene que la investigación histórica sólo será posible de aquí en adelante se sí vuelve reflexiva, o dito de otra manera se asume el giro historiográfico: ‘El historiador de hoy consciente de la singularidad de su acto de escribir, busca observar a Clío del otro lado del espejo, desde una perspectiva esencialmente reflexiva. De esto surge un nuevo imperativo categórico que se expresa por medio de una doble exigencia: por un lado, la de una epistemología de la historia concebida como una interrogación constante de los conceptos y nociones utilizados por el historiador del oficio y, por el otro, la de una atención historiográfica a los análisis desarrollados por los historiadores de ayer. Por lo

¹³⁸ Especificamente sobre o peso das relações de poder no âmbito das décadas iniciais de funcionamento do Museu Paulista da USP, consultar: BITTENCOURT (2012); (2017).

tanto se ve dibujarse la emergencia de un espacio teórico propio de los historiadores, reconciliados con su propio nombre y que polariza la operación histórica sobre lo humano, sobre el actor y sobre su acción'. Este nuevo imperativo categórico ...se puede únicamente enfrentar con éxito si se parte de una teoría de la historia que introduzca el historiador...en la construcción de lo conocimiento. Es decir sólo con una epistemología que recupere el narrador en su narración será posible pensar el pasado como construcción y no como algo dado..." (MENDIOLA, 2000, p. 181-208.)

A narrativa do historiador não apenas deveria colocar em evidência os caminhos pelos quais foi construída. Está ancorada em um lugar social e institucional, ocorre em um momento histórico e está impregnada pela formação, pelas posições e pelas paixões que o historiador assume, o que adquire âmbito ainda mais abrangente quando aplicado aos museus. Tem longa existência a controvérsia sobre a objetividade do historiador e sua persistência mostra a tensão entre a necessidade de verdade e a elaboração de pontos de vista que interessem à sociedade.

Os museus de História e o trabalho de historiar estão situados em lugares onde saber-fazer e querer-fazer são essenciais (FARGE, 2011). Ali os procedimentos em relação ao acervo, na direção de sua conservação, restauração, documentação e questionamento são definidos por pessoas e conduzem a práticas e saberes implicados nas relações de força que envolvem essas instituições bem como as hierarquias acadêmicas e profissionais que as organizam internamente e as projetam extramuros. O que não quer dizer que os conhecimentos produzidos nesses lugares estejam limitados de antemão ou não possam ser inovadores. O ponto central é reconhecer as especificidades desses lugares, as conexões políticas e científicas que os sustentam e os desígnios a que respondem.

2. Memórias e esquecimentos

*“Coisas raras ou coisas belas
Aqui sabiamente arrumadas
Instruindo o olho a olhar
Como jamais ainda vistas
Todas as coisas que estão no mundo” (PRADEL, 1961)*

Os versos são de Paul Valéry (1960) e aludem, em uma primeira aproximação, aos nexos entre museus e procedimentos de memorização de imagens, objetos, representações e, sobretudo, formas de classificação e de atribuição de valores¹³⁹. Antes da invenção da imprensa, uma memória treinada era de vital importância. Papel relevante naquela época – e ainda hoje – era ocupado pela arquitetura e pelos repertórios figurativos na impressão de lugares e imagens na memória. Mesmo após o surgimento da imprensa e de outras tantas e complexas técnicas de reprodutibilidade, imagens, representações e sua dramatização se tornaram essenciais no processo de apreensão daquilo que pode ser denominado “realidade” (YATES, 2007).

Os museus se constituíram *locus* insubstituíveis em relação a esses procedimentos – projetaram-se como teatros da memória, pois seus ambientes e os modos de exposição de objetos (das mais variadas naturezas) exerciam (e exercem) funções pedagógicas e de difusão de conceitos e práticas essenciais para a socialização das pessoas e para a introjeção dos fundamentos da cultura e da ciência ocidentais (YATES, 2007)¹⁴⁰. Nesse sentido, a socialização abrange treinamentos referentes a códigos e procedimentos de aprendizagem, bem como de identificação de si, dos outros e do mundo físico e material que nos cerca. Um dos sentidos da expressão “instruir o olho a olhar”, usada por Valéry, diz respeito ao conjunto de funções educacionais e emocionais que os museus deveriam cumprir.

¹³⁹ Uma discussão enriquecedora sobre a interpretação de Paul Valéry acerca dos museus, especialmente museus de arte, pode ser encontrada em ADORNO(1962).

¹⁴⁰ Sobre a crítica aos museus entendidos como teatros da memória, ver especialmente MENESES(1994).

Paul Ricouer, ao se debruçar sobre os processos psíquicos, individuais e sociais de construção de memórias (individuais e coletivas), dedica um capítulo para tratar da memória exercitada, seus usos e abusos. Lida com a distância entre rememoração – um trabalho de luto, de processamento de perdas, de estabelecimento de relações entre a ausência daquilo que é lembrado e de sua recuperação como representação – e memorização. A memorização consiste em maneiras de aprender e pensar que encerram saberes, hábitos e que se relacionam a uma economia de esforços. São saberes e práticas que podem ser repetitivos e que nos permitem realizar inúmeras atividades vinculadas à sobrevivência e convivência diária. São eles que nos possibilitam a percepção de nosso lugar na sociedade e na cultura (RICOUER, 2007, p. 71-99)

A memorização implica domínio/dominação do mestre que ensina e disciplina o discípulo, sendo essencial para a educação e a socialização. A memória é o presente do passado e se articula ao presente do futuro (expectativa) e ao presente do presente (intuição)¹⁴¹. Memorização significa memória exercitada, vitória sobre o esquecimento que nos impediria de viver e de nos reconhecer, bem como reconhecer o mundo circundante. Consiste em uma arte que associa imagens a lugares e permite a organização de sistemas de localização e de identidade¹⁴². Nessa dimensão os museus, notadamente os de História, exercem papel importantíssimo.

Ao mesmo tempo em que indaga sobre as possibilidades de transposição da memória/memorização individual para a memória coletiva (e que constitui o solo de enraizamento da historiografia), Ricouer se atém aos usos e abusos da memória artificial, aquela que é forjada socialmente e ao longo do tempo. Chega, assim, ao que chamou de memória impedida – aquela que não consegue realizar o trabalho de luto e não consegue promover a recordação libertadora das oposições entre celebração-execração/glória-humilhação (RICOUER, 2007, p. 83-93). O excesso de memória e a compulsão da repetição inviabilizam o trabalho de recordação e de percepção dos lugares onde a violência se

¹⁴¹ Sobre os complexos trabalhos da memória, consulta a obra seminal de BOSI (2015).

¹⁴² Sobre as relações entre memorização, ensino e construção de identidade, ver também: SPENCER (1986).

escamoteia pela insuficiência de memória. A esta se contrapõe a memória manipulada, a mais sensível em termos da compreensão dos modos pelos quais as diferentes formas de exercício de poder engendram aquilo que deve ser lembrado e que constitui o conjunto de referências de cultura que baliza identidades individuais e coletivas.

“...A ideologização da memória torna-se possível pelos recursos de variação oferecidos pelo trabalho de configuração narrativa. E como os personagens da narrativa são postos na trama simultaneamente à história narrada, a configuração narrativa contribui para modelar a identidade dos protagonistas da ação ao mesmo tempo que os contornos da própria ação. Hannah Arendt nos lembra que a narrativa nos diz o “quem da ação”. É mais precisamente a função seletiva da narrativa que oferece à manipulação a oportunidade e os meios de uma estratégia engenhosa que consiste, de saída, numa estratégia do esquecimento tanto quanto da rememoração.a memória imposta está armada por uma história ela mesma “autorizada”, a história oficial, a história aprendida e celebrada publicamente. De fato, uma memória exercida é, no plano institucional, uma memória ensinada; a memorização forçada encontra-se assim arrolada em benefício da rememoração das peripécias da história comum tidas como os acontecimentos fundadores da identidade comum. O fechamento da narrativa é assim posto a serviço do fechamento identitário da comunidade. História ensinada, história aprendida, mas também história celebrada. À memorização forçada somam-se as comemorações convencionadas. Um pacto temível se estabelece entre rememoração, memorização e comemoração....” (RICOUER, 2007, p. 98).

Debruça-se, finalmente, sobre a memória obrigada, articuladora do dever de memória e do dever de justiça. Por um lado, somos devedores aos que nos precederam e que nos legaram heranças. Por outro, caberia “submeter a herança a inventário”, o que não se limita a guardar rastros materiais (RICOUER, 2007, p. 101). E

novamente aqui nos deparamos com os museus de História, espaços nos quais essas contraditórias e concomitantes dimensões da memória se apresentam no entrelaçar de lembranças, impedimentos, deveres de memória e esquecimentos.

Também Régine Robin abordou essas dimensões, mas por meio de outra perspectiva. Procurando enfrentar a “obsessão atual” pela memória, a autora não só reconhece que os discursos sobre a memória se manifestam de modo fragmentado e cacofônico como ensejam uma “saturação”.

“...Somos capazes de enfrentar essa multiplicidade de discursos e representações sobre o passado, essa infinidade de informações recebidas pela internet ou pela televisão, as publicações e os filmes?...Esse excesso de memória que nos invade hoje poderia ser apenas uma figura de esquecimento, pois a nova era do passado é a da saturação. Saturação por inversão de signos, [pela] suspensão de passado próximo mas não pensado, não criticado; por uma indiferença ao passado; [por] formas de representação hollywoodianas...; enfim, por causa dos fantasmas de ‘tudo guardar’ que acompanham nossa imersão no mundo do virtual...” (Robin, 2016, p. 19-22).

Robin discute, simultaneamente, os trabalhos da memória, as implicações do esforço para gerir, perseguir, reavivar e arquivar passados e os processos de esquecimento. Chama a atenção para o fato de que os apagamentos de situações, personagens, obras e lembranças não se relacionam diretamente à destruição física de locais e vestígios. Pelo contrário, o passado pode se tornar “nulo e não ocorrido” por intermédio de processos institucionalizados de anistia e indulto; por silêncios mantidos em torno de pessoas e episódios, mesmo quando arquivos conservam seus traços, a despeito das narrativas históricas não os interrogarem; e, sobretudo, por processos de substituição (ROBIN, 2016, p. 81-96).

“... O verdadeiro esquecimento talvez não seja o vazio, mas o fato de imediatamente se colocar uma coisa no lugar de outra, em um lugar já habitado, de um antigo monumento,

de um antigo texto, de um antigo nome. Ou ainda voltar atrás passando por cima de um passado recente, obliterado em favor de um mais antigo...” (ROBIN, 2016, p. 93)

Robin, por caminhos específicos, reaviva problemas que já haviam sido enunciados por Manoel Luís Salgado Guimarães (2008) e por Michel van Praët (2009). Por um lado, aborda os laços que articulam museus, patrimônios ali conservados e o empenho de diferentes segmentos da sociedade em produzir narrativas sobre o passado, o que aproxima a constituição de patrimônios e a escrita da História. Por outro, a compreensão de que os museus são entidades públicas marcadas por tensões, contradições e negociações entre a sociedade e as comunidades de cientistas. Espaços nos quais vicejam a memória de conhecimentos e de práticas de saber são, simultaneamente, espaços de recalques e apagamentos, a contrastar com a visibilidade de coisas, imagens, nomes e personagens ali expostos.

Essas tensões e contradições se encontram agravadas nos tempos presentes quando nos defrontamos com o universo virtual marcado pela profusão, fragmentação e rápida substituição/justaposição de representações, imagens e “informações”. Dada a impossibilidade de reconstituir os nexos que dão origem a atos, imagens e palavras, a quantidade e diversidade daquilo que se apresenta a nossos sentidos ao invés de esclarecer torna mais opaco os espelhamentos da “realidade”. Além disso, a obsessão pela memória encontra-se articulada, contraditoriamente, a intenso desejo de esquecer, situação complexa que Don DeLillo flagrou em seu romance *O homem em queda* (2007). Inscrito no momento do atentado às torres gêmeas em Nova York, em 2001, o enredo descreve, entre outras personagens, uma terapeuta empenhada em registrar a memória de velhos atingidos pela síndrome de Alzheimer, numa tentativa obstinada de ajuda-los a não esquecer quem são e a auxiliar ela própria a manter viva a lembrança de seu passado e do presente recente, procurando com isso burlar aquela mesma síndrome que havia atingido brutalmente o pai. Sua vida encontra-se enlaçada, porém, a de um executivo do mercado financeiro que sofreu o trauma do atentado, mas buscava desesperadamente esquecer as circunstâncias que o

fizeram sobreviver enquanto seus amigos desapareceram nos escombros e na poeira. Para ambos, tratava-se de reconstruir trajetórias, atingidas por devastações físicas e emocionais, mas os caminhos imaginados para isso se mostravam aparentemente antagônicos e cheios de angústias, atravessados pela perseguição de tudo lembrar ou de tudo olvidar.

É nesse cenário, indicativo de alguns dos aspectos do tempo presente, que os museus de História se situam. Ao longo de seu percurso, essas instituições atuaram (e atuam) num universo de forças políticas, protagonizado por diversos agentes que partilham intensos debates em torno da ciência e da cultura. Sujeitos e objetos de disputas em torno do passado e de seus usos, os museus, notadamente os de História, se encontram em contínuo movimento de legitimação e reflexão. Por isso mesmo, mostram-se essenciais para o mapeamento das relações, controversas e movediças, entre a sociedade contemporânea, a ciência, de forma geral, a História e suas configurações, em particular. Considerá-los como locais em que se mesclam a construção de narrativas sobre a História, a preservação de patrimônios, o estudo e abordagem de temas específicos e responsabilidades sociais e culturais que somente instituições como essas podem assumir, significa problematizar e requalificar adjetivações como “lugares de memória” e “lugares de geração de conhecimentos”.

3. Museus de História: do saber consagrado à possibilidade de reflexão inovadora

Os museus de História estão articulados ao movimento de configuração do campo disciplinar da História bem como à chamada “história nacional”. Essas instituições estão inscritas no processo de formação da sociedade burguesa e da cultura sobre a qual essa sociedade se ergueu. As relações de poder nessa sociedade, cuja emergência coincide com as revoluções liberais dos séculos XVIII e XIX, fundamentam-se em sólida ciência, pautada na observação, na experimentação, nas classificações e na criação de instrumentos físicos e conceituais para o exercício da dominação sobre a natureza e sobre comunidades entendidas como “incivilizadas” porque possuidoras de

características específicas e diferentes quando comparadas ao padrão ocidental.

Os museus exerceram papel essencial no desenvolvimento e acumulação de saberes, bem como na irradiação da ciência moderna, que hoje permitem a expansão tecnológica que conhecemos. São locais que agregam o trabalho de vários pesquisadores, que reúnem e conservam coleções e espécimes diversificados e, ainda, dão visibilidade aos resultados do labor científico. Ajudam, também, a viabilizar a especialização e fragmentação das áreas de conhecimento. Projetam o futuro e imobilizam o passado, seja da natureza e da História, seja ainda da sociedade moderna e de formações sociais anteriores à industrialização.

No século XIX, e pelo menos até meados do século XX, em seus espaços eram preservados e estudados aquilo que a sociedade industrial havia selecionado como patrimônio coletivo e de caráter universal, o que direcionava valores, padrões éticos, conteúdos pedagógicos. Ou seja, enquanto os gabinetes de curiosidades reuniam objetos de um saber aparentemente diletante e de erudição (GUIMARÃES, 2007), os museus agregavam – a partir de procedimentos de estudo e classificação sistemáticos, voltados para a ação, para a aplicação política e econômica dos resultados do conhecimento – a memória do mundo, tornando visível e perene o que na natureza era invisível e mortal, procedimento adotado, igualmente, com o que se convencionou denominar História de povos e civilizações.

A princípio poder-se-ia imaginar que, nas antigas áreas coloniais, o surgimento desse modelo de museu, ainda hoje tão presente, fosse resultado da dependência latino-americana aos centros difusores da cultura e da ciência, situados na Europa, especialmente. Entretanto, essa é uma interpretação muito redutora e simplificada de processos de circulação, apropriação e atualização, no tempo e no espaço, de ideias e práticas formuladas nas chamadas áreas centrais do capitalismo mundial.

Nas últimas décadas, na América Latina em geral, vem se desenvolvendo estudos críticos em relação a esse entendimento eurocentrista e difusionista dos processos de incorporação e desenvolvimento das ciências nos países não europeus. Sem perder de vista a mundialização do movimento de organização das ciências e dos museus, os estudos mais recentes procuram investigar a interação dos

modelos internacionais com os interesses, ideias e mentalidades dos diferentes atores sociais que interagiram na produção científica e na criação dos museus latino-americanos (LOPES, 1997).

Mais recentemente, Luiz Gerardo Morales Moreno interrogou a representatividade social dos museus americanos de História e Ciências, mostrando como essas instituições, ao contrário do que geralmente se imagina, expressam pensamentos e ações genuínos, consoantes com as circunstâncias da cultura e da política latino-americanas. Se aparecem como modelares em relação aos padrões europeus agregam significações e simbolismos nacionais, mostrando processos complexos de apropriação e transformação da cultura ocidental (MORALES MORENO, 2010; 2012). Cumprem na América os mesmos desígnios de seus congêneres, contribuindo para a fundamentação e irradiação de representações sobre os processos de formação nacional, tornando universais e despersonalizadas narrativas originadas de lugares sociais específicos. Essas narrativas aparecem para os mais diferentes públicos e segmentos sociais como se fossem expressão de “realidade” e não construções históricas, muitas das quais transformadoras de memórias em saber sobre a História.

Particularmente no tocante aos museus de História, cabe lembrar que, tal como os museus de Ciências no século XIX, eram concebidos como espaços complementares à narrativa histórica escrita, servindo-lhe de autenticação. Permitiam a “materialização” do passado, tangível ao campo das sensações - em uma época em que história, memória e passado pareciam se confundir -, enquanto o relato escrito provocaria em maior grau o dispositivo da imaginação (BANN, 2004, p. 153-180).

São espaços de representação por excelência que, em conjunto com a escrita da História, o romance histórico e a pintura histórica compuseram um ambiente cultural, no qual jogaram papel decisivo, pois contribuíram para sedimentar os códigos através dos quais a História se tornou campo disciplinar e chegou ao grande público. O museu servia (e ainda serve) de mediação entre o saber histórico, o passado e sua divulgação como conhecimento para o público, visando a educá-lo e instruí-lo.

Os museus de História que se originaram durante os processos conflituosos de organização dos estados nacionais projetam, como observou Poulot, uma história nacional homogênea, alegórica, que

realça o passado coletivamente partilhado, mítico porque apaziguado (POULOT, 2003). Nos dias de hoje, esse passado-memória da nação, produzido para se confundir com a história-processo parece estar desacreditado. As transformações aceleradas e de toda a ordem que atingiram as sociedades contemporâneas - fazendo com que desigualdades, fraturas, demandas por direitos sociais e confrontações adquiram visibilidade cotidiana - envolveram as instituições de cultura e educação, sobretudo os museus. Por outro lado, também a disciplina da História - que não se confunde com o passado tampouco com o movimento da história - enfrenta questionamentos dentro de seu próprio campo (PIRES, 2014).

O debate em torno dos museus e suas funções envolve, portanto, não só a crítica aos critérios que definiam/definem o que selecionar e preservar em um universo cada vez mais poluído de vestígios e ruínas. Foram questionadas as exposições, seus conteúdos e modelos, acompanhando-se a crise dos paradigmas que emergiu nas ciências em geral e na História em particular, entre as décadas de 1960 e 1980. É nesse contexto que se consolidou a crítica aos museus de História nacional e aos modos pelo quais se configurava, a partir dessas instituições, uma defasagem quase insuportável entre a idealização do passado nacional e a valorização do direito à memória por parte de sujeitos sociais que não se reconheciam nas representações, nos objetos e nos edifícios dessas instituições. Foi durante esse debate, no qual tiveram atuação essencial tanto as universidades quanto o ICOM (Internacional Council of Museums), que a noção de patrimônio ampliou-se, passando a abarcar manifestações materiais e imateriais, bem como heranças geradas pela mobilização de grupos organizados que reclamavam seu reconhecimento e preservação.

Entretanto, essas mudanças na compreensão sobre os museus e aquilo que poderiam ou deveriam realizar, não quer dizer que os museus de História nacional desapareceram ou deixaram de impactar e seduzir as pessoas no mundo de hoje. Pelo contrário, Beatriz Sarlo aponta como a demanda atual por memória associa-se à demanda por História, em várias dimensões, das quais uma das mais significativas é a memória nacional. Basta verificar a repercussão de livros de divulgação, de romances e produções cinematográficas sobre temas e personagens consagrados pela História ensinada (SARLO, 2007). Mais que isso, como sugeriu Pierre Nora, a globalização e a descolonização

de áreas coloniais no século XX, em particular, ensejaram não só a desmaterialização da cultura como o reconhecimento da diversidade cultural, sem que identidades e memórias nacionais perdessem caráter referencial, o que têm gerado confrontações intensas e questionamentos violentos em torno de reivindicações levantadas por indivíduos, segmentos sociais e grupos étnicos que miram suas próprias memórias. Muitas vezes, porém, como lembra Nora, essas demandas se alicerçam nas mesmas práticas de conhecer que sustentaram os museus de História no passado, reproduzindo-se com sinal invertido práticas de dominação do conhecimento e de polarização entre “verdades” e “mentiras” (NORA, 2009).

Desde os meados do século XX, premissas e procedimentos adotados no campo disciplinar da História e nos museus de História nacional veem sendo alvos de críticas e problematização. Entretanto, esses procedimentos não diminuem a relevância de estudar-se a gênese desses conhecimentos e instituições, compreendendo-se seus fundamentos e a enorme capacidade de memorização e atualização daqueles pressupostos ainda hoje, pois é forçoso reconhecer que, apesar do empenho dos profissionais que militam nos museus e a despeito da repercussão alcançada pela chamada Nova Museologia (HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, 2015), muitos espaços museológicos espelham a História e a memória nacional lastreadas em concepções delineadas ao longo do Oitocentos.

Nesse sentido, *Comunidades imaginadas* de Benedict Anderson (2008), constitui obra de referência para refletir sobre a memória nacional, bem como sobre a construção de panteões e museus nos séculos XIX e XX. Ao lado da preocupação em inserir as experiências políticas americanas no quadro global de emergência das nações modernas, Anderson mostra como as revoluções liberais, quer na Europa, quer na América, nutriram o sentido da ruptura e da quebra das tradições, mas, simultaneamente, instituíram a moldagem de modelos históricos de interpretação e de formulação de narrativas adequados à apropriação das gênesis dos processos então vivenciados.

Nesse movimento, notadamente em antigas áreas coloniais, se mostraram fundamentais a uniformização da língua, a introjeção e difusão de uma leitura genealógica do nacionalismo (PALTI, 2003; 2009), a criação de uma história-memória nacional (NORA, 2011) e os museus. Para Anderson, estes são locais singulares porque, ao lado de

funções didáticas, exercidas em consonância com o ensino público, exprimiam de maneira estética e emotiva, por intermédio da visibilidade de objetos e fragmentos de ruínas, as batalhas, tragédias e vitórias que toda a sociedade deveria compartilhar, como fundamento de coesão e igualdade, como recurso para lembrar o que não poderia ser esquecido, recalçando-se, no entanto, o que poderia ferir a imagem da fraternidade nacional (ANDERSON, 2008, p. 256-260). Anderson vai, então, tecendo vínculos entre ciência, linguagem, museus e perspectivas de coesão social, sublinhando o peso que adquiriu o delineamento de patrimônios territoriais, culturais e históricos na emergência das nações, interpretadas por ele como comunidades imaginárias.

Também Eric Hobsbawm, particularmente na coletânea que organizou com Terence Ranger (HOBSBAWM & RANGER, 1984), dirige o olhar para a criação e atualização de práticas e experiências coletivas, produzidas pelos Estados nacionais ao longo do século XIX e do século XX, que visavam a estabelecer, por meio de monumentos, calendários, festividades, ritos e símbolos, condições de conagração e compartilhamento públicos, formas de coesão e sentidos de pertencimento a uma mesma sociedade. A escola teria papel decisivo para isso, bem como os museus de História nacional pela valorização particularizada da ciência e da cultura nacionais e, ao mesmo tempo, pela articulação entre as peculiaridades locais e o fenômeno mundial dos nacionalismos.

A concepção de “lugar de memória”, definida por Pierre Nora (NORA, 1984), pode ser inscrita nessa vertente de compreensão dos museus de História como espaços de celebração nacional, de conservação patrimonial e de integração entre o particular e a universalidade da cultura ocidental. Mas, nesse caso, a expressão teria uma conotação politicamente conservadora, atribuindo-se àquelas instituições o caráter permanente de garantir a perpetuidade de tradições e heranças materiais e imateriais, recebidas dos tempos da fundação da nacionalidade, como se nas últimas décadas o mundo não tivesse se transtornado profundamente, o que obrigou os profissionais dos museus de História nacional a refletir e modificar concepções de trabalho e investigação junto aos acervos sob sua responsabilidade.

Entretanto, o conceito e suas significações receberam várias críticas. Como mostrou François Hartog, apesar de se banalizar, a

expressão relacionava-se a um momento peculiar da história da França e das reflexões sobre a possibilidade de uma escrita da história da nação por ocasião das comemorações do bicentenário da revolução francesa. Não poderia ser interpretada de forma literal, tampouco ser aplicada indistintamente, como se todos os patrimônios nacionais, fossem materiais ou imateriais, pudessem ser assim classificados (HARTOG, 1996).

Outra dimensão adquirem ponderações elaboradas por Ricouer sobre essa noção e suas múltiplas implicações. Ricouer procurou evidenciar as mudanças interpretativas feitas pelo próprio Nora entre o momento da edição do primeiro volume da obra monumental *“Les lieux des mémoires”*, em 1984, e quando do término da edição, em 1992, ocasião em que reconheceu o caráter celebrativo que o conceito assumiu contrariamente ao que ele havia proposto, num movimento em que a memória nacional acabou por suplantar a nação e as fissuras que a atravessavam (RICOUER, 2007, p. 412-421). Nesse sentido, a “tirania da memória” viria a acentuar ainda mais o caráter conservador da expressão e dos museus de História que, desde então, se converteram em quase sinônimos de “lugares de memória”.

Dominique Poulot acentua que esse modo de reconhecer a presença dos museus de História nacional na atualidade é o mais corrente, já que a maior parte das pessoas interpreta essas instituições por meio de relações de exterioridade. Ou seja, prevalece a percepção simplificada de que se destinam à preservação e exposição de objetos, ruínas e também de um passado supostamente imutável e distante. A prática da produção de saberes através da investigação das coleções e objetos que acolhem acaba subsumida na suposição corriqueira de que museus existem para guardar provas e saberes autenticados pela memória e pela História. Museus seriam garantidores de que as futuras gerações tivessem acesso ao passado (ainda que não se qualifique geralmente o sentido dessa palavra), criando-se laços entre os primórdios desses estabelecimentos e sua “evolução” posterior, denotativa, por outro lado, da própria “evolução” da História e da acumulação de conhecimentos ao longo do tempo (POULOT, 2003; 2005).

No entanto, é preciso interrogar e questionar essa qualificação conservadora e preservacionista atribuída aos museus de História na contemporaneidade. Desde pelo menos os anos de 1950, houve

significativa defasagem entre o desenvolvimento da História, disciplina acadêmica, o ensino da História com seus conteúdos e os museus de História nacional. No entanto, esses espaços consolidaram sua posição como referências tanto para o campo de estudos da cultura material quanto, particularmente, para manifestações da memória social, que não está atrelada, de forma incondicional, aos ditames da memória nacional (POULOT, 2003).

Assim, os escritos de Ecléa Bosi sobre aos trabalhos da memória e a reconstituição das lembranças de pessoas idosas mostram-se essenciais em termos da possibilidade de ampliação dos sentidos que revestem, de forma recorrente, os espaços museológicos (BOSI, 2015). Suas reflexões permitem a compreensão dos museus, notadamente os de História nacional, como locais que podem suscitar processos de releitura de objetos, imagens e exposições e, sobretudo, reavaliações de narrativas históricas projetadas ali ao longo do tempo.

Ao debruçar-se sobre a memória de velhos, moradores de asilos, na cidade de São Paulo, nos anos de 1970 e 1980, Bosi valeu-se da concepção de “comunidade de destino” para fundamentar uma metodologia na qual sujeito e objeto da pesquisa se confundem e se equiparam, sublimando relações de exterioridade entre eles. Mais ainda: por intermédio das memórias dos depoentes evidenciou matizadas relações entre indivíduos, cultura e cidade. Interpretou as narrativas que colheu como versões possíveis sobre o passado, a História, o tempo e a cidade de São Paulo. Observou que não há relatos “verdadeiros”, mas interpretações produzidas a partir de lugares sociais diferentes, a partir de experiências de vida e de engajamento e, notadamente, com a intermediação do presente. É do presente que parte o chamado para a rememoração, a lembrança e seu registro. Assim sendo, a memória não está constrangida à conservação do passado, mas à rememoração fragmentada, fluída e transformada do passado no presente. A matéria da memória submete-se continuamente à releitura de situações, releitura atravessada por emoções e condicionamentos dados no presente então vivenciado (BOSI, 2015, p.43-64).

As considerações de Ecléa Bosi mostram-se fundamentais quando o foco está nos modos pelos quais, historicamente, a memória nacional foi produzida e divulgada, particularmente por intermédio de espaços museológicos. Bosi propõe reflexões metodológicas que

envolvem: a relação do pesquisador com o tema e as questões que se propõe a estudar; uma crítica contundente ao autoritarismo do pesquisador que supostamente pode se colocar “fora” do tema que construiu¹⁴³; a relativização da concepção de verdade bem como da oposição verdadeiro/falso, que tantas vezes interfere no trabalho do historiador e do museólogo; e a valorização do esforço em confrontar, comparar diferentes versões sobre os mesmos episódios, o que esmaece a atitude do pesquisador em dar a última palavra.

O modo pelo qual o momento presente interfere na elaboração de lembranças e reflexões denuncia que laços - aparentemente fortes e imutáveis - entre museus e memória nacional podem ser rompidos e profundamente relativizados tanto pelos variados públicos que hoje frequentam essas instituições quanto por curadores e pesquisadores. Ou seja, também a memória nacional pode ser reavivada, incentivada e transformada pelo presente, sem que esses procedimentos sejam celebrativos ou meramente comemorativos, o que faz dos museus instituições absolutamente abertas, inscritas no debate frenético que ocupa o campo da ciência e da cultura neste momento histórico. Passíveis de sofrer demandas de segmentos sociais diversificados que, ora os contestam ora desejam neles influir, os museus de História nacional oferecem possibilidades de reflexão sobre as relações viscerais (mas invisíveis) entre o que ali está espelhado e o que a sociedade (ou seus segmentos) querem projetar, possibilitando enriquecedoras quebras de polaridades entre verdade/mentira e história/memória, promovendo a compreensão de complexidades e nuances históricas nem sempre observáveis em obras de literatura e, notadamente, na linguagem virtual.

Pierre Nora propôs, mais recentemente, uma rediscussão sobre o entendimento do que seria “lugar de memória”, abordando os modos pelos quais no mundo contemporâneo a memória nacional cedeu espaço para memórias fragmentadas, capazes eventualmente de rivalizar e colocar em cheque a História acadêmica e a História ensinada nas escolas (NORA, 2009). Dois outros estudiosos também podem ser mobilizados para esse debate, pois oferecem outros encaminhamentos a respeito da memória e de seus lugares.

¹⁴³ Para aprofundar a crítica à concepção realista de que o passado existe antes que o historiador se debruce sobre ele, consultar FEBVRE (1965)

Um deles é Andréa Huyssen que tem procurado discutir os possíveis significados da cultura da memória na sociedade atual. Suas preocupações dizem respeito às condições históricas que ensejaram a fluidez de consumos culturais, envolvendo as relações entre passado, memória e globalização. Aproxima-se de Nora, ao interrogar a obsessão pela memória e pela preservação de tradições e de passados. No entanto, afasta-se enormemente do historiador francês, pois seu foco maior é o futuro, tanto da cultura quanto das instituições de cultura. Para Huyssen, a cultura da memória é também a perda da consciência histórica; a suposta preservação da memória seria um caminho para esquecimentos, obscurecendo tragédias e genocídios que não são registrados como tal ou sequer são registrados, o que remete a problemas referidos, também, por Régine Robin, como já aponte.

Suas ponderações atingem em cheio o papel até então ocupado pelos museus de História nacional não apenas porque questiona as polaridades entre história/memória e real/imaginário – dimensões que são chave na origem e desenvolvimento atual dessas instituições – como porque interpreta a cultura da memória na condição de cultura da mercadoria, alertando para a profunda articulação que vem se estabelecendo entre consumo cultural, desenraizamento e espetacularização de museus e exposições. A seu ver, a cultura da memória não enraíza, não preserva e privilegia a noção de que o passado pode ser visto como espaço vazio e homogêneo a ser preenchido pelo presente, como se as temporalidades não fossem engendradas pela mudança social. Cultura da memória é representação que se sustenta no âmbito da mercantilização das práticas culturais consumistas, mas que não encontra suporte na conservação de patrimônios tampouco envolve uma compensação pelas perdas incontornáveis em relação ao passado.

“...A memória sempre é transitória, notadamente pouco confiável, acossada pelo fantasma do esquecimento, em poucas palavras: humana e social. Enquanto memória pública está submetida à mudança: política, geracional, individual. Não pode ser armazenada para sempre, nem pode ser assegurada pelos monumentos; nesse aspecto, tampouco podemos confiar nos sistemas digitais de recuperação de dados para garantir sua coerência e

continuidade. Se o sentido do tempo vivido está sendo negociado nas nossas culturas contemporâneas da memória, não deveríamos esquecer que o tempo não é unicamente o passado, sua preservação e transmissão....Ainda se a amnésia é um produto colateral do ciberespaço, não podemos permitir que nos domine o medo do esquecimento. E acaso seja tempo de recordar o futuro em lugar de preocupar-nos unicamente do futuro da memória....”(HUYSSSEN, 2000, p. 21).

Mais contundentes ainda, são as observações feitas por Mario Rufer. Recuperando tradições interpretativas lançadas por Walter Benjamin, Anderson e François Hartog, o autor discute como história e memória representam modos diversos de trabalhar o tempo, modos diferentes de construir representações sobre o tempo e seus significados, ambos atravessados pela política e, no caso das sociedades latino- americanas, pelos processos excludentes de configuração das nações, surgidas a partir das Independências. Na compreensão do autor, as narrativas sobre a formação das nacionalidades estão fincadas em um sujeito histórico que é o Estado-nação, o que para ele pode significar que todas as demais experiências políticas e de temporalidade que não se adequem àquela correm o risco de acabarem submetidas e esquecidas ou desqualificadas (RUFER, 2010).

Seu alvo principal são os museus etnográficos e antropológicos na América e na África, mas suas considerações englobam os museus de História nacional e exercem uma crítica profunda à suposição de que seja possível rebater os processos de dominação política e cultural engendrados pela sociedade atual com outras memórias ou narrativas que contivessem a visão dos “subalternos” ou dominados. Rufer busca revelar as implicações de procedimentos que estão na base da produção do conhecimento histórico, em particular a existência de uma história universal que aniquila o próprio reconhecimento da heterogeneidade do tempo como experiência vivida e narrada.

Interroga os limites do “reconhecimento” por parte dos poderes públicos e de instituições de cultura – como os museus – das minorias e de grupos indígenas, por exemplo, alertando para o fato de que esse reconhecimento não representa a possibilidade de uma

“igualdade” social e de uma paridade de tratamento no âmbito da História nacional reconhecida e ensinada. Muito ao contrário, em virtude das práticas da ciência e da cultura estarem ancoradas em concepções e ações políticas que fundamentaram a construção da sociedade de classes, quanto maior for a musealização dos povos indígenas ou de grupos considerados como marginalizados pelo Estado maior será, a seu ver, o esquecimento e a homogeneização/dominação dessas culturas e populações.

Rufer ajuda a pensar os sentidos dos museus nacionais de História no passado e na atualidade, debatendo os movimentos de continuidade e de ruptura na construção imaginária da nação seja no âmbito dos discursos seja no da visibilidade e materialidade que somente os espaços museológicos poderiam oferecer. A memória dos “subalternos” e dos que foram omitidos e esquecidos, ao longo dos processos de construção dos Estados nacionais e das narrativas que vieram a justificá-los, se instala por meio da linguagem do poder e da autoridade da ciência, afunilando ou mesmo inviabilizando, na interpretação do autor, as possibilidades de enunciação cultural fora do discurso do poder (RUFER, 2010, p.11-33).

Todas essas considerações caminham na direção de rechaçar interpretações simplificadas sobre os museus e suas atribuições, além de proporem questionamentos profundos sobre a substituição simplória, nos espaços dos museus de História nacional, de memórias e narrativas consagradas, por outras, supostamente mais “verdadeiras”. Mesmo em uma perspectiva mais conservadora dessas instituições, trata-se de reconhecer, como já observei páginas atrás, as relações políticas e de natureza científica em que elas se situam como protagonistas de um debate sempre candente sobre os modos de produzir conhecimentos e cultura. Levando-se ainda em consideração o fato de que, diferentemente de outras entidades de conservação de patrimônios, nos museus privilegiam-se, particularmente, as dimensões bidimensional e tridimensional de coleções, objetos e representações.

Nesse sentido, cabe lembrar questões formuladas por Salgado Guimarães, citadas em uma das epígrafes deste texto: de que modos dar encaminhamento, no âmbito dos museus, às relações entre o visível e o invisível, constitutivas do ofício de historiar? O que também nos remete aos versos de Valéry sobre os processos museológicos de

instruir o olho a olhar, nem sempre perceptíveis e compreensíveis aos frequentadores desses espaços.

Se, como lembraram Guimarães (2007) e Meneses (1994), de há muito vêm sendo interrogados os liames entre ver e conhecer, isso não significa que se tenha rompido o entendimento mais imediato e cotidiano segundo o qual o museu é o lugar, por excelência, em que por meio da visão é possível conhecer e imaginar o passado e a História - seja ou não aquela que se aprendeu nos livros didáticos e na educação formal. A exposição de coleções - que para historiadores se transformam em documentos destinados a definir temas e construir problemas históricos - para diferentes segmentos de público podem representar evidências de tempos pretéritos, estabelecendo-se articulações entre os sentidos e a percepção rápida de “realidades”, notadamente em função da ênfase que as mídias digitais conferem aos nexos ver-conhecer.

O processo histórico não é evidente, assim como também não são evidentes os percursos pelos quais esse processo foi registrado e interpretado, sobrevivendo e chegando até nós (VESENTINI, 1999; GUIMARÃES, 2007). Entretanto, os museus, particularmente os museus de História nacional, ao menos do ponto de vista dos desígnios que os originaram, trabalham com evidências (herdadas ou selecionadas a partir de critérios de incorporação de novas coleções) que, por força da impessoalidade e aparente neutralidade com a qual são expostas, criam a certeza de que ali residem não só uma visão completa de coisas e acontecimentos como um conhecimento claro sobre eles. A palavra evidência remete à visibilidade do invisível; remete também àquilo que se vê e que se dá a ver, podendo, igualmente, referir-se a provas e testemunhos. Como observou François Hartog (2011), a evidência é questão que interroga “o ver” e, especialmente, o “fazer ver”, pois é a narrativa do historiador que conduz a essa possibilidade.

“...Há muito tempo – para não dizer a noite dos tempos – a história não será uma “evidência”? Ela é relatada, escrita, feita. A história, aqui e ali, ontem como hoje, é evidente. No entanto, dizer a “evidência da história” não será, por isso mesmo suscitar uma dúvida, reservar espaço para um ponto de interrogação: será isso assim tão evidente? E

depois de qual história se fala?... O que implica o fazer história e, em primeiro lugar, de que e de quem depende tal operação?...O que ver, especialmente quando se supõe que se pode ver tudo e em tempo real?... (HARTOG, 2011, p. 11-p. 229).

Mesmo reconhecendo-se que nas sociedades contemporâneas há exigências por saberes e visões do passado que não se circunscrevem ao campo acadêmico, os museus de História poderiam harmonizar distintas narrativas? Como encaminhar as demandas de diferentes públicos e ao mesmo tempo as exigências de historiadores e especialistas que pensam os museus e suas exposições por meio das práticas contestadoras da historiográfica atual? No âmbito da produção da cultura, como se situam os museus de História diante dos descolamentos entre memória nacional, memórias sociais e História?

Como observou Dominique Poulot, o museu de História nacional hoje deixou de ser o legislador do tempo, o lugar de partilha entre passado e futuro, podendo tornar-se espaço para um diálogo entre saberes históricos fundados no conhecimento sobre as dimensões da cultura material (POULOT, 2003; 2005). Não seria, então, o momento de se pensar na construção de narrativas que não só exteriorizassem seus fundamentos e as tradições com as quais se articulam, mas que explicitassem os procedimentos pelos quais em um museu a História pode ser “visualizada”? Não no sentido de ser vista, mas no sentido de se apresentar para a discussão os modos pelos quais o saber sobre a História é construção histórica e autoral que não se esgota ou se completa, em razão mesmo do movimento do tempo, das transformações, da acumulação do conhecimento, da revisão contínua desse conhecimento. A instituição-museu perderia então a aura de definidora de conceitos e saberes inabaláveis para ser promotora de perguntas e de possibilidades de compreensão de passados cujos traços, como observou Régine Robin, ainda não foram tematizados pela investigação. Poder-se-ia proporcionar a visão e o entendimento de como e porque os saberes históricos são construídos, a que princípios e posicionamentos políticos e sociais respondem, valorizando-se o olhar atento que vence a angústia da pressa, desapega-se das ilusões compensadoras da apropriação consumista, enseja o trabalho da percepção e “se exerce no tempo: colhe por isso as mudanças que

sofrem homens e coisas” (BOSI, A. 1988). A “educação pelo olhar”, na expressão de Alfredo Bosi, apresenta-se, assim, como proposta enriquecedora para vencer a imediata exterioridade entre ver e conhecer, um convite para *aprender a observar* nos museus representações e condições da vida humana nem sempre percebidas e imaginadas. Seria possível, por meio dessa prática, interrogar nossas relações com os antigos e modernos historiadores que deixaram seu legado, particularmente nos museus de História nacional, e atualizar sugestões feitas por Walter Benjamin, em 1930, quando, ao descrever com entusiasmo uma exposição que o encantara, sublinhou a tarefa libertadora de uma experiência como essa, na qual o visitante não sai necessariamente mais erudito, porém, sem dúvida, modificado (BENJAMIN, 1986).

Poder-se-ia dizer, também, instigado por narrativas geradoras de ambiguidades, propulsoras de “neblinas de sentidos” (HORTA, 2007, p. 133), que provoquem reflexões sobre as complexidades do passado e do presente, sobre as indeterminações dos processos históricos e políticos dos quais surgiram a nação e seus desdobramentos atuais, e sobre os fundamentos políticos e sociais da memória nacional consagrada. Nem templo, nem fórum, nem teatro. E sim campo sempre aberto para o cotejamento e a confrontação de interpretações e representações, nele se reconhecendo a historicidade de ações, propostas e conhecimentos.

Bibliografia

ADORNO, Theodor (1962). Museo Valéry –Proust. In_____. *Prisma*. La crítica de la cultura y la sociedad. Barcelona, Ariel, p. 115-123.

ANDERSON, Benedict (2008). *Comunidades imaginadas*. Reflexões sobre a origem e difusão do nacionalismo. Trad. D. Bottman. 2ª. Reimpressão. São Paulo, Companhia das Letras.

BANN, Stephan (1994). *As invenções da história*. Ensaios sobre a representação do passado. Tradução F. Villa-Boas. São Paulo, Editora da UNESP.

BENJAMIN, Walter (1986). *Documentos de Cultura, Documentos de Barbárie*. Seleção e apresentação de Willi Bolle. Trad. Celeste de Sousa et al. São Paulo, Cultrix/ EDUSP, p.179-181.

BITTENCOURT, Vera Lúcia Nagib (2012). Revista do Museu Paulista e(m) capas: identidade e representação institucional em texto e e imagem. *Anais do Museu Paulista*, vol. 20, n. 2, p. 149-184.

BITTENCOURT, Vera Lúcia Nagib (2017). Affonso d'Escragno Taunay: a musealização de acervos e práticas historiográficas. In: OLIVEIRA, Cecília Helena de Salles (org). *O Museu Paulista e a gestão Afonso Taunay. Escrita da História e Historiografia, séculos XIX e XX*. São Paulo, Museu Paulista, p. 73-114. Acessível pelo Portal de livros abertos da Universidade de São Paulo. DOI 10.11606/9788589364102
BOSI, Alfredo (1988). Fenomenologia do Olhar. In: NOVAES, Adauto. *O olhar*. São Paulo, Companhia das Letras, p. 76-86.

BOSI, Ecléa (2015). *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. 18a. Edição. São Paulo, Companhia das Letras.

DELILLO, Don (2007). *Homem em queda*. Tradução P H Britto. São Paulo, Companhia das Letras.

FARGE, Arlette (2011). *Lugares para a História*. Tradução F. Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica.

FEBVRE, Lucien (1965). *Combats pour l'histoire*. 2ª. ed. Paris, Armand Collin.

GINZBURG, Carlo (2002). *Relações de força*. Tradução J. Batista Neto. São Paulo, Companhia das Letras.

GUIMARÃES, Manoel Luís Salgado (2007). Vendo o passado: representação e escrita da história. *Anais do Museu Paulista*, v. 15, n. 2, p.11-30.

GUIMARÃES, Manoel Luís Salgado (2008). História, Memória e Patrimônio. In: OLIVEIRA, Antônio José Barbosa de (org). *Universidade e lugares de memória*. Rio de Janeiro, Universidade Federal do Rio de

Janeiro, Fórum de Ciência e Cultura, Sistema de Bibliotecas e Informação, p. 17-40.

HARTOG, François (1996). Tempo e História. Como escrever a história da França hoje? *História Social*. Campinas, UNICAMP, Programa de Pós-graduação em História, n. 3, p. 127-154.

HARTOG, François (2011). *Evidência da História*. O que os historiadores veem. Tradução G. J. De Freitas Teixeira & J. Clasen. Belo Horizonte, Autêntica.

HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, Francisca (2015). La Museología entre la tradición y la posmodernidad. *Complutum*. Universidad Complutense de Madrid, vol. 26, n. 2, p. 9-26.

HOBSBAWM, Eric & RANGER, Terence (org). (1984). *A invenção das tradições*. Trad. C C Cavalcanti. Rio de Janeiro, Paz e Terra.

HORTA, Maria de Lourdes Parreiras (2007). O Museu Imperial como narrativa nacional. In: ABREU, Regina & CHAGAS, Mário (org) *Memória e Patrimônio*. Rio de Janeiro, DP&A, p. 132-140.

HUYSSSEN, Andreas (2000). En busca del tiempo futuro. *Revista Puentes*. Buenos Aires, ano 1, n. 2, p. 1-21.

LOPES, Maria Margaret (1997). *O Brasil descobre a pesquisa científica: os museus e as ciências naturais no século XIX*. São Paulo, HUCITEC.

MENDIOLA, Alfonso (2000). El giro historiográfico. *Historia y gráfica*. México, Universidad Iberoamericana, n. 15, p. 181-208.

MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de (1994). Do teatro da memória ao laboratório da História: a exposição museológica e o conhecimento histórico. *Anais do Museu Paulista*, Nova Série, vol.2, p. 9-42.

MORALES MORENO, Luis Gerardo (2010). La escritura-objeto de los museos de Historia. *Revista Intervención*. UNAM, vol.1, n. 1, p. 30-38.

MORALES MORENO, Luis Gerardo (2012). Museología Subalterna. *Revista de las Indias*. Vol. LXXII, n. 254, p. 213-238.

NORA, Pierre (1984). Entre mémoire et histoire. In: NORA, Pierre (dir). *Les lieux de mémoires*. Paris, Gallimard, vol.1, p. 17-39.

NORA, Pierre (1984/1992). (Dir.). *Les Lieux des Mémoires*. Paris, Gallimard, 7 volumes.

NORA, Pierre (2009). Memória: da liberdade à tirania. *Revista Musas*. Brasília, IBRAM, n. 4, p. 6-10.

NORA, Pierre (2011). *Présent, nation, mémoire*. Paris, Gallimard.

OLIVEIRA, Cecilia Helena L. de Salles (2014 a). O tempo presente e os sentidos dos museus de História. *Revista História Hoje*, vol. 2, p. 104-123.

OLIVEIRA, Cecilia Helena L. de Salles (2014 b). Museos de Historia y producción de conocimientos: cuestiones para el debate. *Procesos*. Revista Ecuatoriana de Historia, n. 40, p. 117-136.

OLIVEIRA, Cecilia Helena L. de Salles (2015). Museus de história, produção de conhecimentos e comunicação. *Revista Museologia & Interdisciplinaridade*, vol.4, p.57-73.

OLIVEIRA, Cecilia Helena L. de Salles (2017). Introdução. In: _____ (org). *O Museu Paulista e a gestão Afonso Taunay. Escrita da História e Historiografia, séculos XIX e XX*. São Paulo, Museu Paulista, p. 11-16. Acessível pelo Portal de livros abertos da Universidade de São Paulo. DOI 10.11606/9788589364102

PALTI, Elías (2003). *La nación como problema*. México, Fondo de Cultura Económica.

PALTI, Elías (2009). *El momento romântico*. Buenos Aires, EUDEBA.

PIRES, Francisco Murari (2014). O fardo e o fio : na contramão da procissão historiográfica. *História da Historiografia*. Universidade Federal de Ouro Preto, n. 15, p. 70-88.

POULOT, Dominique (2003). Museu, Nação, Acervo. Tradução de F R Willaume. In: BITTENCOURT, José Neves, TOSTES, Vera & BENCHETRIT, Sara (org) *História representada: o dilema dos museus*. Rio de Janeiro, Museu Histórico Nacional, p. 25-62.

POULOT, Dominique (2005). *Musée et Museologie*. Paris, La Découvert.
PRADEL, Pierre. (1961). Les Musées. In: SAMARAN, Chales (org). *L'Histoire et ses méthodes*. Paris, Gallimard, p. 1024-1060.

PRAËT, Michel van (2009). Les musées d'histoire naturelle: savoirs, patrimoines et professionalisation. In: *Patrimoine et communautes savantes*. Rennes, Presses Universitaire, p. 125-138.

RICOUER, Paul (2007). *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução: Alain François [et. al].Campinas, UNICAMP.

ROBIN, Régine (2016). *A memória saturada*. Trad. C. Dias, G Costa. Campinas, Editora da UNICAMP.

RUFER, Mario (2010). La temporalidad como política: nación, formas de pasado y perspectivas póscoloniales. *Revista Memoria y sociedad*, vol.14, n. 28, p.11-33.

SARLO, Beatriz (2007). *Tempo passado, cultura da memória e guinada subjetiva*. Tradução R F d'Aguiar. São Paulo, Companhia das Letras ; Belo Horizonte, Universidade Federal de Minas Gerais.

SPENCER, Jonathan (1986). *O Palácio da Memória de Matteo Ricci*. Trad. D. Bottmann. São Paulo, Companhia das Letras.

VALÉRY, Paul (1960). Pièces sur l'Art. Le problème des Musées (1934) In_____. *Oeuvres*. Paris, Gallimard, p. 1290-1293.

VESENTINI, Carlos Alberto (1999). *A teia do fato*. Uma proposta de estudo sobre a memória histórica. São Paulo, HUCITEC/ Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade de São Paulo.

YATES, Frances A. (2007). *A arte da memória*. Tradução de F. Bancher. Campinas, Editora da UNICAMP.

USABILIDADE E CURADORIA DIGITAL DA VISITAÇÃO EM 360° PROMOVIDA PELO PROJETO ERA VIRTUAL: O MUSEU VALE

Luciana Ferreira da Costa

Universidade Federal da Paraíba, Brasil
<https://orcid.org/0000-0002-5894-2741>

Maria de Fátima Nunes

Universidade de Évora, Portugal
<https://orcid.org/0000-0002-0578-8728>

Alan Curcino

Universidade Federal de Alagoas, Brasil
<https://orcid.org/0000-0002-3433-1567>

1. Introdução

O presente capítulo relata pesquisa¹⁴⁴ que se propôs a avaliar a usabilidade sob perspectiva da curadoria digital do Projeto Era Virtual. Para tanto, foi analisada a visitação virtual do Museu Vale no âmbito do projeto em referência.

A usabilidade é uma tentativa de se medir a *user friendliness* como uma medida de qualidade. Em sua tradução em língua portuguesa significa amigabilidade ao usuário, ou qualidade de ser amigável ao usuário. Assim, “se um programa (sistema/interface) não for *user friendly* frequentemente estará destinado ao fracasso, mesmo que as funções que ele execute sejam valiosas” (Pressman, 1995: 71).

¹⁴⁴ Desenvolvida no âmbito da Rede de Pesquisa e (In)Formação em Museologia, Memória e Patrimônio (REDMUS), grupo de pesquisa certificado pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB), Brasil, e cadastrado junto ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). Disponível em: <http://dgp.cnpq.br/dgp/espelhogrupo/6285275721310405>.

A usabilidade, segundo Dias (2003: 29) “é uma qualidade de uso de um sistema, diretamente associada ao seu contexto operacional e aos diferentes tipos de usuários, tarefas, ambientes físicos e organizacionais”.

Por sua vez, a curadoria digital, aqui não relacionada apenas a dados digitais e sua preservação, é relacionada à curadoria de arte, museus e patrimônio no contexto das tecnologias da informação e comunicação. Esclarece-se tal questão porque “Termos como curadoria de dados, curadoria digital e curadoria de conteúdo são relativamente recentes e [...] tendem a provocar ambiguidades e equívocos quanto a sua aplicação” (Ferreira; Rocha, 2018)¹⁴⁵.

Ambos – Usabilidade e Curadoria digital – serão devidamente abordados em seção do enquadramento teórico deste capítulo, já que é fato que a influência das tecnologias de informação e comunicação e suas possibilidades estão presentes no âmbito das práticas museológicas, despertando cada vez mais a necessidade de avaliação.

Em rigor, cabe ressaltar a escassa literatura sobre ambientes digitais em Museologia e Patrimônio relacionados à Usabilidade e à Curadoria digital. Mesmo assim, destaca-se a investigação de Ferreira e Rocha (2018), supracitados, sobre a Curadoria Digital a partir da perspectiva da Arquitetura da Informação de interface virtual de museus constituídos no plano físico a partir da perspectiva de elementos que configuram os sistemas de navegação de *websites*¹⁴⁶.

Sendo assim, pretende-se contribuir com a literatura acerca dos ambientes digitais consoante a usabilidade e curadoria digital na avaliação e gestão de museus e patrimônios com interfaces virtuais, desde sua criação, funcionamento, divulgação e interação com seus visitantes, a partir das relações interdisciplinares entre as áreas da Ciência da Informação, Museologia, Turismo e Engenharia de Usabilidade.

¹⁴⁵ Documento não paginado. Disponível em: <http://enancib.marilia.unesp.br/index.php/xviiienancib/ENANCIB/paper/viewFile/204/1022>.

¹⁴⁶ Trabalho premiado no Grupo de Trabalho 9 – Museus, Patrimônio e Informação da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Ciência da Informação (ANCIB) por ocasião do Encontro Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Ciência da Informação (ENANCIB) no ano de 2018.

2 Quadro Teórico de Referência

2.1 Considerações sobre o turismo virtual e os museus

O Turismo é considerado a terceira maior atividade econômica mundial. Ele nasce na esteira da evolução das migrações, dos transportes, da hospitalidade, que inclui os meios de hospedagem, e, principalmente, da economia capitalista. Configura-se como prática e produto de uma atividade econômica, mas também como formação para pesquisa e atuação profissional como campo de saber, área científica.

Como campo do saber, o Turismo é uma ciência que estuda o fenômeno de deslocamento de repercussões globais e todas as suas interrelações socioculturais, políticas e econômicas que derivam do comportamento do “consumidor-turista” com as comunidades dos destinos turísticos, tendo como epicentro do fenômeno estudado o caráter humano, pois são os turistas que se deslocam e não mercadorias (Beni & Moesch, 2016).

Desde a criação dos museus e surgimento da atividade turística, bem como com a evolução de suas áreas científicas, as relações entre museu e Turismo vêm contribuindo para o reconhecimento mútuo entre as culturas e para o respeito à diversidade cultural, promovendo experiências de aprendizagem, conhecimento e lazer. Da sua parte, o museu promove interação entre o patrimônio cultural, por meio do acesso e fruição dos equipamentos culturais ou espaços de memória, junto ao público turista.

A *Carta de Princípios para Museus e Turismo Cultural*, formulada pelo *International Committee for Museology (ICOM)*¹⁴⁷, destaca em seu texto justamente a interação entre o patrimônio cultural e os visitantes, especificando o público turista:

O patrimônio cultural não pode se tornar um produto de consumo nem sua relação com o visitante pode ser superficial. Se o turista conseguir identificar-se com o patrimônio, poderá valorizar e preservar a importância e, portanto, tornar-se um aliado dos museus. [...] No que diz

¹⁴⁷ Durante uma conferência na Bolívia e no Peru no ano de 2000.

respeito ao turismo cultural, os museus devem incentivar a participação ativa das comunidades locais no planejamento da gestão do patrimônio e das operações dos locais turísticos. [...] É importante planejar passeios usando programas temporários que são restritos para satisfazer os períodos de lazer dos habitantes locais e oferecer alternativas para turistas estrangeiros. Os museus e o turismo cultural devem incentivar a interação entre os visitantes em um quadro de respeito aos valores e à hospitalidade oferecida (International Council of Museums, 2007, online, tradução nossa).

Scheiner (2017) e Gonçalves (2017) ressaltam as ressonâncias das estratégias mundiais no campo do patrimônio cultural e dos museus sobre a atividade turística, partindo da noção que existem paradigmas a serem explorados aos quais os museus não podem permanecer indiferentes.

Acredita-se que a relação público-museu é um dos paradigmas já que contempla diversas questões “desde os diversos tipos de museus até os diferentes públicos, estes desdobrados segundo gênero, idade, formação e procedência, entre outros” (Valente, Cazelli & Alves, 2005: 184). Por sua vez, Costa e Brigola (2014) destacam que os estudos de público averiguam questões como: o perfil do visitante, seus gostos, suas preferências culturais, sua opinião sobre a experiência vivida no museu, o impacto cognitivo no visitante, o impacto econômico das grandes exposições que atraem número significativo de visitantes de outras regiões, além da frequência e fidelização do público. Ainda para os autores citados, a Museologia aliada ao Turismo, com o aporte prático-epistemológico das áreas da Comunicação Social, Ciência da Informação, Psicologia, História, dentre outras, tornam contributivos os estudos de público de museus nas suas concepções interdisciplinares.

Mais recentemente, os estudos de público de museus são marcados pela cibercultura. Esta, de acordo com André Lemos, “tem suas raízes no surgimento dos meios de comunicação de massa, mas ganha contornos definidos na atualidade com o computador pessoal, a micro-eletrônica de massa e as redes telemáticas” (Lemos, 2002: 282-283). A cibercultura, portanto, é a cultura identitária do real ao virtual,

é a cultura da hiperconectividade, da interação em rede, da digitalização, das plataformas de navegação *on-line* e da virtualidade, promotora das mais diversas e complexas redes de informação e comunicação, via tecnologias de informação e comunicação ou por elas influenciadas (Costa, 2008).

Lembra-se aqui o tema do Dia Internacional de Museus definido pelo International Council Museums (ICOM), celebrado em 18 de maio de 2018, “Museus hiperconectados: novas abordagens, novos públicos”, o qual conduz a muitas perguntas: Que novas abordagens são necessárias para engajar quem não está online? Que outras formas, para além da internet, estão disponíveis para se criar e estreitar laços com o meio onde se atua? Como estratégias online e offline podem fortalecer as relações entre pequenos museus, processos museais e as comunidades onde se localizam? Como grandes museus podem tornar mais fortes os fios que os conectam aos diversos extratos sociais nos grandes centros urbanos? São questões que se configuram como campo para Vemos aí um campo importante para reflexão e atuação (IBRAM, 2018).

No caso de museus estabelecidos no meio físico, a virtualidade se configura como instrumento que, dentre outras inúmeras possibilidades (marketing, interação com outras instituições, etc.), pode colaborar para que o turista se planeje previamente para uma visita presencial na concretização de sua viagem. É fato que, no caso deste tipo de museu, o intuito da virtualidade não é substituir a visita presencial, mas uma forma de fazer com que o museu desempenhe a sua função social levando o consumo cultural para o espaço da cibercultura.

Diferentemente do museu tradicional (estruturado a partir da existência de edifício, coleção e público), o museu virtual é caracterizado pela inexistência da materialidade, desprovido de público (no significado literal da palavra), mas sim provido da presença do visitante individual. O museu virtual é, portanto, uma criação no contexto da cibernética (Scheiner, 1998).

Além do termo museu virtual, é comum encontrarmos na literatura outros termos e tipologias que refletem a presença dos museus no ambiente digital ou da cibercultura: *Cibermuseu*; *Webmuseu*; *Museu digital*; *Museu virtual*; *Museu Online*; *Museu Eletrônico*; *Hipermuseu* (Magaldi, 2010). No entendimento de Loureiro,

estas nomenclaturas representam a noção de “centralidade da informação, e não mais a materialidade dos lugares e dos objetos físicos, traço que acompanhou o fenômeno museu desde suas origens, sem grandes abalos” (Loureiro, 2003).

Diante da cibercultura, advém tanto a demanda por museus virtuais quanto pelo Turismo virtual, por sua vez pautado no deslocamento de viajantes no ciberespaço e nas suas experiências virtuais. Este novo tipo de Turismo possibilita às pessoas de várias classes sociais conhecerem locais e visitarem museus sem restrições financeiras ou de tempo como para viajar fisicamente, considerando-se a experiência de sensações diferentes e inovadoras.

Para Dewailly (1999), a realidade virtual está se tornando mais importante no mundo do Turismo, ou, como pode ser denominada essa experiência, ciberturismo, tanto como uma ferramenta para a sua promoção, bem como um destino turístico em si. Esta realidade vem promovendo cada vez mais o Turismo em vez de desencorajá-lo. Contudo, tal realidade a princípio leva a um Turismo duplo, deixando o "rico" com a realidade física - cada vez mais cara em termos de tempo e dinheiro, mas também mais gratificante - e os "pobres" com uma realidade virtual facilmente acessível e reproduzível, mas que pode não fornecer um sentido completo do lugar. Há, entretanto, um otimismo futuro com o avanço das tecnologias da informação e comunicação e o interesse dos equipamentos turísticos responsáveis pelos bens culturais e seus tomadores de decisão, como, no caso, os museus. É provável que a experiência turística se torne cada vez mais uma mistura de realidade física e realidade virtual, satisfazendo assim de forma mais adequada às exigências da sustentabilidade para todos.

Desse modo, o Turismo virtual se torna mais uma forma de se conhecer e educar sobre o patrimônio cultural. O futuro de Dewailly sobre a mistura de realidade física e realidade virtual na experiência turística vem se desenvolvendo na velocidade da evolução tecnológica. Não à toa vivenciamos uma época de grandes investimentos por parte dos museus em digitalização de suas coleções e exposições, divulgações em *blogs* e outras ferramentas digitais, com cada vez mais acuidade com seus *websites*, tornando-os mais acessíveis, ergonômicos e informativos, incluindo réplicas virtuais dos museus e objetos reais, utilizando-se da disponibilização de fotografias a hologramas, além da

ampla utilização de redes sociais na comunicação com seus diversos públicos (Tavira, 2014).

Assim, dos museus tradicionais aos mais recentes virtuais, novos paradigmas vêm se desenrolando sobre os estudos de público de museus referentes ao Turismo, através de diversos estudos convertidos em práticas exitosas: estudos de usabilidade; estudos de ergonomia cognitiva; estudos de acessibilidade virtual; estudos de *design*; estudos de satisfação; estudos estatísticos de acesso tanto presencial quanto virtual; estudos sobre a influência das visitas virtuais em futuras visitas presenciais aos museus; dentre outros, mas sem nunca deixar de lado a relação promovida pelos museus entre o patrimônio cultural e seu público.

No final desta seção, cabe ressaltar o mais novo fenômeno de atividade do Turismo Virtual relacionado à visitação de plataformas digitais de museus e patrimônio sob a perspectiva panorâmica de 360° como meios de experiências sensoriais aos visitantes, independentes de seus objetivos de visitação.

2.2 Curadoria Digital

O ICOM estabelece normas e diretrizes necessárias para os museus no que se refere à sua concepção, administração e organização de suas coleções. Sua definição de museu, como espinha dorsal do ICOM, é “uma instituição permanente sem fins lucrativos à serviço da sociedade e aberta ao público, que adquire, conserva, estuda, expõe e difunde o patrimônio material e imaterial da humanidade para fins de estudo, educação e lazer”. Tal definição vem passando por mudanças e ampliação, desde a criação do ICOM, em função da evolução da sociedade, com vistas a acompanhar, assim, a realidade da comunidade museística do mundo (International Council of Museums, 2014).

Nesse contexto, por ocasião de uma recente sessão do ICOM – a 139ª sessão - realizada em Paris, entre os dias 21 e 22 de julho de 2019, o Conselho Executivo da organização decidiu pela elaboração de uma definição alternativa de museu que seria votada na Assembleia Geral Extraordinária do ICOM que ocorreu em 07 de setembro de 2019 em Kyoto no Japão. A proposta de definição foi:

Museums are democratising, inclusive and polyphonic spaces for critical dialogue about the pasts and the futures. Acknowledging and addressing the conflicts and challenges of the present, they hold artefacts and specimens in trust for Society, safeguard diverse memories for future generations and guarantee equal rights and equal access to heritage for all people. Museums are not profit. They are participatory and transparent, and work in active partnership with and for diverse communities to collect, preserve, research, interpret, exhibit, and enhance understandings of the world, aiming to contribute to human dignity and social justice, global equality and planetary wellbeing (ICOM, 2019).

A referida definição não foi adotada de fato, pois durante a já mencionada Assembleia Geral Extraordinária do ICOM, de acordo com Ana Carvalho (2019, online)¹⁴⁸: “a adoção de uma nova definição (ou não) sofreu uma reviravolta esperada, [...] uma terceira via emergiu com a proposta de adiamento da decisão. A maioria votou pelo adiamento”. Carvalho apresentou o resultado da votação: 70,41% votaram sim ao adiamento, enquanto 27,99% votaram contra o adiamento. Consoante o resultado, Carvalho arremata que “uma nova definição de museu continuará em cima da mesa, pelo menos por mais um ano. Resta saber em que moldes será a discussão e que vias de participação serão possíveis”.

A coleção de um museu, em contexto geral, é caracterizada como um conjunto de objetos materiais ou imateriais reunidos, classificados, selecionados e conservados por um indivíduo ou uma instituição (coleção pública ou privada), sendo comunicada a um público. No entanto, num contexto mais específico, surge a visão de Krysztof Pomian sobre coleção enquanto conjunto de objetos temporários ou definitivos mantidos em local fechado com o objetivo de exposição. Assim, pode-se dizer que o objeto se torna portador de significado e memórias.

O objeto da coleção no âmbito de uma instituição museológica, dentre outras questões, é uma representação concreta/física/palpável

¹⁴⁸ Post constante do Facebook da Ana Carvalho.

da memória. É ele que estabelece ligação entre o passado e o presente. A incorporação dos objetos ao museu pode ocorrer por coleta, doação, legado, empréstimo, compra, transferência, permuta ou depósito. Aspectos como raridade, fabricação, relevância científica e cultural, antiguidade, preciosidade do objeto, são alguns dos motivos que levam os museus a salvaguardarem os objetos em seu acervo.

Mas para que um objeto seja incorporado ao acervo de um museu, o mesmo precisa ser pesquisado de modo a levantar informações que o identifique com a missão da instituição museológica. Após o referido processo de pesquisa e análise, o objeto adquire valor documental, ou seja, “passa a compor uma coleção determinada pela instituição e assim se torna elemento de algo ainda maior, denominado acervo museológico” (Padilha, 2018: 19).

Dessa forma, os museus preservam, interpretam e promovem o patrimônio natural e cultural da humanidade. O patrimônio é o conjunto de bens e valores naturais ou criados pelo homem (materiais ou imateriais), os quais são herdados de gerações anteriores ou reunidos e conservados para serem difundidos às gerações futuras.

Na perspectiva de Filipe (2011), os museus devem estar a serviço da sociedade e do seu desenvolvimento. Estes são espaços que refletem a mudança das sociedades. Atribui-se aos museus “objectivos de valorização de patrimónios locais, nacionais e universais. Espera-se que perenizem esse patrimónios e sigam o princípio da sua sucessiva transmissão às gerações futuras” (Filipe, 2011: 1).

Mas quem decide o que é patrimônio? Quem decide o que deve ser preservado e exposto? Quem decide sobre que objeto será portador de um conjunto de significados para a interpretação de fatos ausentes? Enfim, quem compõe este importante coletivo de decisão nos espaços de memória dos museus e de patrimônio?

No âmbito dos espaços museais, o que se tem são os mais diversos perfis profissionais com conhecimento específico. O ICOM apresenta uma lista que contém cerca de 20 profissionais, sendo alguns deles: os guardas ou chefes de segurança, os conservadores, os restauradores, os museólogos (ou pesquisadores), o *designer* de exposição, os arquitetos, os administradores ou gestores, os curadores, dentre outros perfis surgidos com a evolução do campo museológico (Desvallées & Mairesse, 2013).

Dentre os profissionais elencados, põe-se em evidência o Curador. Este profissional consta da lista do *bureau* de trabalho dos Estados Unidos como uma das 50 profissões mais promissoras do século XXI (Albertim, 2018). Fato este que suscitou a realização do Simpósio “*The Critical Edge of Curating*”, ocorrido em 2011 no Museu *Guggenheim*, Estados Unidos, discutindo as seguintes questões que nortearam o evento: “De que maneira a prática curatorial se posiciona em relação aos aparatos de difusão artística institucionalizados? Em que medida a curadoria implica em um impacto político e social?”, como perspectivas críticas e atuais da Curadoria.

Tendo como papel estratégico a decodificação da produção artística ou científica, acervo de um museu, este profissional, o Curador, é detentor de uma autoridade respeitada no espaço museal, sendo considerada uma profissão de glamour e poder ideologicamente aceito pela sociedade e pelo sistema de arte. Aliás, uma profissão que tem atraído muitos jovens.

Nem crítico, nem artista, nem marchand (aquele atravessador de luxo responsável por fazer o encontro do criador com o comprador). Jovens, cultos, ao mesmo tempo iconoclastas e sacralizadores, uma nova geração de curadores vai se firmando no Brasil. É um fenômeno mais ou menos recente: nunca, nos últimos 20 anos, houve o ingresso de tantos jovens no sistema brasileiro de artes com o objetivo não propriamente de criar, mas de dar ou ampliar sentidos ao que é criado. O curador, sim, é o sujeito que seleciona, ordena e significa as obras que vemos numa exposição ou publicação (Albertim, 2018).

Apesar de atrair muitos jovens e ser considerada uma profissão de glamour e poder, a nova geração de curadores de museus e galerias, segundo Marti (2018), tem rotina árdua e se estabelecem “fora do Olimpo”, com as “mãos mais sujas”, referindo-se a um cotidiano mais braçal diante da voracidade do mercado de arte que alavancou a demanda por novos profissionais curadores.

E se cada vez mais jovens são atraídos para o mercado da arte e para a profissão da Curadoria, mais as novas gerações nascidas na era

da *Internet* vêm permitindo a profissão se reinventar e se dedicar as novas formas de se lidar com a arte e o patrimônio cultural através das tecnologias da informação e comunicação. Surge, então, a Curadoria Digital.

Não se afastando do ambiente de museus, exposições e patrimônio cultural em face das tecnologias, o termo Curadoria Digital veio, por outro lado, comportando a discussão da criação de dados científicos de modo distribuído e o fenômeno da Big Data (dados estruturados e não estruturados criados em massa) e a evolução complexa dos objetos digitais forjaram o cenário favorável ao que seria chamado de início de ‘curadoria de dados’.

o termo ‘curadoria digital’ está sendo usado cada vez mais para as ações necessárias para manter dados de pesquisa em meio digital e outros materiais ao longo de seus ciclos de vida e do tempo para as gerações atuais e futuras de usuários. Implícitas nesta definição estão os processos de arquivamento digital e preservação digital, mas também inclui os processos necessários para criação de dados de qualidade e gestão, e a capacidade de acrescentar valor aos dados para produção de novas fontes de informação e conhecimento (Beagrie, 2004: 7).

Por outro lado, para fins da pesquisa em relato neste capítulo, cabe ressaltar o papel da Curadoria Digital sob o primeiro ponto de vista. Neste percurso, importante é o trabalho de Menezes (2011) sobre a Curadoria Digital, pautando-se na Teoria da Ação Comunicativa do filósofo Habermas. Para Menezes, na atribuição para criar condições para o público apreciar a qualidade das obras de um museu ou um patrimônio cultural em novos contextos contemporâneos, a Curadoria Digital se faz uma ação museológica interdisciplinar capaz de integrar o campo das artes e das novas tecnologias, visando a construção de significados através da comunicação dos museus na *Internet* (Menezes, 2011).

Quando se inaugura um *site* de um museu, criam-se condições ou não para o público apreciar a qualidade das obras. Mesmo com poucos recursos tecnológicos e quase sempre financeiros, certos cuidados podem ser tomados com o objetivo de garantir melhor

aproximação entre obra e público. Revela-se uma ação museológica interdisciplinar, pois, da mesma forma que um Curador precisa dialogar com diversos profissionais para montar uma mostra, a Curadoria Digital precisa mobilizar fotógrafos, programadores, designers, bibliotecários, técnicos do acervo e, se possível, todos os envolvidos na instituição, nas diversas áreas, compondo, assim, uma gestão compartilhada para materializar um *site* de um museu. No desenvolvimento de um *site* ou uma plataforma digital de um museu, de uma exposição ou de um patrimônio cultural, pode-se apostar na comunicação como um processo dialético de transformação de todos os agentes envolvidos com alguma função nesses espaços de memória social (Menezes, 2011).

A escolha sobre o desenvolvimento do trabalho interno da Curadoria Digital será importante diante do público externo visitante do *site* e dos espaços museológicos, uma vez que se busca a interatividade no ambiente da *Internet*. Se entendermos essa interatividade como um diálogo intenso entre o museu e seus visitantes, mediados por um *site*, não fica difícil a escolha pela ação comunicativa de Habermas, como lastro conceitual de Menezes (2011), buscando um entendimento e abandonando a estratégica e a dramática. Obviamente, existirão *sites* ou plataformas digitais com fins comerciais, mais preocupados em convencer e persuadir. Apesar da incontestável interatividade, *sites* comerciais podem usá-la como meio para coletar informações de seus usuários com o fim único de oferecer o produto mais desejado, reproduzindo uma cultura de massa ou uma cultura específica intencional sem escolha aos seus públicos. Diferentemente, com a ação comunicativa, o museu pode interagir a fim de compreender os públicos e estes também entenderem o museu. É nesse confronto na busca pelo entendimento é que o Curador Digital pode conseguir uma aproximação adequada entre arte e cultura e seus usuários na *Internet*.

2.3 Usabilidade

Segundo Cybis (2007: 17) a Engenharia de Usabilidade emerge como “esforço sistemático das empresas e organizações para desenvolver programas de *software* interativo com usabilidade”. Nesse sentido, ela emerge da Engenharia de *Software*, que, por sua vez:

[...] é um rebento da engenharia de sistemas e de hardware. Ela abrange um conjunto de três elementos fundamentais – métodos, ferramentas e procedimentos – que possibilita ao gerente o controle do processo de desenvolvimento do software e oferece ao profissional uma base para a construção de software de alta qualidade produtivamente (Pressman, 1995: 31).

Segundo Queiroz (2001: 47), engenharia de usabilidade é “uma área do conhecimento na qual os pesquisadores e desenvolvedores procuram desenvolver e implementar técnicas que sistematicamente tornem os produtos tecnológicos mais usáveis, otimizando os produtos através da otimização do processo”. Mas qual a origem e qual a importância desse objeto de estudo da Engenharia da Usabilidade?

Para Pressman (1995), a usabilidade é uma tentativa de se medir a *user friendliness* enquanto uma medida de qualidade, que, traduzida ao português, significa amigabilidade ao usuário, ou qualidade de ser amigável ao usuário. “Se um programa não for *user friendly* frequentemente estará destinado ao fracasso, mesmo que as funções que ele execute sejam valiosas” (Pressman, 1995: 71).

O termo usabilidade começou a ser usado na década de 1980, como um substituto da expressão *user-friendly* traduzida ao português, sobretudo nas áreas de Psicologia e Ergonomia. Sendo que o porquê dessa substituição está na constatação de que os usuários não precisam que as máquinas sejam amigáveis e sim que as mesmas não interfiram nas tarefas que eles querem realizar. Mesmo porque um sistema pode ser considerado amigável para um usuário e não tão amigável para outro, tendo em vista que as necessidades diferem de um usuário para outro (Dias, 2003).

Traz-se, assim, o pensamento de Dias (2003: 29) quando afirma que “usabilidade é uma qualidade de uso de um sistema, diretamente associada ao seu contexto operacional e aos diferentes tipos de usuários, tarefas, ambientes físicos e organizacionais”. Em outra perspectiva, a autora acrescenta que a usabilidade está ligada, também, desta vez de modo indireto, ao diálogo na interface com a máquina e à capacidade de alcance dos usuários acerca de seus objetivos de interação com o sistema. Ao analisar a usabilidade, podemos afirmar

que ao fazê-la pensamos no usuário, no início, no fim e sempre, desde a criação ao desenvolvimento de um sistema, pois a interface entre usuário-sistema implica na usabilidade.

A primeira norma internacional que definiu o termo usabilidade foi a International Organization for Standardization (ISO) 9126 publicada no ano de 1991 sobre qualidade de *software*. Esta norma conceitua a usabilidade “como um conjunto de atributos de software relacionado ao esforço necessário para seu uso e para o julgamento individual de tal uso por determinado conjunto de usuários”. Vale ressaltar que embora a norma verse sobre *software*, suas orientações direcionam também aos sistemas de informação via *web*.

A norma ISO 9126, em sua parte 1, apresenta as características de qualidade de *software*: a) Funcionalidade (capacidade do *software* de prover funções que atendem a necessidades expressas e implícitas, quando usado nas condições especificadas); b) Confiabilidade (capacidade do *software* de manter seu nível de desempenho, quando usado nas condições específicas); c) Usabilidade (capacidade do *software* de ser compreendido, aprendido, usado e apreciado pelo usuário, quando usado nas condições especificadas); d) Eficiência (capacidade do *software* de operar no nível do desempenho requerido, em relação à quantidade de recursos empregados, quando usado nas condições especificadas); e) Possibilidade de manutenção (capacidade do *software* de ser modificado. Modificações podem abranger correções, melhorias ou adaptações do *software*. Mudanças de ambiente ou nas especificações funcionais e de requisitos); e f) Portabilidade (capacidade do *software* de ser transferido de um ambiente a outro).

As características descritas permitem dizer que o *software* ou qualquer produto tecnológico deve “falar” a língua do usuário, com palavras, frases e conceitos familiares, ao invés de termos técnicos relacionados à tecnologia. Os usuários ao utilizarem um *software* ou produto tecnológico não esperam encontrar qualquer tipo de problema nem cometer erros induzidos pela má qualidade do mesmo.

O termo usabilidade, a partir dessa norma, passou a fazer parte de outras áreas do conhecimento, já que antes era limitado principalmente à Ergonomia, tendo como consequência, conforme lembra Dias (2003), a fundação da *Usability Professionals' Association*

(UPA). A UPA era constituída por uma comunidade de profissionais, pesquisadores e empresas com participação em pesquisas e testes de usabilidade. Dessa forma, a UPA tem como *slogan*: “Promovendo conceitos de usabilidade e técnicas *word wild web*” (Usability Professionals’ Association, 2009).

A partir das pesquisas e discussões da UPA, e como evolução da norma ISO 9126, numa perspectiva centrada mais no usuário do que no sistema/produto, surge, então, a ISO 9241, enquanto norma de padrão internacional do estabelecimento de requisitos ergonômicos para trabalho com terminais de visualização.

Atente-se, especificamente, a parte 11 da ISO 9241, que se refere à descrição da usabilidade de sistemas. Esta parte a conceitua como “aquelas características que permitem que o usuário alcance seus objetivos e satisfaça suas necessidades dentro de um contexto de utilização determinado.” Com base em Cybis (2003) sublinha-se que esta parte da norma assevera que a usabilidade depende do contexto de uso, que compreende os usuários, as tarefas, o equipamento, bem como os ambientes físico e social capazes de influenciar a usabilidade. São observados e medidos, ainda, o desempenho e a satisfação dos usuários concernentes à eficácia da interação, eficiência dos recursos alocados e o nível de aceitação pelo usuário.

A definição de usabilidade na parte 11 da ISO 9241 é de que se trata da “extensão na qual um produto pode ser usado por usuários específicos para alcançar objetivos específicos com efetividade, eficiência e satisfação em um contexto de uso específico”. Como síntese, detalham-se os conceitos da norma em questão, descrita no Quadro 1:

Quadro 1: Características da usabilidade

| Características | Referência |
|------------------------|--|
| Usuário | pessoa que interage com o produto |
| Contexto de uso | usuários, tarefas, equipamentos (hardware, software e materiais), ambiente físico e social em que o produto é usado |
| Eficácia | precisão e completeza com que os usuários atingem objetivos específicos, acessando a informação correta ou gerando os resultados |

| | |
|-------------------|---|
| | esperados. A precisão é uma característica associada à correspondência entre a qualidade do resultado e o critério especificado, enquanto a completeza é a proporção da quantidade-alvo que foi atingida. |
| Eficiência | precisão e completeza com que os usuários atingem seus objetivos, em relação à quantidade de recursos gastos. |
| Satisfação | conforto e aceitabilidade do produto, medidos por meio de métodos subjetivos e/ou objetivos [...]. |

Fonte: International Organization for Standardization 9241-11).

No Brasil há uma norma específica que segue os conceitos/determinações da ISO 9241. Trata-se da NBR 9241 editada pela Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT), organismo de normalização nacional associado à ISO. Na NBR 9241, três informações são apontadas para que se possa medir/especificar a usabilidade de forma mais apropriada: a) uma descrição dos objetivos pretendidos; b) uma descrição dos componentes do contexto de uso, incluindo usuários, tarefas, equipamento e ambientes. Esta pode ser uma descrição de um contexto existente ou uma especificação dos contextos pretendidos. Os aspectos relevantes do contexto e o nível de detalhes requeridos irão depender do escopo das questões apresentadas. A descrição do contexto precisa ser suficientemente detalhada de modo que aqueles aspectos que possam ter uma influência significativa sobre a usabilidade possam ser reproduzidos; c) valores reais ou desejados de eficácia, eficiência e satisfação para os contextos pretendidos (Associação Brasileira de Normas Técnicas, 2002:4).

Na realidade, a ABNT reproduz a norma da ISO quanto ao conteúdo em comento, com, inclusive, a mesma numeração de norma, 9241, por ser a representante brasileira associada internacionalmente à instituição.

De modo complementar, como precursor e estudioso da Engenharia da Usabilidade, Jakob Nielsen (1993) defende ser a usabilidade um conceito que busca definir as características de utilização, do desempenho e da satisfação dos usuários, na interação e na leitura das e nas interfaces computacionais, na perspectiva de um bom sistema interativo. Dessa forma, entende a usabilidade como a qualidade que caracteriza o uso de um sistema interativo.

A usabilidade garante a continuidade e afirmação competitiva de um *site*, de um *software* ou de um sistema de informação na perspectiva da interação com o usuário. É pela interação com o usuário, a partir do seu desempenho e da sua satisfação, que se evidencia a sobrevivência de um sistema de informação. Nesse sentido, Nielsen indica que um bom sistema interativo deve proporcionar cinco fatores em relação aos seus usuários: facilidade de aprendizado, eficiência de uso, facilidade de memorização, suporte a erros e satisfação dos usuários.

Com o desenvolvimento dos Estudos de Usabilidade desde a década de 1990, esses cinco fatores de um bom sistema interativo se tornaram referencial de diversos trabalhos/pesquisas (Queiroz, 2001; Costa, 2008; Costa & Ramalho, 2010), sendo identificadas e difundidas por seu idealizador como “os cinco atributos de usabilidade” (Nielsen & Loranger, 2007).

Na realidade, Cybis (2007) adverte que existem diversos atributos, heurísticas, princípios, “regras de ouro”, parâmetros ou critérios utilizados nos Estudos de Usabilidade, propostos por diversos autores e instituições nas últimas décadas, além da própria norma ISO 9241. Contudo, ressalta o ponto convergente de preocupação de todos, a de que “a construção de um sistema com usabilidade depende da análise cuidadosa dos diversos componentes de seu contexto de uso e da participação ativa do usuário nas decisões de projeto de interface [...]” (Cybis, 2007: 23).

Por último, vale ressaltar que a questão da usabilidade não se refere apenas a quão amigável um produto tecnológico pode ser para seu usuário. A usabilidade vai muito mais além disso, pois ela deve ser utilizada como instrumento estratégico de gestão de produtos tecnológicos em constante avaliação, para benefício das instituições ou empresas que a promovem e para os usuários como fins de seus negócios ou serviços.

3. O Projeto Era Virtual

A Empório de Relacionamentos Artísticos (ERA) surgiu no ano de 1999 em São João del Rei nas Minas Gerais, ainda com o nome de Real Vision. O intuito era aproveitar a grande demanda de serviços de vídeo provenientes da região, visto que o mercado não supria tais demandas. No ano de 2003, a ERA passa a atuar com o nome de Empório Filmes, com mudança de sede para a capital Belo Horizonte. Já neste ano, a empresa tinha sob sua responsabilidade a cobertura de festivais realizados no estado de Minas Gerais. Atuando também na iniciativa privada, a Empório Filmes passa então a contar com parceiros como a então Companhia Vale do Rio Doce, atual Vale, o Grupo Metalurg, Companhia Industrial Fluminense, Petrobrás, Marluvas, Federação das Indústrias do Estado de Minas Gerais, o extinto Grupo Varig, Banco Mercantil do Brasil, Instituto Brasileiro do Meio Ambiente e dos Recursos Naturais Renováveis, dentre outros organismos, além da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais.

Em 2006 surge efetivamente a ERA Propaganda e Publicidade Ltda., atuando com o nome fantasia de ERA. Com o intuito de promover um intercâmbio entre festivais, a ERA utilizou uma nova forma de prestação de serviços na área cultural. Com a experiência adquirida nos inúmeros eventos realizados, a empresa vem atuando em sintonia com o mercado atenta às novas tecnologias (Era Virtual, 2019b).

Na última década, a empresa ERA passou a ser denominada Era Virtual, tendo como aporte as tecnologias para seus produtos. Um dos carros-chefes da ERA é o Tour Virtual, responsável por possibilitar visitas a museus e patrimônios por meio de sua plataforma na *Internet*.

O projeto Era Virtual contou com apoio de organismos como a Fundação Vale e parceria do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), a Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO) e as prefeituras de Ouro Preto e Congonhas. Segundo a Gerente de Cultura da Fundação Vale, Heloisa Bortolo, “a promoção da arte, da memória e do conhecimento contribui para o fortalecimento do sentido de cidadania entre as pessoas”. Para a Fundação Vale, um dos seus principais focos é ampliar o acesso da população à cultura, além de contribuir para a preservação

do patrimônio e das identidades culturais brasileiras (Fundação Vale, 2017).

O Tour Virtual da empresa ERA visa a ampla divulgação e promoção dos museus brasileiros e de seus acervos, além de cidades consideradas de alto valor como patrimônios históricos, incentivados pela Lei Rouanet – Lei Federal de Incentivo à Cultura, e pela Lei Estadual de Incentivo à Cultura do Estado de Minas Gerais.

Por meio de visitas virtuais em 360° imersivas aos acervos de exposições permanentes e/ou temporárias de museus e patrimônios brasileiros, o Projeto Era Virtual propõe: a) Difundir acervos únicos presentes nos museus participantes e ampliar o alcance sócio-cultural-turístico de cada um destes museus e exposições; b) Democratizar o acesso à informação ao possibilitar que as exposições virtuais sejam acessadas por qualquer computador por meio de endereço da web de acesso público e gratuito; e c) Criar produto cultural de qualidade que pode ser adotado como material didático para utilização online gratuita em escolas e instituições culturais, assim como material de pesquisa e estudo nas áreas de museologia e museografia, conservação e segurança de acervos (Era Virtual, 2019a).

O Projeto Era Virtual disponibiliza em sua plataforma digital (<http://eravirtual.org>): oito exposições temporárias, 24 museus e seis patrimônios culturais (material, imaterial e natural), computados em consulta inicialmente realizada na data de 22 de março de 2019. Em consulta realizada em 06 de setembro de 2019, o quantitativo aqui descrito se mantém o mesmo.

Constam das exposições temporárias: Exposição “De olho na rua” – CECIP; O corpo na Arte Africana; A Química na História do Universo; Cadê a Química; Biomas do Brasil; Carlos Chagas Filho, Cientista Brasileiro; Energia Nuclear; e Olhar Viajante.

Os 24 museus disponíveis no Projeto Era Virtual são: Museu Virtual Pietro Ubaldi; Museu Vale; Memorial Minas Gerais Vale; Museu de Artes e Ofícios; Museu do Oratório; Casa de Cora Coralina; Museu Nacional do Mar; Museu Victor Meirelles; Museu da República; Museu Casa Guignard; Casa de Guimarães Rosa; Museu Histórico Abílio Barreto; Museu do Diamante; Museu da Inconfidência; Museu de Sant’Ana; Memorial Tancredo Neves; Museu de Ciência e Técnica; Museu do Universo – Planetário; Museu de Arte Sacra; Museu Imperial; Museu da Memória Republicana; Museu da Memória do Judiciário

Mineiro; Museu Virtual do Inmetro; e Museu Histórico Cultural Victor Lucas.

Já os considerados patrimônios culturais do Projeto Era Virtual se referem a: Ouro Preto; Águas do Rio Grande; Lendas Sanjoanenses; Santuário de Bom Jesus – Congonhas; Igreja São Francisco de Assis – Pampulha; e o Teatro Municipal do Rio de Janeiro.

4. Metodologia

A pesquisa descrita neste capítulo tem cariz bibliográfico e descritivo sob abordagem qualitativa. Utilizamos de observação sistemática de especialistas, previamente definidas de acordo com o objetivo da pesquisa que perpassou pela descrição dos fatos do fenômeno tecnológico social relacionado ao uso de plataformas digitais de museus e patrimônio promovidas pela Curadoria Digital sob a perspectiva de visitação em 360°.

Neste sentido, pauta-se nas definições de pesquisa descritiva e abordagem qualitativa de Richardson (1999) para validar a pesquisa.

A análise descritiva se deu a partir da plataforma do Projeto Era Virtual a partir dos critérios de avaliação de usabilidade.

Determinou-se como amostra intencional de análise da usabilidade e curadoria digital o Museu Vale, justificando que levou-se em consideração o apoio e o financiamento da Fundação Vale para o projeto. Não se considera um estudo de caso, mas um estudo amostral representativo do universo diante das mesmas metodologias adotadas no Tour Virtual do Projeto Era Virtual.

Para efeito de avaliação da usabilidade do Museu Vale no âmbito da plataforma digital do Projeto Era Virtual, além dos critérios de usabilidade descritos na Introdução deste capítulo, a pesquisa se pautou no “Checklist da Curadoria Digital” desenvolvidos por Menezes (2011).

5. Resultados e Análises

5.1 O Museu Vale

O Museu Vale, segundo seu *site* oficial, está instalado na Antiga Estação Ferroviária Pedro Nolasco, às margens da Baía de Vitória, em

uma área tipicamente industrial e portuária no município brasileiro de Vila Velha, Espírito Santo. Inaugurado em 15 de outubro de 1998, o Museu Vale vem agindo de forma integral e continuada, mantendo um papel importante na formação de jovens e indutor de atividades culturais na região da Grande Vitória e demais municípios. Gerido pela Fundação Vale, instituição que realiza ações, projetos e programas sociais nas regiões onde a Vale atua, a atuação do Museu Vale se faz sempre por meio do diálogo e interação permanentes com as comunidades, integrando os moradores nas atividades culturais e programas planejados. Imprimindo em sua gestão a visão de museu como espaço vivo, dinâmico, num trabalho sempre educador e abrangente, em que a cultura é considerada nas suas dimensões simbólica, social e econômica, o Museu Vale é reconhecido como um projeto de grande impacto e interesse social e uma das experiências culturais mais notáveis no Brasil (Museu Vale, 2019).

Fisicamente, o Museu Vale está localizado na Antiga Estação Pedro Nolasco, sem número, Argolas, Vila Velha, Espírito Santo, aberto com entrada gratuita de terças a domingos, a depender das temporadas das 10 às 18 horas ou das 8 às 17 horas.

Consoante a instalação do Museu Vale na antiga Estação Ferroviária Pedro Nolasco, este espaço museológico guarda uma importante memória viva para muitos mineiros e capixabas, já que tal Estrada de Ferro ligava os estados do Espírito Santo e Minas Gerais, mantendo-se no passado como importante via de transporte, seja de matérias-primas, produtos manufaturados, bem como de sonhos, dos muitos passageiros que fizeram dela rota de viagem diariamente (Era Virtual, 2019c).

Na visita proporcionada pelo Tour Virtual do Projeto Era Virtual às dependências do Museu Vale, pode-se conhecer a sua história, através de objetos, instrumentos topográficos, ferramentas, fotos, que de certa forma ilustram e nos remetem a uma época onde a vontade de se concretizar um objetivo, era superior as dificuldades encontradas, e não foram poucas, enfrentadas pelos homens que desbravaram as densas florestas, abrindo caminho para o progresso (Era Virtual, 2019c).

Além do acervo histórico, no edifício sede do museu, pode-se, através do Tour Virtual em 360°, entrar no galpão de exposições e conferir o melhor em termos de mostras de arte contemporânea, além

de apreciar o belo entorno do Museu Vale, cuja frente se avista a bela paisagem da baía de Vitória, com imagens das embarcações do Porto de Vitória aos mais variados destinos.

Ademais, na página do Museu Vale, o Projeto Era Virtual disponibiliza um menu com as seguintes opções: Home; Projetos; Visitas Virtuais; Como Navegar; Notícias; Livro de Recados; Fale Conosco; e opção de Busca na plataforma. Além de seus contatos físico e eletrônico, disponibiliza acesso às suas interfaces pelo Facebook, Youtube e Picasa, mantém uma caixa de notícias, e cadastro para newsletter, boletim ou informativo com pelo menos o campo de e-mail para ser preenchido. Para além disso, a plataforma possibilita escolher o idioma a ser audível durante o Tour Virtual nas línguas portuguesa, inglesa, espanhola, francesa e na Língua Brasileira de Sinais (LIBRAS), tornando o ambiente digital acessível à comunidade surda, além da comunidade cega pela narração na língua escolhida durante a visitação.

Vale destacar que todas estas iniciativas estão disponíveis a todos os produtos museológicos e de patrimônios culturais do Projeto Era Virtual.

O Livro de Recados e a caixa de opção Fale Conosco permite uma melhor interatividade com os usuários da plataforma do Projeto Era Virtual, bem como por meio da utilização das redes sociais disponibilizadas.

5.2 Checklist da Curadoria Digital

Para efeito da pesquisa em relato, houve visitação do Museu Vale na plataforma digital do Projeto Era Virtual, sendo a primeira visitação em 18 de março de 2019 e a última visitação em 22 de março de 2019.

Como primeiro parâmetro de avaliação do Museu Vale, utilizou-se os critérios avaliatórios de Menezes (2011) quanto ao diálogo com o museu através da “Checklist da Curadoria Digital” adaptados à realidade da plataforma digital.

Em sequência, apresenta-se os resultados da “Checklist da Curadoria Digital”:

Quadro 2 - Checklist da Curadoria Digital do Museu Vale

| Itens Avaliados | Presença/Realização de Serviço |
|--|---------------------------------------|
| Link de acesso ao <i>site</i> oficial do museu | SIM |
| Nome do museu na página inicial | SIM |
| Nome curto do museu na primeira página | SIM |
| Contatos na página inicial ou a um clique | SIM |
| Fotografia do edifício do museu na página inicial, a um clique ou como imagem de fundo | SIM |
| Acesso digital facilitado por um nome curto ou de fácil memorização | SIM |
| História do museu num botão ou a um clique | SIM |
| Cadastro para newsletter, boletim ou informativo com pelo menos o campo de e-mail para ser preenchido | SIM |
| Informações sobre agendamento de visitas monitoradas | NÃO |
| Mapa de como chegar ao museu | NÃO |
| Informações de como chegar ao museu | SIM |
| Informações sobre o serviço educativo do museu | NÃO |
| Informações sobre cursos, palestras, debates e outros eventos | NÃO |
| Mapa do <i>site</i> sempre visível e que apresente de forma organizada todo o conteúdo | SIM |
| Botão página inicial ou home sempre visível | SIM |

| | |
|--|-----|
| Mantém em todas as páginas um botão de ajuda | SIM |
| Informações sobre a loja do museu | NÃO |
| Informações sobre parceiros e patrocinadores | SIM |
| Informações para jornalistas por meio de botão imprensa com releases, imagens e outros dados de atendimento | NÃO |
| Notícias do museu publicadas em jornais, revistas etc. | NÃO |
| Indicação de rede social ou comunidade virtual do museu | NÃO |
| Identidade visual se mantém em todas as páginas | SIM |
| Apresenta conteúdo em mais de um idioma | SIM |
| Apresenta algum recurso de acessibilidade | SIM |
| Acervo digitalizado e disponível para visualização | SIM |
| Busca simples pelo acervo digitalizado | SIM |
| Busca avançada pelo acervo digitalizado | NÃO |
| Informações gerais sobre as obras | SIM |
| Informações técnicas sobre a produção da obra | NÃO |
| Informações críticas e/ou históricas sobre a obra | NÃO |
| Informações sobre o artista | SIM |
| Utiliza áudio/vídeo | SIM |
| Controle de zoom da imagem ou clique para aumentá-la | SIM |
| Controle da cor de fundo da | NÃO |

| | |
|--|-----|
| imagem | |
| Indicação de exposição | SIM |
| Primeira página destaca pelo menos uma obra de arte do acervo | NÃO |
| Obra de arte clicável nos leva para informações relevantes sobre ela ou sobre uma exposição ou evento que a considere | SIM |
| Informações sobre exposições | SIM |
| Obras digitalizadas das exposições | SIM |
| Exposição digitalizada ou visita virtual | SIM |
| Obra digitalizada da exposição clicável nos leva à mesma peça do acervo | SIM |
| Glossário com termos do campo da arte | NÃO |

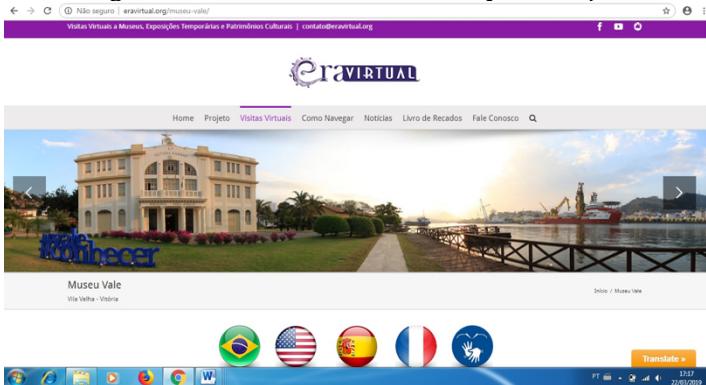
Fonte: Dados da pesquisa (2019), adaptado de Menezes (2011)

A “Checklist da Curadoria Digital” do Museu Vale desvela um produto museológico como espaço de memória em uma plataforma digital onde a informação e a comunicação se demonstram de alta navegabilidade e acessibilidade atrativas aos seus usuários. Pela “Checklist da Curadoria Digital”, a Usabilidade do Museu Vale se demonstra satisfatória, de fácil memorização, proporcionando baixa ou nula taxa de erros no seu uso, com eficiência e eficácia, o que também pode ser confirmado na subseção que segue sobre a visitação em 360° ao Museu Vale.

5.3 Visitação em 360°

A partir do “Checklist da Curadoria Digital” do Museu Vale, passa-se à avaliação descritiva de sua visitação em 360°.

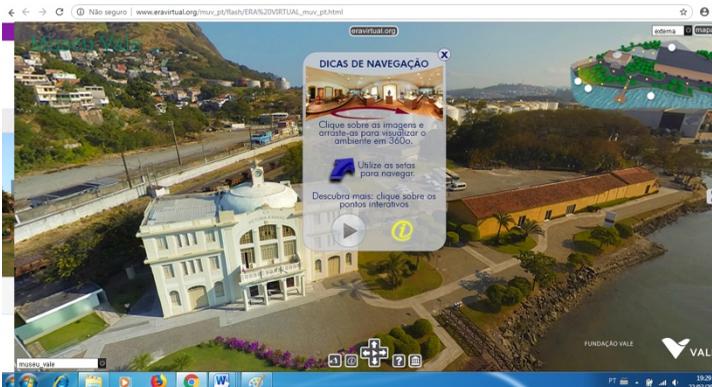
Figura 1 – Página de Acesso ao Museu Vale pelo Projeto Era Virtual



Fonte: <http://eravirtual.org/museu-vale/>

A visita virtual ao Museu Vale pelo Projeto Era Virtual se inicia através da escolha da língua utilizada para visitação. Após este passo, a visita começa no lado externo do museu. Na próxima página, são encontradas informações de navegação e narração sobre as funcionalidades do Museu do Vale na plataforma digital.

Figura 2 – Início do Tour Virtual ao Museu Vale pelo Projeto Era Virtual



Fonte:

http://www.eravirtual.org/muv_pt/flash/ERA%20VIRTUAL_muv_pt.html

No canto superior da tela o visitante encontra um mapa para se localizar. Assim que ele entra, setas indicam os trajetos que ele pode percorrer. É possível ter uma visão de 360° graus de qualquer ponto do museu.

Figura 3 – Área Interna do Museu Vale – Exposição de Locomotiva



Fonte:

http://www.eravirtual.org/muv_pt/flash/ERA%20VIRTUAL_muv_pt.html

Todas as obras do acervo exposto podem ser ampliadas a partir de um clique, possibilitando ao usuário observar todos os detalhes e, em muitos casos, girar o objeto para vê-lo de todos os ângulos.

Figura 4 – Sala de Multimeios do Museu Vale – Texto Explicativo



Fonte:

http://www.eravirtual.org/muv_pt/flash/ERA%20VIRTUAL_muv_pt.html

Durante a visita há textos explicativos sobre cada setor e cada obra da exposição. Além disso, todo o percurso pode ser acompanhado por um guia virtual que transmite ao internauta informações sobre o lugar e seu acervo.

Para que o Tour Virtual ao Museu Vale pelo Projeto Era Virtual fosse possível, o museu e seus objetos foram filmados e fotografados de diversos ângulos e em alta definição. O sistema permite ao usuário avançar ou voltar no momento em que quiser, aproximar-se das obras, ler o que considerar mais relevante etc., podendo ir a qualquer parte do museu sem itinerário obrigatório.

Figura 5 – Tour Virtual do Museu Vale – Escolha de ângulos de visitação



Fonte:

http://www.eravirtual.org/muv_pt/flash/ERA%20VIRTUAL_muv_pt.html

Para a equipe responsável pelo Projeto Era Virtual, a tecnologia também não demanda computadores potentes ou com muita memória, o que torna o projeto acessível de qualquer máquina, em qualquer lugar do mundo, gratuitamente, garantindo boa usabilidade do Museu Vale.

6 Considerações Finais

Este relato de pesquisa objetivou a avaliação da Usabilidade do Projeto Era Virtual sob perspectiva da Curadoria Digital, por meio da visitação virtual do Museu Vale.

A pesquisa não se baseou em survey ou teste com usuários, além dos autores pesquisadores, pela experiência e produção sobre estudos de usos da informação e usabilidade, já tendo proposto um modelo denominado de Estudos Híbridos de Uso da Informação (Costa & Ramalho, 2010). Como a pesquisa tem caráter descritivo e qualitativo, optou-se pela avaliação sem teste com populações, apenas por observação sistemática, previamente definida para os fins da pesquisa.

A pesquisa relatada neste capítulo não tem a intenção de esgotar a discussão e os estudos acerca da usabilidade e curadoria digital, considera-se que traz contributo de aporte teórico-metodológico para os fenômenos em questão por meio da conexão de saberes entre Ciência da Informação, Museologia, Patrimônio, Turismo e Engenharia da Usabilidade, além de um alargamento da definição de Curadoria e Curadoria Digital a partir de sua acepção primeira relacionada à Arte e Cultura.

Com quaisquer limitações que se possam apontar ao Projeto Era Virtual, é de se confirmar a prática exitosa de seus objetivos, principalmente aos que se referem a difundir acervos únicos presentes nos museus participantes de sua plataforma digital e ampliar o alcance sócio-cultural-turístico de cada um destes museus e exposições; democratizar o acesso à informação ao possibilitar que as exposições virtuais sejam acessadas por qualquer computador por meio de endereço da web de acesso público e gratuito através de cada vez mais Tours Virtuais sob uma perspectiva integrada, inclusiva, acessível e assistiva de 360° com tecnologias avançadas; e disponibilizar aos usuários produtos culturais de qualidade que podem ser adotados como material didático para utilização online gratuita em escolas e instituições culturais, assim como material de pesquisa e estudo nas áreas da Ciência da Informação, Museologia, Patrimônio, Turismo, dentre outras.

Proporcionar ao usuário uma experiência de visita virtual a exposições, museus e patrimônios culturais em 360° é algo que deveria se tornar cada vez mais comum para proporcionar o amor pela arte, cultura, museofilia, ainda mais quando se trata de um país como o Brasil, com tantas desigualdades sociais e de acesso à educação e cultura.

Como exemplo pesquisado do Projeto Era Virtual, pela observação sistemática realizada, a interface do Museu Vale na plataforma digital do projeto garante o alcance aos objetivos do mesmo, reproduzidos em todos os seus outros produtos, sejam exposições, museus ou patrimônios culturais.

Ressalta-se que a escolha do Museu Vale é icônica diante do apoio desde o início do Projeto Era Virtual pela empresa Vale por meio da Fundação Vale, bem como pela importância deste espaço de memória não só para os estados do Espírito Santo e de Minas Gerais,

bem como para o Brasil, a partir da história da riqueza da mineração do país.

Bibliografia

Albertim, B. (2018). *Curadoria atrai os jovens*. Recuperado em 26 de março, 2018, de <http://jconline.ne10.uol.com.br/canal/cultura/artes-plasticas/noticia/2013/06/09/curadoria-atrai-os-jovens-85865.php>.

Associação Brasileira de Normas Técnicas (2002). *NBR 9241-11*. Requisitos ergonômicos para trabalho: orientações sobre usabilidade. São Paulo: Editora Pedagógica e Universitária Ltda.

Beagrie, N. (2008). *Preservation management of digital materials: The Handbook*. Digital Preservation Coalition.

Beni, M. & Moesch, M. (2016). Do discurso da Ciência do Turismo para a Ciência do Turismo. *Revista Turismo & Desenvolvimento*, Aveiro, n. 25, pp. 9-30.

Brinkman, M. (2000). *Museums Heritage and Cultural Tourism – Closing Speech*. Secretary General of ICOM. Paris: ICOM, pp. 85-86.

Costa, L. (2018). *Museologia no Brasil, século XXI: atores, instituições, produção científica e estratégias*. João Pessoa: Editora CCTA.

Costa, L. (2008). *Usabilidade do Portal de Periódicos da CAPES*. 2008. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação). Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa.

Costa, L. & Brigola, J. (2014). Hábito cultural de visitar museus: estudo de público sobre o Museu do Homem do Nordeste, Brasil. *Revista Iberoamericana de Turismo*, v. 4, Dossiê n. 1, pp. 121-141.

Costa, L. & Ramalho, F. (2010). A usabilidade nos estudos de uso da informação: em cena usuários e sistemas interativos de informação. *Perspectivas em Ciência da Informação*, v. 15, pp. 92-117.

Cybis, W. (2007). *Ergonomia e Usabilidade: conhecimentos, métodos e aplicações*. São Paulo: Novatec Editora.

Desvallées, A. & Mairesse, F. (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.

Dewailly, J. (1999). Sustainable Tourist Space: from reality to virtual reality? *Tourism Geographies*, v. 1, n. 1, p. 41–55.

Dias, C. (2003). *Usabilidade na web: criando portais mais acessíveis*. Rio de Janeiro: Alta Books.

Era Virtual (2019a). *Era Virtual - Museus*. Recuperado em 22 de março, 2019, de <http://eravirtual.org/present-et-urna-turpis-sadips/>.

Era Virtual (2019b). *História da Empresa ERA*. Recuperado em 22 de março, 2019, de <https://vimeo.com/erapropaganda/about>.

Era Virtual (2019c). *Museu Vale*. Recuperado em 22 de março, 2019, de <http://eravirtual.org/museu-vale/>.

Ferreira, R. & Rocha, L. (2018, outubro). Usabilidade da interface virtual de museus constituídos no plano físico. *Anais do Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação*, Londrina, PR, Brasil, 19.

Filipe, G. (2011). O poder dos museus: refletindo sobre as missões e a sustentabilidade dos museus, em teoria e na prática. *Anais do Encontro Museus e Sustentabilidade Financeira*, Portugal.

Fundação Vale (2017). *Ferramenta permite visita virtual a museus da Vale e às cidades de Ouro Preto e Congonhas*. Recuperado em 19 de março, 2019, de <http://www.vale.com/brasil/PT/aboutvale/news/Paginas/ferramenta-permite-visita-virtual-museus-vale-cidades-ouro-preto-congonhas.aspx>.

Gonçalves, A. (2017). *Museus, Turismo e Sociedade – uma reflexão*. *Revista Iberoamericana de Turismo*, Penedo, v. 7, Dossiê n. 3, pp. 26-67.

International Council of Museums (2014). *Definição internacional de museu*. Recuperado em 17 de março, 2014, de <http://icom.museum/la-vision/definicion-del-museo/L/1/>.

International Council of Museums (2007). *Museum definition*. Paris: ICOM, 2007. Recuperado em 03 de julho, 2018, de <http://icom.museum/who-we-are/the-vision/museum-definition.html>.

International Organization For Standardization (1991). *ISO 9126. Software product evaluation: quality characteristics and guidelines for their use*. Genève.

International Organization For Standardization (1998). *ISO 9241. Ergonomic requirements for office work with visual display terminals*. Genève.

Lemos, A. (2002). *Cibercultura*. Tecnologia e vida social na cultura. Porto Alegre: Sulina.

Loureiro, M. (2003). *Museus de arte no ciberespaço: uma abordagem conceitual*. 2003. Tese (Doutorado em Ciência da Informação). Universidade Federal do Rio de Janeiro/Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia, Rio de Janeiro.

Magaldi, M. (2010). *Navegando no Museu Virtual: um olhar sobre formas criativas de manifestação do fenômeno Museu*. 2010. Dissertação (Mestrado em Museologia e Patrimônio). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro/Museu de Astronomia e Ciências Afins.

Martí, S. (2018). *Longe do glamour, nova geração de curadores de museus e galerias tem rotina árdua*. Recuperado em 26 de março, 2018, de <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/05/1274113-longe-do-glamour-nova-geracao-de-curadores-de-museus-e-galerias-tem-rotina-ardua.shtml>.

Menezes, E. (2011). *Curadoria Digital por uma autonomia da exposição de arte na Internet*. São Paulo: FUNARTE.

Museu Vale (2019). *O Museu*. Recuperado em 22 de março, 2019, de <http://museuvale.com/site/website/Museu.aspx?tipo=3>.

Nielsen, J. (1993). *Usability Engineering*. San Diego: Academic Press.

Nielsen, J. & LORANGER, H. (2007). *Usabilidade na web: projetando websites com qualidade*. Rio de Janeiro: Editora Campus.

Padilha, R. (2018). *Documentação Museológica e Gestão de Acervo*. Florianópolis: FCC. Recuperado em 26 de março, 2018, de http://www.fcc.sc.gov.br/patrimoniocultural/arquivosSGC/DOWN_17_5328Documentacao_Museologica_Gestao_Acervo.pdf.

Pressman, R. (1995). *Engenharia de software*. São Paulo: Markron Books.

Queiroz, J. (2001). *Abordagem híbrida para a avaliação da usabilidade de interfaces com o usuário*. Campina Grande: UFPB, 2001. 410f. Tese (Doutorado em Engenharia Elétrica). Universidade Federal da Paraíba. Campina Grande.

Rede de Pesquisa e (In)Formação em Museologia e Patrimônio (2019). *Histórico e repercussões*. Recuperado em 22 de março, 2019, de <http://dgp.cnpq.br/dgp/espelhogrupo/6285275721310405>.

Richardson, J. (1999). *Pesquisa Social: métodos e técnicas*. São Paulo: Atlas.

Scheiner, T. (2017). Reflexões sobre Museus, Turismo, Patrimônio e Sociedade. *Revista Iberoamericana de Turismo*, Penedo, v. 7, Dossiê n. 3, pp. 6-25.

Scheiner, T. (1998). *Apolo e Dionísio no templo das musas*. Museu – Gênese, idéia e representações na cultura ocidental. 1998. Dissertação

(Mestrado em Comunicação e Cultura). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

Tavira, V. (2014). *Comunicar em Turismo Virtual*. 2014. 105 fl. Dissertação (Mestrado em Turismo e Comunicação). Escola Superior de Hotelaria e Turismo do Estoril. Lisboa.

Usability Professionals' Association (2009). *Site oficial*. Disponível em: http://www.upassoc.org/about_upa/index.html. Acesso em: 20 jun. 2009.

Valente, M., Cazelli, S. & Alves, F. (2005). Museus, ciência e educação: novos desafios. *História, Ciências, Saúde – Manguinhos*, v. 12, número especial, pp. 183-203.

OBJETOS DE EDUCAÇÃO EM CIÊNCIAS DA NATUREZA: CONSIDERAÇÕES SOBRE OS PROCESSOS DE CONSERVAÇÃO E AS POSSIBILIDADES DE USOS PEDAGÓGICOS

Raquel Santos Palma

Universidade Federal de São Paulo, Brasil

<https://orcid.org/0000-0003-0777-954X>

Reginaldo Alberto Meloni

Universidade Federal de São Paulo, Brasil

<https://orcid.org/0000-0002-4664-1079>

1. Introdução

Entre os objetos que constituem o patrimônio cultural material da escola, esta pesquisa coloca em destaque os artefatos que, de alguma forma, fizeram parte dos processos de ensino e de aprendizagem da educação em Ciências da Natureza. Esses objetos compuseram o cenário das salas de aula, dos laboratórios, dos gabinetes e dos museus escolares e hoje podem estar em outros ambientes, por exemplo nas salas das administrações, nas secretarias, nos corredores ou nos porões e sótãos das instituições escolares. Apesar de haver objetos de ensino de ciências em outros espaços institucionais como nos museus pedagógicos ou em museus de ciências, há um conjunto significativo desses materiais também nas escolas.

As iniciativas para a preservação dos acervos escolares são relativamente recentes e, na maioria das vezes, foram desenvolvidas por iniciativa dos grupos de pesquisa que têm como interesse a história das instituições escolares ou do ensino. Além dessas iniciativas, há ações que são realizadas de forma isolada por agentes escolares, mas essas quase sempre acontecem sem o apoio técnico necessário.

Embora nos últimos anos tenham sido desenvolvidos alguns trabalhos com o objetivo de preservar os acervos presentes nas escolas

brasileiras, deve-se reconhecer que esses trabalhos ainda são casos isolados, pois não há uma política estabelecida que tenha como objetivo a preservação do patrimônio, e as condições, tanto técnicas como estruturais das escolas, não possibilitam que sejam realizadas ações no sentido da preservação ou uso desse material. O que se sabe sobre a situação atual do patrimônio educativo é que grande parte dos acervos que o constitui encontram-se em risco de desaparecimento.

Ainda há poucos estudos de análise do patrimônio educativo das escolas secundárias, especialmente dos objetos de educação em ciências. Também são raros os trabalhos que tenham como objetivo o uso dos objetos ou a incorporação dos acervos nos projetos pedagógicos. De acordo com Felgueiras (2011), os trabalhos relacionados aos acervos escolares vêm se concentrando na procura e na guarda de acervos, na inventariação, na recolha e na exposição dos artefatos. No Brasil, grande parte das investigações dedica-se à identificação dos objetos, à inventariação dos acervos, às ações diretas de conservação (limpeza e higienização) e ao registro dos objetos e acondicionamento em locais adequados para a sua conservação.

Nesse sentido, esse texto tem como objetivo apresentar algumas questões teóricas e metodológicas relativas à conservação e aos usos dos objetos de educação em ciências adquiridos entre o século XIX e os anos de 1970 que ainda se encontram nas instituições escolares. A escolha do período justifica-se em função do início da organização dos espaços escolares para o ensino das Ciências da Natureza, no Brasil, até o movimento pela atualização da educação científica que ocorreu nas décadas de 1950 e 1960.

A primeira parte tratará brevemente do processo de aquisição dos objetos pelas escolas desde o século XIX até os anos de 1970. A segunda parte apresentará um balanço da situação atual dos acervos e de algumas pesquisas que vêm sendo realizadas. Na terceira parte, será apresentado um breve balanço dos principais trabalhos que estão sendo desenvolvidos sobre o patrimônio científico-educativo em escolas do Estado de São Paulo. Na quarta parte, serão discutidos os procedimentos para conservação dos objetos procurando relacionar as teorias da conservação com as especificidades dos objetos escolares. E, finalmente, no quinto tópico serão apresentados os resultados de algumas pesquisas que têm como objetivo oferecer às escolas alternativas para a preservação e o uso do patrimônio educativo.

2. A aquisição dos objetos de educação em Ciências da Natureza pelas escolas brasileiras

A professora Rosa Fátima identificou três períodos que foram significativos para a escola brasileira, relativos à aquisição de materiais pedagógicos: “a modernização pelo método intuitivo na virada do século XIX para o século XX, as proposições da Escola Nova nas décadas de 1930 a 1950 e a renovação representada pela Tecnologia Educacional nas décadas de 1960 e 1970.” (SOUZA, 2013, p. 105).

Entre as várias propostas reunidas em torno do que foi chamado de método intuitivo, havia a que orientava que as escolas deveriam constituir os seus museus escolares com objetos conhecidos pelos estudantes para aproximar o ensino do seu cotidiano (VALDEMARIN, 2004), o que implicava, no caso das disciplinas de Ciências da Natureza, em buscar em seu meio os materiais necessários para o ensino.

Nesse movimento, as escolas foram estimuladas a organizarem seus espaços de ensino de ciências e adquirirem objetos específicos de cada área. Em geral, esses objetos vinham de fornecedores franceses ou alemães e constituíam os laboratórios de Química, os gabinetes de Física ou os Museus de História Natural para o desenvolvimento da educação pelo olhar (BRAGHINI, 2017), e alguns desses artefatos ainda podem ser encontrados nas escolas brasileiras mais antigas.

O segundo período está no contexto do movimento escolanovista que defendia que o ensino não deveria se restringir à observação, mas estimular a realização das atividades práticas pelos estudantes. Em uma famosa expressão do ministro Gustavo Capanema na exposição de motivos da reforma do ensino secundário de 1942, ele afirmou que, “nas aulas das disciplinas científicas, os alunos terão que discutir e verificar, terão que ver e fazer”. (CAPANEMA, 1943, p. 16). Nessa perspectiva, as escolas precisariam ter os materiais necessários para o desenvolvimento de um método ativo no qual o estudante não fosse reduzido à condição de observador, mas também operasse. Nesse sentido, a educação em ciências era um campo privilegiado para o desenvolvimento dessa concepção. Alguns manuais de ensino de Química dos anos de 1930, por exemplo, começaram a apresentar os processos de manipulação, além das ilustrações dos objetos ou dos aparatos já montados, como o que se aparece na obra escolanovista de

Arnaldo Carneiro Leão, na qual é ilustrada a preparação do Cloro com objetos de fácil acesso e manipulação e com indicações da forma como a atividade deveria ser realizada pelo estudante (Figura 1).

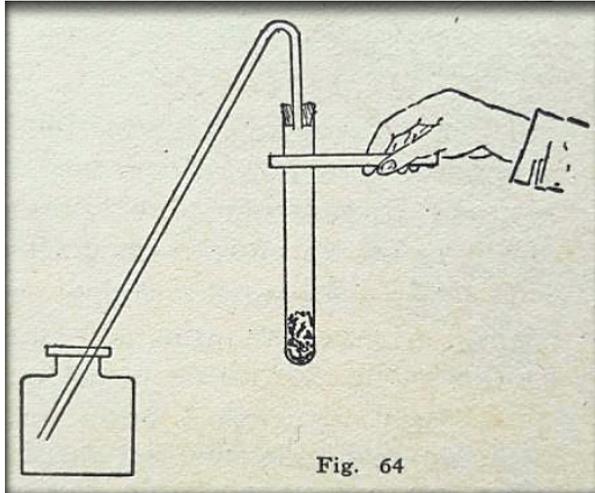


Figura 1. Síntese do Cloro.

Fonte: Recuperado de “*Química para a quarta série ginásial de acordo com os programas oficiais,*” de LEÃO, Arnaldo Carneiro, 1942, São Paulo: Companhia Editora Nacional, p. 315.

Finalmente, o terceiro período refere-se ao contexto dos anos de 1950 e 1960 em que houve, no Brasil, acompanhadas de um movimento internacional, algumas iniciativas para a renovação do ensino das ciências com os objetivos de atualizar os conteúdos conceituais e promover o ensino de ciências pela experimentação. (KRASILCHIK, 1995).

Esse processo iniciou-se nos anos de 1950, com a criação do Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura (IBECC), e teve como desdobramento a formação nos anos de 1960 da Fundação Brasileira para o Desenvolvimento do Ensino de Ciências (FUNBEC). Essa fundação se tornou conhecida por elaborar materiais para o desenvolvimento da ciência experimental que, ainda hoje, são encontrados nas escolas.

Nesses três momentos, as instituições escolares adquiriram por compra, por doação ou pela ação criativa dos professores inúmeros

objetos de ensino com finalidades e estéticas distintas. Após a reforma do ensino secundário, promovida pela Lei 5692/71, as atividades práticas perderam importância e os objetos se mantiveram nas instituições em condições muito precárias e hoje constituem um passivo a ser recuperado.

3. A situação atual dos objetos de educação em ciências

Os documentos e objetos escolares antigos ainda não são reconhecidos, de fato, como patrimônio cultural. São poucas as ações destinadas à preservação desse tipo de material (MELONI; GRANATO, 2014) e são raras as políticas públicas efetivas que tenham como objetivo a conservação dos acervos escolares. Nesse sentido, Gonçalves (2016, p. 14) destaca que, sem políticas de prevenção, os artefatos que compõem o patrimônio educativo “têm sido sistematicamente destruídos ou maltratados, dispersos ou perdidos”.

Referindo-se aos objetos de ciência e tecnologia, a professora Marta Lourenço, do Museu de Ciências da Universidade de Lisboa (MCUL), afirma que os objetos passam do uso regular para uma situação de limbo até serem eliminados completamente (LOURENÇO; GUESSNER, 2012). A condição dos objetos de ensino não é diferente, pois, seguramente, parte considerável dos acervos já se perdeu com o tempo e os objetos que restaram encontram-se em processo de deterioração permanente e em risco de desaparecerem.

Além disso, as ações que são realizadas nas escolas para a preservação dos acervos, quase sempre, são fruto de iniciativas individuais que ocorrem sem apoio técnico, uma vez que as instituições não possuem nem estrutura para a manutenção desse trabalho, nem conhecimento especializado, nem – talvez o mais importante – motivação, visto que muitas vezes as instituições não encontram sentido na realização desse trabalho.

Em linhas gerais, as pesquisas desenvolvidas sobre preservação dos acervos escolares (MELONI; GRANATO, 2014; BRAGHINI; PINÁS; PEDRO, 2014; WALÉRIO; CARDOSO; MELONI, 2015; ZANCUL, 2015) sempre descrevem a mesma situação ao se deparar com os objetos nas primeiras visitas às escolas: os materiais são encontrados em péssimas condições de armazenamento, em ambientes que favorecem a ação de

agentes de deterioração, como umidade, poeira, sujidade e luz natural, entre outros (Figura 2).



Figura 2. Objetos localizados na Escola Estadual Júlio Prestes de Albuquerque – Sorocaba/SP.

Fonte: recuperado de “*A coleção de instrumentos antigos do laboratório de Física da Escola Estadual Bento de Abreu de Araraquara*”, ZANCUL, Maria Cristina de Senzi, 2009, p. 150.

Entre os motivos apontados pelos autores que explicam a situação atual do patrimônio educativo e o processo de sucateamento dos acervos escolares estão: o desconhecimento sobre o valor histórico dos objetos e de suas possibilidades de usos, a carência de informações sobre os procedimentos para a conservação e a inexistência de espaços adequados para acomodar as coleções.

Por não haver identificação com os materiais, muitos gestores se desobrigam de qualquer responsabilidade sobre eles e muitos objetos são descartados sem avaliação patrimonial. Em resumo, pode-se dizer que

[...] são raras as ações de conservação que são realizadas nesses objetos e, quando são feitas, acontecem sem o devido rigor técnico e por iniciativas individuais e momentâneas de um gestor ou de um professor

interessado nas peças e não pelo desenvolvimento de um projeto de longo prazo consistente e com bases teóricas e metodológicas sólidas. (MELONI; GRANATO, 2014, p. 4).

Essa situação coloca em risco a existência do patrimônio educativo e levanta dificuldades para a possibilidade de que as instituições e as comunidades escolares preservem as suas memórias, conheçam as suas histórias e construam as suas identidades.

3.1 Por que preservar?

A preocupação com a preservação dos acervos escolares ainda enfrenta uma questão muito importante e anterior a qualquer ação direta sobre os objetos. Afinal, por que preservar? Qual o sentido em dispensar recursos humanos e materiais para preservar objetos que não estão em uso regular? Qual a importância de manter objetos antigos ocupando espaços institucionais que poderiam ser ocupados de outra maneira? O que justifica manter objetos que demandam mão de obra que poderia realizar outros trabalhos na dinâmica escolar? Efetivamente, se não houver convencimento da importância e da necessidade de preservar o patrimônio cultural da escola, nada acontecerá, a não ser a constante deterioração desse patrimônio.

As instituições de ensino se transformam em conjunto com o contexto social, sejam elas no âmbito da política, da economia ou da cultura. As mudanças na escola refletem as transformações que ocorrem na sociedade por meio de símbolos¹⁴⁹ escolares, como por exemplo:

¹⁴⁹ Na perspectiva da teoria contemporânea da conservação, a preservação da materialidade muda para a preservação dos valores e significados e transmissão do conhecimento (GOMES; CORRÊA, 2011) quando reconhecido “[...] El carácter simbólico o, en un sentido más amplio, comunicativo, de los objetos de restauración [...]”. (MUÑOS VIÑAS, 2003, p. 41)”. Assim, valores como de significância, conotação cultural, metáfora, social, entre outros passam a ser considerados. A teoria contemporânea defende principalmente o caráter simbólico do objeto e seu potencial de comunicação. A verdade então passa a ser substituída pela comunicação e, de acordo com Granato e Campus (2013, p. 5) “Os objetos de interesse da preservação têm, portanto, em comum

[...] (a bandeira, o hino, o uniforme etc.), os principais projetos de ensino-aprendizagem, o material didático utilizado, os movimentos cívicos que liderou ou de que participou, as festas promovidas, a participação em apresentações culturais, esportivas, trabalhos comunitários, o perfil de seus alunos, a qualidade de seus mestres etc. (MARTINS; AGUIAR, 2001, p. 16).

Os símbolos escolares são fontes de conhecimento, de comunicação e portadores de narrativas sobre o passado e o presente. Revelam não só o resultado de um conjunto de experiências acumuladas “[...] do trabalho de muitas pessoas que lutaram por ideais, desenvolveram planos e projetos, alcançaram êxitos e amargaram fracassos” (MARTINS; AGUIAR, 2001, p. 16), mas também momentos históricos que influenciaram os processos educativos de determinadas épocas e lugares.

Todos os símbolos remetem a uma ideia ou uma história, desde os mais perceptíveis, como as mudanças que ocorreram ao longo dos tempos nos arredores da escola e nos costumes das comunidades, por exemplo, nas vestimentas ou nos materiais pedagógicos, até os ocultos. Um caso interessante foi narrado pela diretora Ivete Mitiko Sunamoto da Escola Estadual Rodrigues Alvez, localizada na cidade de São Paulo/SP, que contou que afrescos originais escondidos por camadas de tinta em uma das paredes do prédio da escola foram encontrados durante um processo de restauração. O prédio da escola é patrimônio nacional arquitetônico pelo CONDEPHAAT desde 1985, e, de acordo com Sunamoto, os afrescos são mensagens deixadas pelos combatentes da Revolução Constitucionalistas na década de 1932, quando a escola serviu de abrigo (<https://www.educacao.sp.gov.br/noticias/escolas-centenarias-do-estado-de-sao-paulo-memoria-do-ensino-no-inicio-do-seculo-xx/>)¹⁵⁰. Por esse exemplo, percebe-se como os símbolos podem contribuir para a reconstrução das memórias coletivas, seja das comunidades escolares, seja das que vivem ao seu redor.

sua natureza simbólica, todos são símbolos e todos têm um potencial de comunicação, seja de significados sociais, seja de sentimentais”.

¹⁵⁰ Acesso em: 24 mai. 2019.

Um segundo exemplo apresentado no mesmo artigo refere-se à Escola Estadual Romão Puiggari, localizado no bairro do Brás em São Paulo/SP. Inaugurada em 1898 até os dias de hoje, a escola mantém as características originais do prédio construído por Ramos de Azevedo. No pátio da escola, existe uma marca no chão que revela a existência de um muro construído com o objetivo de separar os meninos das meninas, que pode indicar uma característica significativa da escola na virada dos séculos XIX/XX, que, influenciada pelas ideias da Igreja católica e dos setores conservadores da sociedade, mantinha a separação dos sujeitos de acordo com o gênero. (ALMEIDA, 2015).

Um terceiro exemplo, talvez mais surpreendente, é a presença no acervo escolar de uma escova de dentes que, inserida no universo cultural e ocupando o seu lugar de objeto patrimonial, revela um momento de mudanças nas políticas públicas para a educação ocorridas nos anos de 1920. Nesse período, as discussões sobre a saúde pública, higiene e escolarização se intensificaram (PYKOSZ, 2007). A escola passou a ser considerada como um lugar de formação de hábitos saudáveis, como por exemplo, escovar os dentes, lavar o rosto ao acordar, usar roupas limpas, entre outros.

Nesse sentido, os símbolos, incluindo neles os objetos, são valorizados pelo que se pode aprender com eles. São eles que constituem o patrimônio educativo material e imaterial que permitem uma aproximação com o passado. Sem os símbolos, certamente ficaria difícil compreender as mudanças ocorridas na organização da escola e nas concepções de ensino em determinadas épocas e lugares, e os acervos de objetos de educação em Ciências da Natureza também estão entre os símbolos de uma instituição escolar.

A “importância da preservação”¹⁵¹ dos objetos está no fato de que são documentos, registros da trajetória, fontes da história e

¹⁵¹ Para Meneses (1998), é possível realizar inferências a partir do objeto, porém somente quando é considerada a sua trajetória e a biografia, ou seja, compreendê-lo na sua interação entre espaço, tempo e sociedade, como: registros de acontecimento e fases históricas (a criação; a produção; a circulação; os usos; as informações econômicas, tecnológicas e pedagógicas; a matéria-prima, o processamento e as técnicas de fabricação e a morfologia do artefato; e assim por diante. De acordo com o autor, são as inferências que “selam, no objeto, informações materialmente observáveis sobre a natureza e propriedades dos materiais [...] organização econômica, social e simbólica da

indícios das identidades das comunidades. Preservar os objetos de valor histórico, artístico e cultural significa zelar pela constituição material dos bens culturais, possibilitando às gerações atuais e futuras o acesso permanente aos símbolos produzidos pela humanidade.

4. A preservação dos objetos de educação em Ciências da Natureza: um breve balanço

As iniciativas para a preservação dos acervos escolares geralmente estão ligadas às universidades e às escolas com maior relevância no contexto educacional brasileiro. No caso dos objetos científico-educativos, destaca-se o trabalho seminal da professora Maria Cristina de Sensi Zancul (ZANCUL, 2009), que estudou a coleção de instrumentos de Física da Escola Estadual Bento de Abreu de Araraquara/SP. Além desse, no estado de São Paulo estão sendo realizadas outras iniciativas no sentido da preservação do patrimônio educativo, como a organização de museus escolares ou centros de documentação por instituições públicas e privadas.

Entre os trabalhos, merecem destaque os que vêm sendo realizados na Escola Estadual Culto à Ciência, de Campinas/SP (projeto desenvolvido pelo grupo de estudos e pesquisas em história da educação, cultura escolar e cidadania *Civilis*, da Faculdade de Educação da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp)); no Colégio Marista de São Paulo (projeto “Museu Escolar do Colégio Marista Arquidiocesano de São Paulo (fase 1): planejamento e organização do inventário dos instrumentos científicos”, desenvolvido pelo Núcleo de Estudos dos Objetos da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP)); no acervo da Escola Caetano de Campos, de São Paulo/SP (projeto desenvolvido em colaboração entre o Núcleo de Memória e Acervo Histórico (NUMAH) da Secretaria Estadual de Educação do Estado de São Paulo, que possui a guarda desse acervo, e o Grupo de

existência social e histórica do objeto”. (MENESES, 1998, p. 91). MENESES, U. T. B. (1998). Memória e cultura material: documentos pessoais no espaço público [Versão eletrônica]. *Revista Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, 11(21), 89-104. Recuperado em 23 maio 2019, de <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view%20File/2067/1206>

Pesquisa em História da Educação em Ciências da Universidade Federal de São Paulo (Unifesp)).

Em relação às produções acadêmicas desenvolvidas no estado de São Paulo, foram encontrados cinco trabalhos, dois de doutorado e três de conclusão de curso (TCCs), que discutem especificamente a preservação dos objetos de educação em ciências (Quadro 1).

Quadro 1 - Teses e TCCs que discutem a preservação dos objetos de educação em ciências

| Autor(a) | Ano de publicação | Titulação | Título |
|----------------------------|--------------------------|------------------|---|
| Reginaldo A. Meloni | 2010 | Doutorado | Saberes em Ciências Naturais: o ensino de Física e Química no Colégio Culto à Ciências de Campinas |
| Daniele Prado dos Reis | 2014 | TCC | A identificação e a valorização dos objetos de educação em ciências da Escola Estadual Caetano de Campos |
| Gisele de Oliveira Cardoso | 2014 | TCC | Conservação e valorização do Patrimônio escolar: um estudo de caso |
| Fabiana Valeck de Oliveira | 2015 | Doutorado | Patrimônio escolar: para além da arquitetura, a materialidade do patrimônio histórico nas escolas paulistas |
| Mara R.Prata Walério | 2014 | TCC | Utilização de acervos escolares como material didático nas aulas de ciências naturais |

A tese de doutoramento de Meloni (2010) dedica um capítulo para a discussão de uma experiência de construção de uma fonte documental a partir do acervo de instrumentos pedagógicos para o

ensino de Física e de Química do Colégio Culto à Ciência de Campinas/SP. No capítulo 3 da tese, há uma discussão sobre a identificação e a inventariação do acervo dessa escola.

O trabalho Prado (2014) apresenta o resultado parcial de uma investigação desenvolvida na modalidade de iniciação científica intitulada “Os objetos de educação em ciências na escola secundária brasileira”, realizada entre o ano de 2013 e 2014 na Universidade Federal de São Paulo, com o objetivo de conservar os objetos de educação em ciências, em particular as peças utilizadas para o ensino de Química, entre o final do século XIX e os anos de 1970, da Escola Caetano de Campos em São Paulo, SP. O trabalho de Prado foi desenvolvido no sentido de realizar ações para a conservação e preservação desse acervo que envolveu as etapas de identificação e de catalogação dos objetos de educação em química.

O trabalho desenvolvido por Oliveira (2015) no que se refere aos objetos de educação em ciências também está relacionado ao acervo da Escola Caetano de Campos. O que chama atenção na pesquisa de Oliveira é o seu olhar atento e sensível para os objetos escolares. Em sua tese sobre arquitetura escolar, a pesquisadora informa que em muitas discussões sobre o tombamento dos edifícios é abordada a preservação da área envoltória, mas não a preservação dos bens materiais. Segundo Oliveira (2015, p.140):

[...] em nenhum momento do processo de tombamento a importância dos acervos escolares e de todo patrimônio material, seja das antigas Escolas Normais seja dos Grupos Escolares, foram indicados como bens a serem preservados ou apontadas justificativas para sua preservação.

Nesse sentido, Oliveira destaca que mesmo havendo órgãos de preservação do patrimônio específico, cada qual com suas competências e seus procedimentos, há a necessidade de uma política integrada, visto que

[...] a preservação do patrimônio histórico não deve dissociar arquitetura, espaço escolar, mobiliário, equipamentos e outros bens. É preciso compreender a

dinâmica das atividades escolares e nelas buscar afirmação de futuras gerações constituintes sobre o valor do patrimônio histórico e cultural. (OLIVEIRA, 2015, p. 141).

No capítulo quatro da tese, Oliveira apresenta resultados a partir de pesquisa e revisão bibliográfica da literatura existente, identificando algumas iniciativas de preservação de acervos escolares que estão sendo desenvolvidas em duas perspectivas: a primeira com trabalhos desenvolvidos a partir da implementação de projetos para o resgate, a organização e a preservação de acervos escolares, com destaque para os acervos arquivísticos; e a segunda com estudos teórico-metodológico de instituições de pesquisas relacionadas à história, à memória e à preservação do patrimônio escolar.

No capítulo três de sua tese, Oliveira apresenta como se deu a constituição dos acervos da Escola Caetano de Campos incluindo os objetos do Laboratório de Química (Figura 3) e do Gabinete de Física. Atualmente, parte desse material está catalogada e indica como se deu a organização do ensino de Ciências no Brasil, especificamente na Escola Normal (Caetano de Campos), na cidade de São Paulo, no final do século XIX. Ainda sob a perspectiva de Oliveira (2015, p.114)

[...] a situação dos antigos laboratórios de química e física da Escola Caetano de Campos ilustra a questão da mudança de valor de um determinado objeto ao longo de sua existência. Criados com o objetivo de promover o aprendizado com base na realização de experimentos e para a ilustração do conteúdo das disciplinas, hoje, os equipamentos desses laboratórios constituem um registro histórico sobre o processo ensino-aprendizagem de outrora, tornando-se objetos museológicos dignos de exposição.



Figura 3. Laboratório de química da Escola Caetano de Campos.

Fonte: Recuperado de “*Patrimônio escolar: para além da arquitetura, a materialidade do patrimônio histórico nas escolas paulistas*”, de F. V. Oliveira, 2015, Tese de Doutorado, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil, p. 113.

Os trabalhos de Cardoso (2014) e Walério (2014) são os resultados das investigações realizadas na Escola Estadual João Ramalho na cidade de Diadema, SP no âmbito dos trabalhos desenvolvidos pelo Grupo de Pesquisa em História da Educação em Ciências da Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP), que tem entre seus objetivos resgatar a cultura escolar das instituições de ensino básico desse município, especificamente a relacionada com a educação científica.

A pesquisa realizada por Cardoso (2014) visou à conservação preventiva do acervo constituído por objetos de educação em ciências e consistiu em localizar e reunir os materiais, identificar, higienizar, catalogar e acondicionar os objetos em local adequado, melhorando as condições para a preservação das peças. O trabalho de Walério (2014) teve como objetivo investigar as possibilidades de utilização do acervo como recurso didático e, ao propor formas de utilização do acervo escolar como facilitador da aprendizagem em aulas de Ciências Naturais, justificar sua preservação e manutenção na instituição de ensino.

Além dos trabalhos já listados, também foram publicados alguns artigos em periódicos especializados (Quadro 2) relativos às

pesquisas que vêm sendo desenvolvidas nas universidades paulistas que tratam do tema da preservação dos objetos científico-educativos:

Quadro 2 - Artigos sobre preservação de objetos antigos de educação em Ciências da Natureza

| Autores | Dados da publicação | Título |
|--|--|---|
| Maria Cristina de Senzi Zancul | (2018), <i>Revista Museologia e Patrimônio</i> , 11, 138-158 | Patrimônio educativo de C&T: objetos remanescentes nas primeiras escolas secundárias públicas do Estado de São Paulo |
| Katya Zuquim Braguini | 2017). <i>Revista Brasileira História Educação, Maringá/PR</i> , 17(2) [45], 208-234 | As aulas de demonstração científica e o ensino da observação |
| Maria Cristina de Senzi Zancul | (2015). <i>Revista Eletrônica de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio - Unirio: MAST</i> , 8(2), 104-122 | Patrimônio educativo e patrimônio histórico-científico no Brasil: alguns apontamentos |
| Mara Regina Prata Walério; Giseli de Oliveira Cardoso e Reginaldo Alberto Meloni | (2015). <i>Revista Pedagogia em Foco</i> , 10(4), 104-113 | Preservação e usos pedagógicos do patrimônio escolar: relato de uma experiência |
| Katya Braghini, Raquel Quirino Pinãs e Ricardo Tomasiello Pedro | (2014). <i>Revista Esboços, Florianópolis</i> , 21(31), 28-49 | Museu Escolar do colégio Marista Arquidiocesano de São Paulo: constituição, histórico e primeiros movimento de salvaguarda da coleção |

| | | |
|---|---|--|
| <p>Maria Cristina de Senzi Zancul</p> | <p>(2014). In: Rosa Fátima de Souza; Vera Teresa Valdemarin; Maria Cristina de Senzi Zancul. (Org.). <i>O ginásio da Morada do Sol: história e memória da Escola Estadual Bento de Abreu de Araraquara</i>. São Paulo: Editora UNESP, 41-54</p> | <p>O conjunto de instrumentos antigos do laboratório de Física da Escola Estadual Bento de Abreu de Araraquara</p> |
| <p>Reginaldo Alberto Meloni e Marcus Granato</p> | <p>(2014). <i>Revista Pedagogia em Foco</i>, 9(2), 1-10</p> | <p>Objetos de educação em ciências: um patrimônio a ser preservado</p> |
| <p>Maria Cristina de Senzi Zancul; Rosa Fátima de Souza</p> | <p>(2012). <i>Revista Educação: Teoria e Prática</i>, 22(40), 81-99</p> | <p>Instrumentos antigos como fontes para a história do ensino de Ciências e de Física na educação secundária</p> |
| <p>Maria Cristina de Senzi Zancul</p> | <p>(2010). In: Marcus Granato; Marta C. Lourenço. (Org.). <i>Coleções Científicas Luso-Brasileiras: patrimônio a ser descoberto</i>. Rio de Janeiro: MAST, 145-158</p> | <p>Os instrumentos antigos do laboratório de Física da Escola Estadual Bento de Abreu de Araraquara</p> |
| <p>Maria Cristina de Sensi Zancul</p> | <p>(2009). <i>Ensaio</i>, 11(1), 87-103</p> | <p>A coleção de instrumentos antigos do laboratório de Física da Escola Estadual Bento de Abreu de Araraquara/SP</p> |
| <p>Jacy Machado Barletta</p> | <p>(2005). <i>Revista Brasileira de História da educação</i>, 5(10), 101-122</p> | <p>Arquivos ou museus: qual o lugar dos acervos escolares?</p> |

| | | |
|----------------------|--|---|
| Rosa Fátima de Souza | (2003). <i>Revista Linhas, Florianópolis, 14(26)</i> , 199-221 | Preservação do Patrimônio Histórico Escolar no Brasil: notas para um debate |
|----------------------|--|---|

Esses dados demonstram a existência de uma produção que, apesar de ainda modesta, vem crescendo nos últimos anos e que coloca em destaque a importância do patrimônio educativo e discute as especificidades desse material em relação aos processos para a sua preservação. Por um lado, sugerem ações para a conservação preventiva do acervo, para o retardamento ou prevenção do processo de deterioração das peças e para a incorporação desses materiais no projeto pedagógico das escolas. Por outro lado, o levantamento dos trabalhos indica que há poucos estudos relacionados a esse tema, indicando que ainda há muitas questões a serem investigadas.

De acordo com Felgueiras (2011), a temática é muito recente e as iniciativas para a preservação dos acervos escolares e sua salvaguarda surgiram apenas na década de 1990 a partir da percepção de professores e historiadores da educação da necessidade de desenvolver outras fontes de estudo sobre a memória da escola, levantando novos problemas conceituais e metodológicos.

Nesse sentido, o tema que se tornou emergente no Brasil a partir dos debates na área da educação, sobretudo na histórica da educação (SOUZA, 2013) no âmbito das discussões sobre preservar e organizar os arquivos escolares, ainda apresenta muitos desafios aos pesquisadores e às escolas. Pela análise dos trabalhos já realizados, percebe-se que, se foram respondidas algumas perguntas, também surgiram novos problemas, tanto conceituais como metodológicos, pois se trata de campo multidisciplinar com características próprias. A seguir, serão feitas algumas considerações sobre esse campo de estudos, considerando o trabalho de preservação nos objetos de educação em Ciências da Natureza.

5. A conservação dos acervos: identificando o objeto e caracterizando do acervo

O conjunto de objetos de educação em ciências é constituído por artefatos que podem ser utilizados com a finalidade de demonstrar

fenômenos ou realizar investigações sobre a natureza durante o processo de ensino e aprendizagem que se desenvolve na escola nos vários níveis e disciplinas. Compõe-se de peças produzidas por fabricantes especializados, objetos ou artefatos artesanais produzidos na escola e materiais de uso cotidiano, por exemplo copos, filtros de café, colheres etc. que originalmente tinham outras finalidades, mas que são incorporados às práticas de experimentação ou demonstração de fenômenos.

Normalmente, um objeto de uso cotidiano, mesmo que seja utilizado para a prática de educação em ciências, não é classificado como um aparato das ciências. Os objetos de educação em ciências podem ser confundidos com os objetos de ciência e tecnologia que são objetos encontrados nas coleções de acervos dos museus, universidades e institutos de pesquisa.

As peças classificadas como de ciência e tecnologia formam os acervos que têm como finalidade a produção de conhecimento científico e tecnológico, como, por exemplo, realizar investigações ou medidas precisas. Os objetos de educação em ciências têm como finalidades, além de demonstrar fenômenos da natureza, mediar o processo de ensino e aprendizagem. Nesse caso, além dos fenômenos científicos que estão sendo trabalhados, os objetos de ensino participam também da formação de valores e habilidades que são diferentes dos que estão envolvidos os materiais específicos das práticas científicas ou tecnológicas.

Nesse sentido, quaisquer objetos que tenham participado da educação científica, mesmo que sua finalidade original não seja essa, podem ser caracterizados como parte do patrimônio científico-educativo e investigado como partícipe dos processos de formação em Ciências da Natureza na educação escolar. Portanto, esse objeto deve ser incorporado no acervo escolar dos instrumentos que contribuíram para a formação em ciências.

Nessa perspectiva, a seleção de objetos que devem ser incorporados ao acervo histórico escolar deve levar em consideração, além das características físico-químicas, também os usos a que foram submetidos os objetos. Assim, deve-se considerar como objetos de educação a serem preservados “todos os objetos que de alguma forma fizeram parte do processo de ensino e de aprendizagem que se desenvolveu na instituição escolar” (MELONI, GRANATO, 2014), uma

vez que essas peças possuem uma trajetória e uma biografia e contêm marcas dos processos pedagógicos institucionalizados.

5.1. Como preservar os objetos de educação em Ciências da Natureza?

Apesar da situação preocupante que se encontra o patrimônio científico-educativo brasileiro, há muitas instituições escolares que possuem importantes conjuntos de objetos históricos que devem ser preservados. É da responsabilidade da atual geração criar condições para que os objetos estejam protegidos e disponíveis às gerações atuais e futuras para que essas possam conhecê-los e aprender com eles e, nesse sentido, as instituições de ensino precisam estar preparadas para preservar o seu patrimônio e para permitir que as comunidades tenham acesso a ele. A esse respeito, Santos (1994, p. 68) destaca que

[...] o simples ato de preservar, isolado, descontextualizado, sem objetivo de uso, significa um ato de indiferença, um "peso morto", no sentido de ausência de compromisso. Entendemos o ato de preservar como instrumento de cidadania, como um ato político e, assim sendo, um ato transformador, proporcionando a apropriação plena do bem pelo sujeito, na exploração de todo o seu potencial, na integração entre bem e sujeito, num processo de continuidade.

A noção de preservação do patrimônio educativo é relativamente recente. Para se estabelecer na instituição escolar é preciso que a comunidade conheça o seu patrimônio, depois reconheça a sua importância e, finalmente, desenvolva motivação e conhecimento para realizar ações no sentido de preservá-lo. Isso se justifica porque, além das políticas públicas, que devem ser sempre objeto de discussão e demanda, algumas ações podem ser desenvolvidas no âmbito da comunidade escolar, tanto no ambiente que abriga as coleções quanto diretamente no objeto.

De acordo com Granato e Maia (2010, p. 9), há alguns procedimentos simples que ajudam a preservação dos objetos que são classificados como: conservação curativa, que são intervenções

realizadas diretamente nos objetos como a limpeza, a higienização e a estabilização e a conservação preventiva, que são ações executadas no ambiente no qual o acervo está inserido com o acondicionamento em local adequado. Outros procedimentos importantes são o registro e a inventariação dos materiais. Essas ações são perfeitamente possíveis de serem realizadas no âmbito da escola, desde que haja um convencimento dos agentes escolares do valor dos objetos como patrimônio cultural ou como material pedagógico.

De acordo com Pinheiro e Granato (2012, p. 31), a preservação consiste em:

[...] qualquer ação que se relacione à manutenção física desse bem cultural, mas também a qualquer iniciativa que esteja relacionada ao maior conhecimento sobre o mesmo e sobre as melhores condições de como resguardá-lo para as futuras gerações. Inclui, portanto, a documentação, a pesquisa em todas as dimensões, a conservação e a própria restauração, aqui entendida como uma das possíveis ações para a conservação de um bem.

Além dessas ações, uma forma de fazer que os acervos tenham mais sentido às comunidades escolares é incorporar a prática de conservação no Projeto Político Pedagógico da escola ou no Regimento escolar ¹⁵². Destaca-se que no Decreto 10.623, de 26 de outubro de 1977, que dispõe sobre o regimento comum das escolas estaduais, em seu Capítulo II (Das Atribuições e Relações Hierárquicas – Da Direção), artigo 7º e Inciso V, está estabelecido que compete ao gestor/diretor da escola “zelar pela manutenção e conservação dos bens patrimoniais”. Essa atitude pode colaborar para o cumprimento de um dos objetivos da escola, que é “o preparo para o exercício consciente da cidadania¹⁵³” (Capítulo II, art. 2). De acordo com Fabriani, Franco e Penteadó (2003),

¹⁵² O regimento escolar é um documento que estabelece o conjunto de normas pedagógicas e administrativas e as responsabilidades de cada setor e de cada integrante da comunidade escolar.

¹⁵³ O conceito de cidadania compreendido aqui esta de acordo com a concepção de Holanda (2010): “a qualidade, condição ou estado de um

[...] Não há cidadania sem o reconhecimento de um patrimônio cultural comum. É através dos bens culturais que os sujeitos têm acesso às suas origens, à sua história, permitindo um elo de identidade e pertencimento aos locais. Sem identidade, o povo não sobrevive enquanto sujeito de direitos e obrigações para com o Estado. Assim, não faz sentido a existência de um patrimônio cultural senão para o cidadão. Contudo, o reconhecimento do patrimônio cultural, embora seja fundamental, não basta à cidadania. Não basta o reconhecimento formal, expresso em papéis públicos. Esse reconhecimento tem que ser acompanhado da participação, da valorização e do acesso das pessoas para que esses bens sejam efetivamente representativos e simbólicos, e conseqüentemente não se percam.

Inserido no Projeto Político Pedagógico da escola ou no Regimento Escolar, o acervo poderia, por exemplo, ser transformado em uma coleção visitável (Lei 11.904, de 14 de janeiro de 2009, Artigo 6º, § único). Nesse movimento, o acervo se transformaria em uma fonte de informação sobre a vida da instituição, um instrumento de preservação da memória escolar ou, ainda, um recurso pedagógico para a educação em ciências. (MELONI; GRANATO, 2014).

5.2 A conservação curativa: limpeza e higienização

As sujidades são encontradas em todos os ambientes e, conseqüentemente, nos materiais e variam de acordo com o ambiente e a forma de conservação do acervo. A falta de uma limpeza rotineira do acervo e, sobretudo, do ambiente em que ele está inserido resulta na acumulação de materiais indesejados sobre a superfície do objeto, como poeiras e partículas sólidas, além da presença de possíveis

cidadão; o indivíduo no gozo dos direitos civis ou políticos de um Estado, ou no desempenho de seus deveres para com este”. HOLANDA, Aurélio Buarque (2010). Dicionário Aurélio da língua portuguesa. Curitiba: Positivo, p.164.

micro-organismos. A ocorrência de sujidades pode ser resultado do acondicionamento inapropriado do objeto.

A sujidade é considerada estranha à composição do material original, causando a deterioração do objeto ao longo do tempo. Só é possível identificar sua ação quando ocorrem modificações das propriedades físicas do material, por exemplo a cor e o brilho. (FIGUEIREDO JUNIOR, 2012).

A limpeza, a higienização e a estabilização são ações realizadas de forma direta no objeto. Dependendo do tipo de sujidade (solta, solúvel ou impregnada), a limpeza exigirá uma aplicação diferenciada, que pode ser: limpeza manual seca, limpeza manual úmida e/ou limpeza manual molhada.

A limpeza é um procedimento que consiste em retirar do objeto a sujidade superficial. No caso da poeira, trata-se de uma limpeza a seco. Não é recomendada a utilização de produtos de limpeza ou removedores. Utiliza-se o auxílio de pincéis de cerdas macias, flanelas de algodão ou panos macios para remoção da poeira ou qualquer outra sujidade solta.

Durante a execução da ação de limpar, é estritamente necessário o cuidado de não remover do objeto as marcas produzidas pelo uso ou pelo tempo, por exemplo etiquetas e numerações escritas à tinta, entre outras. As marcas devem ser preservadas. Quando observada a presença de uma sujidade um pouco mais resistente, a limpeza deve ser realizada com um pano, flanela ou esponja macia embebida apenas em água, sem adição de quaisquer produtos químicos, e deve ser muito bem torcidos. Há sujidades que, às vezes, parecem estar impregnadas na superfície do objeto, mas são substâncias polares, portanto solúveis em água. É recomendável que, após a lavagem úmida, o objeto seja seco com pano macio e seco.

Por fim, no caso de sujidades impregnadas, como óleos, gorduras, ceras etc., recomenda-se o uso de detergente para removê-las. Nesse caso, é importante que o detergente que tenha em sua composição “tensoativo não iônico” para auxiliar na limpeza de sujidades impregnadas ou manchas. É possível identificar qual o tipo de tensoativo presente na composição do detergente no campo “composição”, localizado no rótulo da embalagem.

A retirada de sujeiras apolares com um solvente polar (água) é mais eficiente. Um tensoativo pode proporcionar uma mistura estável

entre a sujeira apolar e a água em decorrência de sua alta afinidade pelas novas superfícies criadas. De modo geral, os fatores que influenciam na tensão superficial de uma substância é o seu grau de pureza e a temperatura.

No caso da água, quando o detergente é adicionado a ela, as moléculas das substâncias tendem a se misturarem, então a sua tensão superficial é reduzida promovendo a penetração da substância detergente, facilitando a remoção da sujidade impregnada à superfície do objeto.

Recomenda-se utilizar um pano macio, uma flanela de algodão ou esponja macia com pequenas quantidades de detergente (gotas) em água para auxiliar a remoção da sujidade, assegurando-se de que todos os resíduos sejam minuciosamente retirados. Não se deve utilizar nenhum tipo de esponja constituída de fibra abrasiva para a lavagem de peças do acervo de superfície frágeis. O correto é o uso de esponjas macias. Materiais abrasivos são substâncias muito duras, com capacidade de arrancar, por atrito, raspagens ou desgaste, partículas de outras superfícies. Para a limpeza de objetos pequenos, é recomendado que o processo seja realizado dentro de uma bacia com o fundo revestido de espuma de polietileno para proteger o objeto em caso de queda.

5.3 A conservação preventiva: registro e acondicionamento dos objetos

Como se pode perceber pelo relato, as ações diretas para a conservação dos objetos podem ser realizadas no âmbito da escola. São ações técnicas, mas relativamente simples e podem ser executadas tanto pelos agentes escolares quanto por estudantes em projetos multidisciplinares com os objetivos de desenvolver a educação patrimonial e, no caso de instrumentos educativo-científicos, também ensinar os funcionamentos, as aplicações e os conceitos a que se referem cada objeto. Além das ações diretas nos objetos, podem ser realizadas as ações indiretas de registro/catalogação e acondicionamento.

A catalogação das peças tem como objetivo registrar informações sobre o estado de conservação das peças e de seus componentes e de verificar indícios de sua utilização por meio das marcas de uso. Essas informações são registradas em fichas

denominadas de “fichas de catalogação” semelhantes à que foi desenvolvida para o acervo da EE João Ramalho (Quadro 3). De acordo com Granato (2013, p. 4), trata-se de um procedimento documental que formaliza a existência do objeto “similar a uma carteira de identidade”.

Quadro 3 - Ficha usada para a documentação dos objetos de educação em ciências

| Nome do campo | Conteúdo |
|---|---|
| Numeração | Número atribuído ao objeto com o objetivo de facilitar a identificação. |
| Foto | Foto do objeto em ângulos diferentes com o objetivo de facilitar a identificação. |
| Nome | Nome dado ao objeto. |
| Fabricante | Identificação do fabricante do objeto se houver. |
| Origem | Se houver informações sobre a origem do objeto no próprio objeto ou se o fabricante foi identificado. |
| Descrição do objeto/marcas de uso | Descrição de detalhes que não podem ser observados na foto, como marcas de uso. |
| Dimensão | Medidas de profundidade, largura e altura em centímetro. |
| Materiais | Materiais que constituem o objeto |
| Estado de conservação/Descrição das avarias | Em bom estado, parcialmente deteriorado e deteriorado. Descrever as avarias encontradas no objeto. |
| Indicação de uso do objeto | Indicação de uso em compêndios, programas de ensino e livros. |
| Notas | Observações diversas. |

| Descrição do tratamento dado aos objetos | Descrições detalhadas das intervenções realizadas no objeto. |
|--|--|
|--|--|

Nota. Fonte: Recuperado de “*Conservação e valorização do patrimônio escolar: um estudo de caso,*” de CARDOSO, Gisele de Oliveira, 2014, p. 19.

Finalmente, após as ações de limpeza, higienização, registro e catalogação das peças, os objetos devem ser organizados em prateleiras, separados por categorias: vidrarias, material zoológico fixado, esqueleto e insetário, microscópios, objetos de laboratório, projetores de slides e slides, materiais de ótica etc. No tópico a seguir, será apresentada uma breve descrição sobre os trabalhos de Cardoso (2014) e Walério (2014) que objetivaram realizar ações de conservação em objetos de educação em Ciências da Natureza de uma escola pública no município de Diadema/SP e utilizar o acervo com a intenção de promover a preservação da memória institucional e, principalmente, de viabilizar seu uso como material pedagógico para o ensino das ciências.

6. Acervo escolar como material didático

Uma forma de preservar o conteúdo simbólico dos objetos de educação em ciências é mantê-los no contexto escolar, e, para isso, uma possibilidade é utilizá-los como material didático nas aulas de Ciências da Natureza. De acordo com Walério, Cardoso e Meloni (2015, p. 104), “muitos desses objetos têm características tanto para serem considerados como patrimônio cultural da educação, como para serem usados para o ensino”.

Portanto, os objetos de ensino podem ser inseridos no contexto da sala de aula como material didático para discutir conceitos de ciências. De acordo com Felgueiras (2005, p. 99), “[...] mais do que organizar e preservar os acervos escolares é preciso integrá-los no contexto das escolas, estabelecendo uma ligação com a comunidade escolar e contribuindo, assim, para a formação de uma sociedade reconhedora dos bens culturais num sentido mais amplo”.

Na Escola Estadual João Ramalho (Diadema/SP), foi realizado um projeto que teve como objetivos preservar o acervo de objetos de

ensino de ciências e incorporá-lo nas atividades didáticas da escola. O trabalho consistiu em duas etapas: a da conservação, que se dividiu na localização, na seleção, na limpeza e higienização, na identificação, no registro e na catalogação dos objetos; e a dos usos, que envolveu a preparação de propostas didáticas para o uso de objetos do acervo escolar.



Figura 4. Objetos do Acervo da EE João Ramalho, Diadema, SP
Fonte: “*Conservação e valorização do patrimônio escolar: um estudo de caso*” de G. O. Cardoso, 2014, Trabalho de conclusão de curso, Universidade Federal de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil, p.16.

Na primeira etapa, foi realizada a limpeza, a higienização, o registro e a catalogação das peças, obedecendo aos cuidados técnicos para a preservação das características culturais dos objetos. No Quadro 4, está o resumo das informações sobre a realização da limpeza e higienização das peças. Foram catalogados 42 objetos de ensino de ciências reunidos em um catálogo que foi disponibilizado para a escola

Quadro 4 - Limpeza e higienização do acervo

| Objetos | Tipo de limpeza manual |
|--|--|
| Vidrarias – identificada a presença de sujidades impregnadas. | Limpeza manual molhada – lavada em água corrente com o auxílio de bucha macia e sabão neutro. Secagem natural. |
| Material zoológico fixado – identificada a presença de sujidades solúveis em água. Os potes não foram abertos e nem o líquido conservante trocado. | Limpeza manual úmida – utilizou-se para limpeza uma flanela umedecida em água (bem torcido). |
| Material zoológico fixado – identificada a presença de sujidades solúveis em água. Os potes não foram abertos e nem o líquido conservante trocado. | Limpeza manual úmida – utilizou-se para limpeza uma flanela umedecida em água (bem torcido). |
| Microscópios – trata-se de uma peça com componentes frágeis. Removeu-se apenas a sujidade solta. | Limpeza manual seca – utilizou-se um pincel de cerdas macias e uma flanela seca para que os componentes eletrônicos não fossem danificados. |
| Objetos de laboratório – identificada a presença de sujidades solúveis em água. | Limpeza manual úmida – objetos limpos com o auxílio de pano umedecido com água (bem torcido). Secagem natural. |
| Projetores de slides e slides – trata-se de uma peça com componentes frágeis. Removeu-se apenas a sujidade solta. | Limpeza manual seca – a limpeza foi realizada com o auxílio de um pincel de cerdas macias e uma flanela seca para que os componentes eletrônicos não fossem danificados. |

| | |
|--|--|
| Materiais de ótica – identificada a presença de sujidades impregnadas. | Lavagem manual molhada – as peças foram lavadas em água corrente com sabão neutro, com o auxílio de flanela para remover a sujidade. Não foi utilizada bucha para evitar que as lentes e espelhos fossem danificados durante a lavagem. Secagem natural. |
|--|--|

A segunda etapa do projeto consistiu em elaborar atividades pedagógicas junto aos professores. Decidiu-se trabalhar o tema “gravidez e aborto”, uma vez que no acervo havia três objetos que estimularam a abordagem desse tema:

- Feto humano do sexo masculino, 5º mês de gestação (16,5 semanas), pesando mais ou menos de 200g a 250g (aborto inevitável). Altura: 14,0 cm e Diâmetro: 10,0 cm;
- Um natimorto Altura: 13,0 cm e Diâmetro: 10 cm (etiqueta com as informações sobre o feto estava muito deteriorada); e
- Um esqueleto com diversas partes quebradas (que seria usado para apresentar a estrutura óssea da coluna e bacia e sensibilizar os alunos quanto à mudança no corpo feminino durante a gestação/parto).

Os objetos foram inseridos com o objetivo de estimular os estudantes para a observação e discussão dos temas e foi constatado que houve um aumento de interesse pela ciência por parte dos estudantes. Segundo Walério (2014, p. 23), os alunos classificaram as aulas desenvolvidas no projeto como “aulas diferentes”, pois, segundo eles, o fato de mudar de cenário (lousa e giz, caneta e papel) aumentou a motivação pelo estudo. Um estudante comentou: “[...] nos divertimos bastante preparando o cartaz sobre gestação saudável [...]” (Figura 5).



Figura 5. A figura representa trabalhos de alunos relacionados aos temas sobre: gravidez na adolescência, drogas ilícitas e lícitas e alimentação saudável.

Fonte: Recuperado de “a utilização de acervos escolares como material didático nas aulas de Ciências Naturais”, de WALÉRIO, Mara Regina Prata, Trabalho de conclusão de curso, Universidade Federal de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil, p. 38.

Os resultados apontam que, quando os alunos foram questionados sobre o motivo de terem classificado as aulas como aulas diferentes, as respostas demonstraram que os objetos contribuíram para que os estudantes tivessem uma posição ativa no processo e deixassem a posição passiva que eles estavam acostumados. Segundo a autora, os objetos “despertaram neles a vontade de pesquisar e questionar sobre o assunto tratado e outros relacionados”. (WALÉRIO, 2014, p. 23).

Em relação à percepção dos professores que participaram do projeto, Walério (2014, p. 23) relata que

[...] puderam verificar a defasagem de conhecimentos desses alunos em relação aos conteúdos já vistos o que promoveu em alguns professores a iniciativa de preparar uma aula para rever alguns conceitos que estavam confusos para os alunos. Outro fato que comprova que os

objetivos foram alcançados foi a disposição da direção em restaurar os objetos do acervo que estão deteriorados e o interesse dos docentes em utilizar objetos do acervo em suas aulas. Como exemplos desse fato, a professora de biologia manifestou intenção de utilizar os microscópios; a professora de física afirmou que usará os kits de lentes e espelhos e a professora de química disse que está pensando em utilizar as vidrarias em seus experimentos. Além dessas, a professora de história pretende passar aos alunos a história da escola [...].

7. Considerações finais

Os objetos de educação em ciências que constituem o patrimônio educativo foram adquiridos com o objetivo de aproximar o aluno de uma educação em ciências mais prática e menos livresca, estimulando a observação e o contato direto com os fenômenos da natureza (MELONI; GRANATO, 2014). Esses objetos compõem o cenário dentro da sala de aula e o seu entorno e se relacionam com os saberes científico e escolar em um determinado espaço/tempo.

Nesse sentido, os objetos constituem um patrimônio cultural que deve ser reconhecido e preservado. A grande relevância desses objetos como fonte histórica é a possibilidade que eles proporcionam de uma aproximação com a educação do passado. Cada objeto do acervo escolar possui marcas de uso que orientam leituras e permitem realizar inferências, não no sentido de recompor o cenário material, mas no sentido de entender os objetos na interação entre espaço, tempo e sociedade. (MENESES, 1998).

No que se refere ao acervo formado por objetos de educação em ciências, os materiais também revelam as articulações entre os chamados conhecimentos científico e escolar. Além disso, constituem-se como documentos históricos que auxiliam na compreensão da trajetória da instituição e colaboram para a preservação da memória e para a construção da identidade da comunidade escolar.

Além das ações direta e indireta para a conservação dos objetos, uma forma de garantir a preservação do acervo é inseri-lo no Projeto Pedagógico da escola ou no Regimento Escolar. O uso dos acervos de objetos de educação em ciências como material didático

para as aulas de Ciências da Natureza potencializa a percepção que a comunidade escolar pode ter da importância desses artefatos e a consciência da necessidade de preservá-los.

Como se trata de objetos que constituem um patrimônio cultural e não de materiais de uso regular, esses artefatos devem ser usados em práticas específicas, com todo o rigor para a sua preservação, e não podem continuar se degradando nos sótãos e nos porões das instituições escolares.

Bibliografia

ALMEIDA, Jane Soares de (2015). A construção da diferença de gênero nas escolas – Aspectos históricos (São Paulo, séculos XIX-XX) [Versão eletrônica]. *Revista Eletrônica de Educação*, 9(1), 65-77. Recuperado em 23 abril 2019, de <http://www.reveduc.ufscar.br/index.php/reveduc/article/viewFile/1039/379>.

BRAGHINI, Katya Zuquim (2017). As aulas de demonstração científica e o ensino da observação [Versão eletrônica]. *Revista Brasileira de História da Educação*, 17(2) [45], 208-234. Recuperado em 23 abril 2019, de <http://www.periodicos.uem.br/ojs/index.php/rbhe/article/view/40687>.

BRAGHINI, Katya; PINÃS Raquel Quirino; PEDRO, Ricardo Tomasiello (2014). Museu Escolar do colégio Marista Arquidiocesano de São Paulo: constituição, histórico e primeiros movimento de salvaguarda da coleção [Versão eletrônica]. *Revista Esboços, Florianópolis*, 21(31), 28-49. Recuperado de 23 abril 2019, de <https://doi.org/10.5007/2175-7976.2014v21n31p28>.

CAPANEMA, Gustavo (1943). *O programa do ensino secundário e sua lei orgânica (reforma Gustavo Capanema)*. Rio de Janeiro, RJ: Zelio Valverde.

CARDOSO, Gisele de Oliveira (2014). *Conservação e valorização do patrimônio escolar: um estudo de caso*. Trabalho de conclusão de curso, Universidade Federal de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil.

Decreto N.º 10.623, de 26 de outubro de 1977 (1997). Aprova o Regimento Comum das Escolas Estaduais de 1º Grau e dá providências correlatas São Paulo (Estado). Recuperado em 23 abril 2019, de <https://www.al.sp.gov.br/repositorio/legislacao/decreto/1977/decreto-10626-26.10.1977.html>.

FABRIANI, Carmem Beatriz; FRANCO, Laura Ferreira de Rezende; PENTEADO, Fernanda Camargo (2013). Patrimônio cultural, desenvolvimento sustentável e cidadania: o desafio das práticas preservacionistas [Versão eletrônica]. *Revista Direitos Culturais*, Santo Ângelo, 8(14), 37-49. Recuperado de 03 junho 2019, de <http://srvapp2s.urisan.tche.br/seer/index.php/direitosculturais/artic/e/view/800>.

FELGUEIRAS, Margarida Louro (2005). Materialidade da cultura escolar: a importância da museologia na conservação/comunicação da herança educativa [Versão eletrônica]. *Revista proposições*, 16(1), 87-102. Recuperado em 25 abril 2019, de <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/proposic/issue/view/1032>.

FELGUEIRAS Margarida Louro (2011). Herança educativa e museus: reflexões em torno das práticas de investigação, preservação e divulgação histórica. *Revista brasileira de História da Educação*, 11(1) [25], 67-92. Recuperado em 25 abril 2019, de <http://periodicos.uem.br/ojs/index.php/rbhe/article/view/38507>.

FIGUEIREDO JUNIOR, J. C. D. (2012). *Química Aplicada a conservação e restauro de bens culturais móveis: uma introdução*. Belo Horizonte: São Jerônimo.

GOLÇALVES, Nadia (Org.). (2016). *G. Histórias e memórias sobre educação: trajetória e atividades de um projeto de extensão*. Curitiba, PR: Setor de Educação-UFPR.

GOMES, M. A. A. F.; CORRÊA, E. L. (2011). *Reconceituação contemporânea do patrimônio*. Salvador: EDUFBA.

GRANATO, Marcus; MAIA, Elias da Silva. (2010). A Conservação de Objetos de C&T: Análise e discussão das práticas utilizadas no Memorial Carlos Chagas Filho [Versão eletrônica]. *Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio – PPG-PMUS, Unirio/ MAST*, 3(2), 1-15. Recuperado em 23 abril 2019, de <http://revistamuseologiaepatrimonio.mast.br/index.php/ppgpmus/article/viewFile/96/129>.

GRANATO, Marcus; CAMPOS, G. N. (2013). Teorias da conservação e desafios relacionados aos acervos científicos [Versão eletrônica]. *Revista Midas*, 1(10), 1-14. Recuperado em 23 abril 2019, de <https://journals.openedition.org/midas/>.

KRASILCHIK, Myriam (1995). Inovação no ensino das ciências. In GARCIA, Walter. E. (Org.). *Inovação Educacional no Brasil: problemas e perspectivas*. Campinas: Autores Associados.

LEÃO, Arnaldo Carneiro (1942). *Química para a quarta série ginásial de acordo com os programas oficiais*. São Paulo: Companhia Editora Nacional.

Lei n.11.904, de 14 de janeiro de 2009 (2009). *Estatuto de Museus e de outras providências*. Recuperado em 23 abril 2019, de http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/ato2007-2010/2009/lei/l.htm.

LOURENÇO, M.; GUESSNER, S. (2004). Documenting Collections: Cornerstones for More History of Science in Museums. *Science & Education*, 23(4), 727-745.

MARTINS, Ricardo Chaves de Rezende; AGUIAR, Rui (2001). *Progestão: como gerenciar o espaço físico e o patrimônio da escola* [Versão Eletrônica]. Brasília: Consed. Recuperado em 23 maio 2019, de <http://www.sed.sc.gov.br/documentos/plano-de-gestao-escolar->

409/processo-2016/progestao-modulos-atividades/4362-modulo-vii-como-gerenciar-o-espaco-fisico-e-o-patrimonio-da-escola/file.

MELONI, Reginaldo Alberto; GRANATO, Marcus (2014). Objetos de educação em ciências: um patrimônio a ser preservado. *Revista Pedagogia em Foco*, 9(2), 1-10.

MUÑOZ VIÑAS, Salvador (2003). *Teoría contemporânea de la Restauración*. Madrid: Síntesis.

OLIVEIRA, Fabiana Valeck de (2015). *Patrimônio escolar: para além da arquitetura, a materialidade do patrimônio histórico nas escolas paulistas*. Tese de Doutorado, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil.

PINHEIRO, L. V. R.; GRANATO, Marcus (2012). Para pensar na interdisciplinaridade na preservação: algumas questões preliminares. In SILVA, Rubens Ribeiro Gonçalves da (Org.). *Preservação documental: uma mensagem para o futuro*. Salvador: EDUFBA, 23-40. Recuperado em 23 abril 2019, de <http://ridi.ibict.br/bitstream/123456789/399/1/PINHEIROPreservacao2012.pdf>.

PYKOSZ, Lausane Corrêa (2007). *A higiene nos grupos escolares curitibanos: fragmentos da história de uma disciplina escolar (1917-1932)*. Dissertação de mestrado, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, PR, Brasil.

SANTOS, Maria Célia Teixeira Moura (2014). A preservação da memória enquanto instrumento de cidadania [Versão eletrônica]. *Cadernos de Sociomuseologia*, Lisboa, 3(3), 67-78. Recuperado em 23 junho 2019, de <http://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/view/307/216>.

SOUZA, Rosa Fátima (2013). Objetos de ensino: a renovação pedagógica e material da escola primária no Brasil, no século XX

[Versão eletrônica]. *Educar em Revista*, (49), 103-120. Recuperado em 24 abril 2019, de <http://www.scielo.br/pdf/er/n49/a07n49.pdf>.

VALDEMARIN, Vera Teresa (2014). *Estudando as lições de coisas: análise dos fundamentos filosóficos do Método de Ensino Intuitivo*. Campinas: Autores Associados.

WALÉRIO, Mara Regina Prata; CARDOSO, Giseli de Oliveira; MELONI, Reginaldo Alberto (2015). Preservação e usos pedagógicos do patrimônio escolar: relato de uma experiência [Versão eletrônica]. *Revista Pedagogia em Foco*. 10(4), 104-113. Recuperado em 24 abril 2019, de <http://revista.facfama.edu.br/index.php/PedF/article/view/153>.

WALÉRIO, Mara Regina Prata (2014). *A utilização de acervos escolares como material didático nas aulas de ciências naturais*. Trabalho de conclusão de curso, Universidade Federal de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil.

ZANCUL, Maria Cristina de Senzi (2009). A coleção de instrumentos antigos do laboratório de Física da Escola Estadual Bento de Abreu de Araraquara [Versão eletrônica]. *Ensaio*, 11(1), 87-103. Recuperado em 24 abril 2019, de <http://www.scielo.br/pdf/epec/v11n1/1983-2117-epec-11-01-00087.pdf>.

Formação em Museologia no Brasil: rupturas e transformações nas décadas de 1960 e 1970

Ivan Coelho de Sá

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

<https://orcid.org/0000-0003-0597-2530>

1. Introdução

Em 1969, há 50 anos, o Ministério da Educação e Cultura- MEC promoveu a elaboração das primeiras Diretrizes Curriculares para os cursos de Museologia, num momento em que o Curso de Museus-MHN – marco da institucionalização do campo profissional e disciplinar da Museologia no Brasil – vivenciava sua primeira década pós-falecimento de Gustavo Barroso, ocorrido em dezembro de 1959. Nestes 10 anos (1959-69) o Curso ainda estava vinculado ao legado barroense, ou seja, ainda se estruturava na Matriz Curricular de 1967, fortemente calcada nas concepções de Museus estabelecidas na Reforma de 1944. Entretanto, na transição das décadas de 1960 e 1970, as transformações e rupturas promovidas pela Contracultura no plano internacional repercutiram nos campos profissional e disciplinar da Museologia. Estas transformações sinalizaram uma série de mudanças de ordem conceitual e não ficaram imunes às tensões, uma vez que se chocaram com propostas e visões conservadoras estabelecidas, desde o século XIX, na área dos Museus e na prática museológica, isto é, na Museografia. De forma tímida e vagarosa, os processos de mudanças já faziam parte da história da Museologia, entretanto tornaram-se mais contundentes e decisivos, neste período de transição, acentuando-se ao longo dos anos 70.

Este quadro de transformações ocorreu há menos de 50 anos e constituiu uma referência basilar à história da Museologia no Brasil, no entanto, não há ainda pesquisas sistemáticas que possam impulsionar novas discussões com o objetivo de redimensionar a importância destas mudanças e de seus desdobramentos até a atualidade. Assim, neste ano em que se comemora meio século da definição, por parte do

MEC, de Diretrizes Curriculares para a Museologia, bem como do início de um processo de reformas no Curso de Museus-MHN/Curso de Museologia-FEFIERJ/UNIRIO, seria bastante oportuno recuperar a memória destas reformas e refletir sobre os possíveis impactos provocados pelo cenário internacional em todo o campo.

A metodologia da pesquisa concentrou-se na análise de fontes primárias, sobretudo na legislação relativa ao Curso de Museus/Curso de Museologia: decretos do MEC e pareceres do Conselho Federal de Educação-CFE e ainda na documentação interna do Curso, como regulamentos, atas do Conselho Departamental, além de projetos e relatórios de exposições curriculares. O ponto de partida consistiu em organizar a documentação levantada e obter dados que possibilitassem reconstituir os currículos, tanto os experimentais quanto os que tiveram continuidade, por meio da elaboração de fluxogramas para possibilitar a visualização gráfica da sucessão de propostas. Foram elaborados 32 fluxogramas desde o currículo do primitivo Curso Técnico (1922), até a última reforma ocorrida em 2010. Neste texto, trataremos, como já destacamos, das reformas dos anos 70, por ser o ponto alto das transformações e representar o embate decisivo entre conservadorismos e propostas de ruptura.

Na construção dos fluxogramas foram cotejadas, além da legislação do MEC, as informações de decretos, regulamentos, históricos escolares e programas de disciplinas. A ênfase nas fontes primárias documentais é uma das propostas centrais do Projeto de Recuperação e Preservação da Memória da Museologia no Brasil, criado em 2005, cujas atividades concentram-se na revisão e divulgação da história da Museologia visando o autoconhecimento deste campo e, conseqüentemente, contribuir com o processo de sua consolidação no país. A memória deste momento específico de reflexão e discussão, entre a tradição e as inovações, pode trazer uma nova leitura sobre estas questões na Museologia brasileira, uma vez que o embate impactou as décadas de 80, 90 e anos 2000, atingindo diretamente o ensino, ou seja, a graduação em Museologia, cuja origem remontava ao Curso de Museus.

Em termos de fundamentação teórico-conceitual o estudo de fontes primárias relativas ao campo da Museologia converge para as reflexões de pensadores deste próprio campo como Zbyněk Z. Stránský. Exatamente no período trabalhado neste texto, isto é,

décadas de 60 e 70, o museólogo tcheco Stránský, ao elaborar uma reformulação conceitual da Museologia e de seu objeto de estudo, definiu e estruturou um sistema de pensamento próprio para este campo. Isto ocorreu quando ele considerou a Museologia como uma disciplina científica, autônoma e específica e deslocou seu objeto de estudo, do museu para a musealidade, valor que caracteriza e emana dos objetos/coleções musealizadas e também entendida como uma relação específica do homem com a realidade. Assim, segundo Stránský (1980), a Museologia

(...) é uma disciplina científica independente, específica, cujo objeto de estudo é uma atitude específica do Homem sobre a realidade, expressão dos sistemas mnemônicos que se concretiza por diferentes formas museais ao longo da história. A Museologia tem a natureza de uma ciência social, proveniente das disciplinas científicas documentais e mnemônicas e ela contribui à compreensão do homem no seio da sociedade. (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2013, p. 62).

Este processo de questionamento sobre a natureza da Museologia levou-nos a refletir sobre o conceito de Metamuseologia, ou seja, um campo disciplinar cujo objeto de estudo é a própria Museologia. Neste sentido, ele acionou um processo de autorreflexão que abre caminho para o autoconhecimento. É exatamente esta perspectiva de estudar o próprio campo a partir de sua história que tem sido a tônica do projeto Recuperação e Preservação da Memória da Museologia no Brasil. Assim, entendemos ser bastante pertinente a discussão sobre a Museologia na década de 70, momento singular em que as rupturas se chocaram com posturas conservadoras, mas que resultou em relevantes transformações conceituais que acionaram profundas alterações no pensamento museológico constituindo um importante elo entre a Museologia Tradicional e a Museologia Contemporânea. As reflexões que este texto pode vir a suscitar, bem como os dados que divulgará possibilitarão um conhecimento mais preciso do processo de transformação ocorrido nas matrizes curriculares da formação em Museologia. Com isto, poderá contribuir com novos elementos para a construção da história da Museologia no contexto brasileiro.

2. Museologia e Patrimônio no Cenário Internacional do Pós Segunda Grande Guerra

Após a Segunda Grande Guerra as áreas da Preservação e do Patrimônio Cultural e, especificamente, o campo da Museologia, passaram por mudanças significativas em decorrência de uma reestruturação dos organismos que – desde o período entre guerras – trabalhavam as questões relativas aos museus e à preservação. Exemplo disso foi a criação, em 1945, da UNESCO, vinculada à ONU – Organização das Nações Unidas – sucessora da antiga Sociedade das Nações, instalada em 1919, ao término da Primeira Grande Guerra. A UNESCO tinha como objetivo principal promover a paz e a segurança mundiais por meio da Educação e da Cultura. Na realidade, consistiu num desdobramento mais alargado da Comissão Internacional de Cooperação Intelectual - CICI (1922), também criada no âmbito da Sociedade das Nações à qual estava vinculado o antigo *Office International des Musées* - OIM (1926), conhecido, no Brasil, como Escritório Internacional de Museus.

Sob a proteção da UNESCO, foi criado, em 1946, o Conselho Internacional de Museus que sucedeu ao OIM, entretanto, ao contrário deste, o ICOM concentrou seus esforços não na Museografia e seus aspectos técnicos, mas na elaboração de políticas de museus e nas questões teóricas e filosóficas da Museologia. Ao longo da década de 60, a UNESCO e o ICOM desenvolveram políticas que foram disseminadas por todo o mundo, sobretudo por meio de conferências e elaboração de recomendações que irão assumir um caráter de legislação, tanto para as questões de preservação de patrimônio quanto para as questões da Museologia e dos Museus.

O franco posicionamento político da UNESCO e do ICOM acentua-se na transição das décadas de 60 e 70 sintonizando-se às necessidades e questionamentos da sociedade. O ICOM passou a ser o organismo que pensava as novas demandas da Museologia face às transformações do pós-guerra, isto é, num cenário marcado por uma série de contestações contra o *establishment*, ou seja, contra a chamada 'ordem' estabelecida e, conseqüentemente, contra todas as instituições políticas, econômicas, sociais e culturais. Conhecido como Contracultura, o movimento desenvolveu-se inicialmente nos Estados Unidos e na Inglaterra reverberando em todo o mundo ocidental. Nos

Estados Unidos ganhou força com a denúncia à segregação racial e em defesa dos direitos civis da população afro-americana. As manifestações expandiram-se com movimentos pacifistas e libertários, estes a favor dos direitos das mulheres e das então conhecidas como ‘minorias’ sexuais, marcando o início dos movimentos civis LGBT. Exemplo maior do espírito de “crítica anárquica” à “ordem dominante”, no dizer de Carlos Alberto Pereira (1992, p.20), foi o movimento Hippie com discurso libertário e pacifista cujo lema “Paz e Amor” anunciava uma nova era fundamentada no naturalismo, na vida comunitária e no anticonsumismo.

O ativismo destas manifestações era protagonizado pelos jovens nascidos no pós-guerra que aspiravam uma sociedade mais democrática e humanitária e atingiu maciçamente a classe estudantil. O movimento universitário conhecido como Maio de 68, iniciado em Paris, evidencia a culminância da politização dos jovens. As contestações estudantis por reformas na Educação sintonizaram-se às reivindicações da classe trabalhadora. A mobilização universitários-operários acionou uma greve geral que atingiu toda a Europa e abalou o governo Charles De Gaulle. Assim, não somente Maio de 68, mas todo o conjunto de reivindicações da Contracultura evidenciam profundas mudanças de mentalidade e de comportamento deixando claro que as estruturas sociais, políticas, econômicas e culturais, convencionais e conservadoras, não davam conta da diversidade e das aspirações do homem e da sociedade.

Neste cenário contestatório, no qual o anacronismo das instituições tradicionais estava sendo questionado, a Museologia, por sua intrínseca vocação política e social, não poderia se manter refratária a mudanças tão contundentes que emergiam da sociedade. Como instituição centenária e fortemente vinculada a valores tradicionais e a políticas hegemônicas, sobretudo em termos ideológicos, o Museu não poderia ficar ausente deste processo de ressignificação que afetava todos os setores da sociedade civil. Entretanto, o processo de mudanças teria que prever rupturas conceituais que deveriam emergir de uma autorreflexão da própria área e isto fatalmente implicaria numa crise de identidade da instituição Museu. Assim, para promover mudanças nas convencionais concepções de Museologia e no modelo tradicional de museu que remontavam ao século XIX, as transformações deveriam atingir a

práxis museológica no âmago da questão, ou seja, na relação com o público, tanto no que se refere às formas de concepção e implantação de um museu, quanto à sua gestão e funcionamento.

Em resposta a essa crise de identidade do museu, emergiu, no âmbito do ICOM, ou melhor, dos atores sociais ligados a este organismo, o conceito de Ecomuseu rompendo com os modelos tradicionais na medida em que se fundamentava na inserção e interação da própria comunidade no desenvolvimento do museu. No caso, o Ecomuseu da Comunidade Urbana Le Creusot – Montceau - Les-Mines, implantado entre 1971 e 1974, com a iniciativa de Marcel Évrard e o apoio de Hugues de Varines, Georges-Henri Rivière e Mathilde Bellaigue (ver: BRULON, 2013). No contexto da Museologia, a ideia de um museu concebido, organizado e administrado pela própria comunidade onde se insere é totalmente revolucionária se considerarmos que os museus eram tradicionalmente criados por colecionadores, estudiosos ou Estados Nacionais, ou seja, institucionalizados oficialmente e oferecidos já prontos ao público que não tinha nenhuma participação no processo. Esta iniciativa pode ser interpretada como uma resposta da sociedade e do próprio campo museal às transformações sinalizadas pelos movimentos de Contracultura no sentido de romper com o sistema e as estruturas tradicionais e dar voz aos segmentos não ligados às instituições oficiais, à mídia e ao consumismo.

Cunhado por Varine (BRULON, 2015, p.280), o termo Ecomuseu foi ‘oficializado’ na IX Conferência Geral do ICOM, em Grenoble, no mesmo ano de 1971. O tema da Conferência, “O Museu a Serviço do Homem, Hoje e Amanhã”, é bastante revelador das discussões da época, isto é, desta ideia de um museu engajado com a sociedade e de suas perspectivas para o futuro. A convergência das propostas de Grenoble às reivindicações acionadas pela Contracultura fica evidente logo no início do documento. No texto introdutório sobre a adaptação do museu ao mundo contemporâneo, os primeiros pontos salientaram que o museu deveria aceitar o fato de que a sociedade estava em constante mudança e que o conceito de museu tradicional seria perfeitamente questionável:

That the museum must accept that society is constantly changing ; 2. That the traditional concept of the museum

which perpetuates values concerned with the preservation of man's cultural and natural heritage, not as a manifestation of all that is significant in man's development, but merely as the possession of objects, *is questionable*. [grifo nosso] (ICOM, 1971).

A mobilização social – outra tendência importantíssima das estratégias da Contracultura – aparece também nesta mesma introdução do documento exortando que cada museu desenvolvesse ações para melhor atender ao meio social em que se inseria: That each individual museum must accept that it has a duty to evolve means of action specifically designed to serve best the particular *social environment within which it operates* [grifo nosso] (ICOM, 1971). A ideia de uma Museologia fundamentada no ativismo comunitário perpassa todas as resoluções da Conferência e sintonizam-se a outros princípios que vão constituir a tônica do campo desde então.

Dando prosseguimento ao ideário discutido em Grenoble, a Mesa Redonda de Santiago de 1972 teve um papel determinante ao consolidar a tomada de consciência do campo da Museologia em relação à problemática, ou melhor, à ‘solucionática’ da relação do museu com as comunidades, por meio do conceito Museu Integral. O pretexto foi a situação crítica da América Latina à época dos regimes autoritários que acentuavam a dicotomia dos problemas econômicos, políticos e sociais face às questões do desenvolvimento técnico-científico, da educação e do meio urbano e rural. Problemas gritantes latino-americanos, mas que, na verdade, tinham um alcance mundial e estavam na ordem do dia das reivindicações pacifistas, igualitárias e humanistas dos movimentos de Contracultura.

3. Reverberações das Políticas de Preservação de Patrimônio e de Museologia no Cenário Brasileiro das Décadas de 60 e 70

Em 1964, simultaneamente às repercussões da Contracultura, o Brasil sofreu um golpe civil-militar articulado por grupos e políticos conservadores financiados pelos Estados Unidos, na contramão das reivindicações a favor dos direitos civis e das manifestações libertárias. Instaurou-se um regime autoritário fundamentado na repressão política e na censura dos meios de comunicação. A Constituição foi

pulverizada por uma série de medidas arbitrárias que culminaram no Ato Institucional nº 5, imposto pelo Presidente Costa e Silva, suspendendo todas as garantias constitucionais (13/12/68).

Por outro lado, na transição das décadas de 60 e 70, também paralelamente à Ditadura Militar, vai ocorrer a reverberação das políticas culturais elaboradas pela UNESCO e pelo ICOM. A exemplo das estratégias para a área da Cultura empregadas pelo Estado Novo nas décadas de 30 e 40, o Regime Militar de 1964 explorou a política cultural como instrumento de propaganda oficial para manipular a imagem ufanista de um passado heroico e patriótico. A valorização e a preservação do patrimônio se tornou um eficiente viés para trabalhar as questões do nacionalismo, sobretudo em termos de integração e identidade nacionais.

Assim, houve uma convergência das políticas públicas, fundamentadas nas questões nacionalistas, às tendências internacionais de desenvolvimento de políticas de preservação. Neste contexto híbrido, Educação/Cultura, que remontava ao nacionalismo das primeiras décadas do século XX, insere-se a formação em Museologia. O Curso de Museus era duplamente vinculado ao MEC. Primeiro por estar inserido no organograma do MHN, integrando o conjunto de instituições museológicas do DPHAN/IPHAN. Segundo, por ser uma instituição isolada de ensino superior e estar subordinada à legislação da Secretaria de Educação/MEC.

No limiar da década de 70, a materialização das políticas do MEC e, mais exatamente, da DPHAN/IPHAN, pode ser percebida em dois seminários nacionais, os chamados “Encontros de Governadores”. Estes encontros promoveram discussões importantes que redimensionaram as concepções de Museologia, Patrimônio e Turismo oferecendo novas perspectivas à função social dos Museus, às questões da Ecologia e da proteção ambiental, bem como às conexões com Turismo e desenvolvimento sustentável.

A escolha do Distrito Federal para sediar o I Encontro de Governadores revela a política de integração nacional, sobretudo neste momento em que já se preparavam as comemorações do Sesquicentenário da Independência. A exemplo das iniciativas internacionais, o primeiro encontro gerou uma recomendação chamada de Compromisso de Brasília, no qual foi divulgado o conceito de Bens Culturais. Há uma preocupação em inserir nos currículos

escolares assuntos relativos à preservação de Patrimônio, com ênfase nos acervos brasileiros e nas tradições nacionais, conforme o ufanismo do Regime Militar. Por outro lado, o Compromisso revela preocupação com os profissionais da área de Patrimônio e recomenda a criação de cursos, inclusive para a formação de “museólogos de diferentes especialidades”.

“Para remediar a carência de mão-de-obra especializada, nos níveis superiores, médio e artesanal, é indispensável criar cursos visando à formação de arquitetos, restauradores, conservadores de pintura, escultura e documentos, arquivologistas e *museólogos de diferentes especialidades* [grifo nosso], orientados pelo DPHAN e pelo Arquivo Nacional os cursos de nível superior;”. (CURY, 2004, p. 138).

O Compromisso de Salvador, emitido pelo II Encontro de Governadores, reafirma os mesmos objetivos e as mesmas recomendações do Compromisso de Brasília enfatizando a destinação de mais recursos para o IPHAN, a promoção de convênios deste órgão com as universidades e a criação do Ministério da Cultura e de Secretarias de Cultura em âmbito estadual. Esta proposta de criar um ministério específico da Cultura demonstra a importância e a visão de autonomia desta área a partir do amadurecimento verificado ao longo dos anos 60. Enfatiza-se a necessidade de investir em Museologia, mas as recomendações limitam-se a falar numa possível “remuneração” de estudantes de Museologia e da inclusão, no segundo grau, de curso complementar de Museologia para suprir os “museus do interior”.

“Recomenda-se aproveitamento remunerado de estudantes de arquitetura, museologia e arte, para a formação do corpo de fiscais na área de comércio de bens móveis de valor cultural. Recomenda-se a convocação do Conselho Nacional de Pesquisas da CAPES para o financiamento de projetos de pesquisas e de formação de pessoal especializado, com vistas ao estudo e à proteção dos acervos naturais e de valor cultural. [...] Recomenda-se aos governos estaduais que incluam no ensino de 2º grau

curso complementar de estudos brasileiros e museologia, que permita aos diplomados a prestação de serviços nos museus do interior, onde não haja profissional de nível superior.” (CURY, 2004, p. 145-146)

Estas propostas revelam o pouco conhecimento sobre o campo da Museologia e mesmo que não havia, de fato, uma disposição efetiva em resolver os problemas desta área. Na verdade, o que faltava era uma política específica de Museus. Para resolver os problemas indicados, o MEC deveria, de início, destinar recursos suficientes aos museus e ao Curso de Museus-MHN, bem como investir na implantação de novos cursos de graduação em todos os estados e regiões do país. Entretanto, nada foi efetivado em termos de investimentos, por parte do MEC, na criação de cursos de Museologia. Isso nos permite depreender que não havia uma vontade política de investir efetivamente na área, ou seja, os discursos dos Compromissos de Brasília e Salvador não tinham equivalência na prática.

O único exemplo concreto de um novo Curso de Museologia foi o da Universidade Federal da Bahia-UFBA, criação que antecede os Compromissos de Brasília e de Salvador, uma vez que foi idealizado em 1969, no Departamento de Filosofia, graças à atuação do arqueólogo Valentim Calderón. Implantado em 1970, foi pioneiro nas regiões Norte/Nordeste e o primeiro criado numa estrutura universitária. Os recursos teriam sido vitais para a sobrevivência destes cursos, sobretudo para contratação de docentes. O da UFBA por enfrentar um processo de implantação e o do MHN por vivenciar, exatamente na primeira metade da década de 70, um momento de renovação e passar pela falta crônica de professores potencializada em decorrência de várias aposentadorias.

Assim, podemos depreender que as mudanças se fizeram sentir mais em termos de uma visibilidade conferida à formação em Museologia, associada a uma vaga nostálgica de valorização da história, do patrimônio e dos museus. Vaga nostálgica que nos faz lembrar o Sesquicentenário da Independência, em 1972, dando continuidade à onda de nacionalismo acionada com a vitória do Brasil na Copa do Mundo no México, em 1970. As políticas de preservação convergiram para esta efeméride que teve ampla divulgação em todo o país, sendo

produzido o filme “Independência ou Morte”, além de congressos, seminários, exposições, documentários etc.

4. O Curso de Museus e a Defasagem da Museologia Barroseana na Década de 60

A década tivera início com a inauguração de uma nova capital, Brasília, em abril de 1960, esvaziando o Rio de Janeiro como centro das decisões e dos acontecimentos políticos, ao mesmo tempo que isolou e afastou a administração central do foco dos movimentos reivindicatórios, bastante oportuno à recém instalada Ditadura Militar. Entretanto, esta mudança política não conseguiu abalar a influência do Rio de Janeiro como polo cultural, ou melhor, como importante centro de criação e irradiação das manifestações políticas e culturais. Como capital federal, no final da República Velha, o Rio de Janeiro sediara acontecimentos marcantes para o campo da Museologia como a criação do Museu Histórico Nacional (1922) e, vinculado a esta instituição, o Curso de Museus (1932). O MHN foi uma espécie de laboratório para o desenvolvimento de um conceito mais alargado de museu em oposição aos museus puramente enciclopédicos, não somente por sua proposta nacionalista, mas também por trabalhar uma museografia mais ‘moderna’ em sintonia com as propostas do Escritório Internacional de Museus. No entanto, talvez a maior contribuição do MHN tenha sido a criação do Curso de Museus que se tornou um marco no país, da formação, da profissionalização e da própria ideia de pensar a Museologia como ciência, embrião para o desenvolvimento desta área como campo.

Não obstante, a despeito de não podermos falar num isolamento dos profissionais de museus em relação ao cenário internacional, podemos perceber que as mudanças conceituais promovidas pelo ICOM vão repercutir no Brasil mais incisivamente na primeira metade da década de 70. Em parte, decorrente da filiação, a este órgão, de gerações mais novas do Curso de Museus, inclusive professores conferencistas¹⁵⁴ da primeira metade dos anos 70, como

¹⁵⁴ Docentes contratados por determinados períodos. Recurso muito empregado, na década de 70, para suprir a insuficiência de professores do quadro efetivo.

Fernanda Moro e Lourdes Novaes, associadas, desde 1969, e com importante militância no Brasil e no exterior. Moro participou ativamente da Conferência de Grenoble e mantinha contatos estreitos com vários profissionais do ICOM, como Rivière, Yvonne Oddon, Paulette Olcina, Hugues de Varine e Gäel de Guichen, dentre muitos outros. Podemos citar ainda como membros do ICOM, Gabriella Pantigoso, Solange Godoy, Lúcia Bittencourt, Maria de Lourdes Parreiras Horta e Tereza Cristina Moletta Scheiner, esta, ‘antena’ às publicações deste órgão desde o início dos anos 70, quando se graduou e iniciou carreira docente.

Os influxos das políticas do ICOM sobre estes egressos do Curso de Museus podem ser identificados a uma nova compreensão de Museu no que se refere às suas funções social, educativa e comunicacional. São novos parâmetros no entendimento dos conceitos de Museu, Museologia e Patrimônio, conceitos que se alargam estabelecendo novas relações da Cultura, da Museologia e do Patrimônio com a sociedade. Entretanto, para entendermos melhor este processo de transformações temos que nos reportar à matriz curricular sobre a qual foram promovidas as rupturas.

Na década de 60, o Curso de Museus havia mantido a mesma matriz implantada em 1945¹⁵⁵, conforme reforma feita, no ano anterior, por Gustavo Barroso. Esta matriz ampliara a noção de museus ao redimensionar a carga horária de Técnica de Museus, desdobrada em três disciplinas: Técnica de Museus - Parte Geral (contemplando o processo que hoje entendemos como musealização: administração, documentação, exposição, conservação e educação); Técnica de Museus - Parte Básica (Cronologia, Epigrafia, Diplomática, Iconografia e Bibliografia) e Técnica de Museus - Parte Especializada (Mobiliário, Indumentária, Heráldica, Cerâmica, Cristais, Viaturas, Armaria etc). A Etnografia foi desmembrada da Arqueologia e surgiu como disciplina autônoma passando a se concentrar no estudo das culturas indígena e afro-brasileira.

¹⁵⁵ Decreto nº. 16.078, de 13/07/1944, que aprovou o Regulamento do Curso de Museus.

Matriz de 1945 foi sucedida pela Reforma de 1966¹⁵⁶ que promoveu alguns avanços ao oficializar o termo “museólogo” para o profissional graduado e organizadas, pela primeira vez, as disciplinas em departamentos: Técnicas de Museus, História do Brasil, História da Arte e Antropologia. Outra novidade pode ser percebida na institucionalização do estágio nos moldes de uma residência por ser previsto somente pós-formatura e unicamente no MHN. Ao longo de um ano o recém-formado passava por todas as seções do Museu e, ao final, realizava prova de classificação de cinco objetos.

Em termos curriculares, a Matriz de 1967 (Figura 1) orientou-se de forma conservadora e a única alteração refere-se à disciplina Metodologia das Pesquisas Museológicas, implantada como uma tentativa de oferecer subsídios teóricos à chamada pesquisa museológica. As demais disciplinas foram replicadas na íntegra, conforme a Reforma de 1944. Com isto, temos uma espécie de academização da Museologia barroense. Apesar de ter constituído um importante avanço para o campo da Museologia nos anos 30 e 40, a partir da década de 50 o Curso de Museus começa a se distanciar das novas questões que despontavam. Este descompasso vai crescer no final dos anos 60 e acentuar-se na primeira metade da década de 70. Nesta época, as tentativas de superar a Museologia tradicional vão revelar influência dos movimentos internacionais nas áreas da Cultura, da Museologia e do Patrimônio.

¹⁵⁶ Decreto nº. 58.800, de 13/07/1966, aprova o Regimento do Curso de Museus do Museu Histórico Nacional.

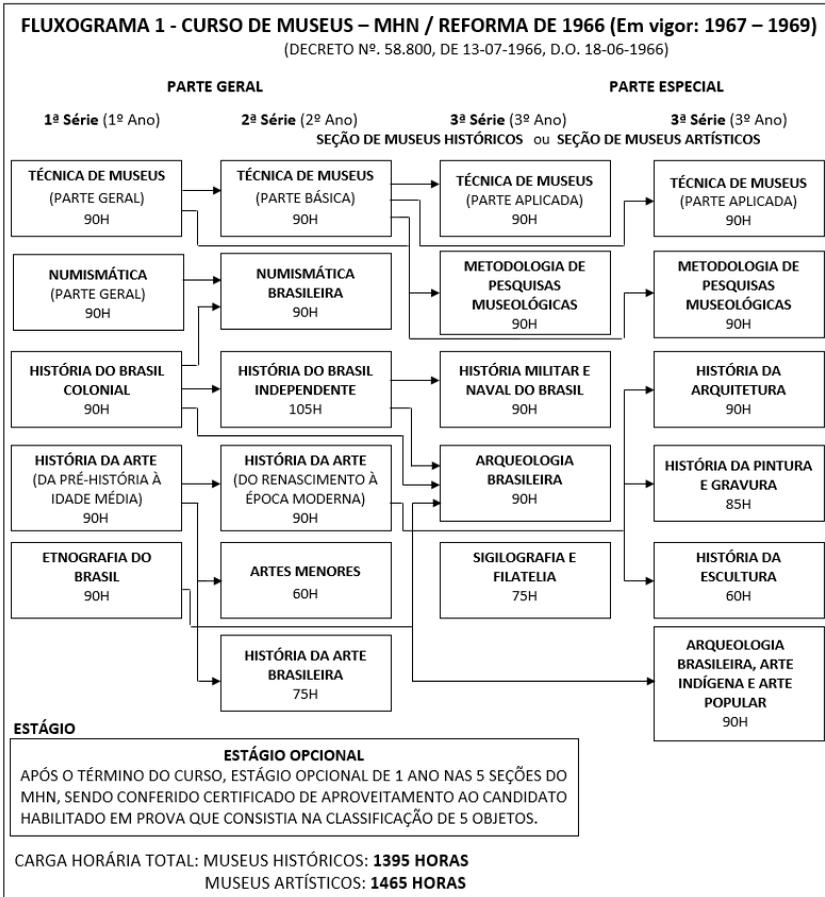


Figura 1 - Reforma de 1966 (em vigor 1967-1969). Fonte: NUMMUS.

5. O Mec e as Diretrizes para Cursos de Museologia

Em termos legais as reformas dos anos 70 inserem-se num amplo projeto do próprio MEC no sentido de reorganizar o ensino superior. Este projeto tem origens na Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional - LDB, de dezembro de 1961, que instituiu o

Conselho Federal de Educação - CFE¹⁵⁷ como órgão decisório em matéria de organização e funcionamento dos estabelecimentos de ensino, bem como de questões pedagógicas e educativas. Consonante com esta Lei, os Estabelecimentos de Ensino Superior, inclusive isolados, como o Curso de Museus, dependeriam das decisões do CFE.

Uma das inovações da LBD referia-se aos conceitos dos currículos plenos e dos currículos mínimos, estes a serem fixados pelo CFE, conjuntamente com a duração dos cursos. O Currículo Pleno tinha função multidisciplinar e deveria ser constituído de disciplinas complementares, inclusive optativas. O Currículo Mínimo estaria ligado à profissionalização, isto é, associado ao mínimo necessário que não comprometeria a formação profissional, ou seja, “o número mínimo necessário de matérias abaixo do qual ficará comprometida uma adequada formação profissional, segundo o espírito do art. 70, da Lei de Diretrizes e Bases” (CFE/MEC, 1969, p.1). Assim, o Curso de Museus teria que se adaptar às novas propostas do MEC por meio de uma reforma curricular visando alterações nos eixos temáticos, nas cargas horárias e na duração do curso. Pode parecer simples, à primeira vista, mas na prática não foi. O curso já existia há 40 anos e apesar de estar subordinado à legislação federal para cursos superiores, era um curso isolado e sem interlocução na época. Assim, o que poderia ser resolvido com apenas uma reforma acabou se tornando um processo que durou cinco anos, mas cuja discussão e resultado final foi positivo na medida em que atualizou o currículo em relação às conquistas internacionais do campo da Museologia.

Outro aspecto que sinalizava novos tempos e favorável às mudanças curriculares consistiu numa espécie de transição de gerações docentes. Dos antigos professores formados pela Museologia barroseana, alguns haviam se aposentado ou estavam em vias de se aposentar. Paralelamente a estas aposentadorias, novas lideranças estavam emergindo e sucedendo àqueles professores. O caso mais

¹⁵⁷ A ideia de um Conselho Superior remonta a 1911 com a criação do Conselho Superior de Ensino (Decreto nº 8.659, de 05/04/1911), sucedido pelo Conselho Nacional de Ensino (Decreto nº 16.782-A, de 13/01/1925) e pelo Conselho Nacional de Educação (Decreto nº 19.850, de 11/04/1931). Em 1994, o Conselho Federal de Educação (Lei nº 4.024, de 20/12/1961) passou novamente a ser denominado Conselho Nacional de Educação (MP nº 661, de 18/10/94, convertida na Lei nº 9.131/95).

sintomático se refere às disciplinas de Museologia, ‘herdeiras’ da antiga Técnica de Museus - Parte Geral, pois foram assumidas exatamente pela geração mais nova, formada em torno de 1969-1973: Tereza Cristina Moletta Scheiner (docente a partir de 1973), uma das mais fortes lideranças neste momento decisório e mesmo posteriormente, uma vez que sua militância teve repercussão internacional e continuidade no campo da Museologia até os dias atuais; bem como Celma Tereza Franco (1976), Maria de Lourdes Naylor Rocha (1976) e Liana Rubi Tereza Castaño de Ocampo (1977). À exceção de Liana Ocampo, já na faixa dos 40 anos, as demais docentes tinham em torno dos 25-30 anos e pertenciam à geração que se tornara adolescente contemporaneamente à Contracultura, ao movimento Hippie, a Maio de 68... É a geração que se formara num clima de inconformismo e busca de renovação e que vai liderar e reivindicar mudanças, exatamente neste momento em que a Museologia se constrói como campo disciplinar.

Em termos legais, as reformas ocorridas no Curso de Museus-MHN/Curso de Museologia-FEFIERJ/UNIRIO tiveram como suporte o Parecer CFE/MEC nº 971/69, de 5 de dezembro de 1969, que estabeleceu eixos temáticos, bem como a Resolução do CFE nº 14, de 27 de fevereiro de 1970, determinando os mínimos de conteúdo e duração a serem observados na organização dos cursos de Museologia. Com base nestas normas foram implantadas sucessivas adaptações à Matriz de 1967, tendo como parâmetros os eixos temáticos – Museologia, Museografia e Comunicação Museológica – que refletem novas perspectivas teóricas e práticas de estudo da Museologia privilegiando a relação com o público. É bastante significativo que não se fala mais em Técnica de Museus e sim em Museologia e Museografia, ou seja, a teoria e a parte aplicada. E mais ainda sintomático quando se emprega o termo Comunicação Museológica, descortinando uma área específica para a relação com o público numa nova perspectiva de diálogo e interação, e não simplesmente como uma função de ‘atendimento’ ou ‘prestação de serviços’.

Na verdade, estes eixos são reveladores dos novos tempos e das transformações conceituais que já se operavam no Curso de Museus nos idos de 1969-70, ainda antes das repercussões do Ecomuseu do Creusot, da Conferência de Grenoble e da Mesa Redonda de Santiago. Podemos depreender que esta ideia de uma “comunicação

museológica” sinaliza transformações que cresceram e se consolidaram nos anos 60, a partir da Contracultura e da revisão que promoveu nos tradicionais sistemas de pensamento. Estas transformações disseminaram-se por todos os segmentos sociais, mas teve nos jovens os principais porta-vozes das contestações. Assim, não foi por simples coincidência que as rupturas no Curso de Museus foram protagonizadas por jovens cuja atuação acadêmica fora marcada por inquietações e contestações.

6. As Reformas Curriculares

Ao longo da década de 70 o Curso de Museus passou por oito alterações curriculares consecutivas. As cinco primeiras - 1970, 1971, 1972, 1973 e 1974 - foram em caráter experimental e serviram de base para a Matriz de 1975, ponto culminante de todo este processo de reformas e que apresentou propostas concretas e bem definidas, finalmente complementadas e consolidadas nas alterações de 1976 e 1978. Estas reformulações quase anuais revelam a intensidade das discussões nos bastidores do Curso, mais exatamente nos departamentos criados em 1966, citados anteriormente, e no Conselho Departamental, constituído pelos chefes dos departamentos, a coordenação do Curso e a representação estudantil, sob a presidência da direção do MHN. No Conselho Departamental as ideias conservadoras dos docentes mais antigos chocavam-se com as novas ideias defendidas pelas lideranças emergentes, já mencionadas.

Na primeira matriz experimental, de 1970 (Figura 2), foi mantida a ideia das habilitações: Museus Históricos e Museus Artísticos. Houve uma tentativa de estruturar o curso por períodos e não por séries anuais como havia sido desde 1932, no entanto, só foi válido para o primeiro ano, pois a partir do segundo retoma-se a estrutura anual, em decorrência desta matriz ter sido abortada, sendo necessário fazer uma equivalência com a matriz seguinte (1971).

A disciplina Técnica de Museus foi desdobrada em seis: Museologia Teórica I e II, Comunicação Museológica I e II, Museografia e Museologia, conforme os eixos temáticos previstos pelo CFE/MEC. A área de Antropologia foi dividida em Antropologia I e II, Introdução à Etnologia e Etnografia no Brasil. Foram criadas novas disciplinas do campo da Geografia logo no primeiro período: Cosmografia e

Cartografia, Geografia Física, Biogeografia e Antropogeografia. Nas áreas de História e de Arte foram criadas disciplinas de História da Civilização, sendo mantidas História do Brasil, História da Arte, História da Arte Brasileira e Artes Menores.

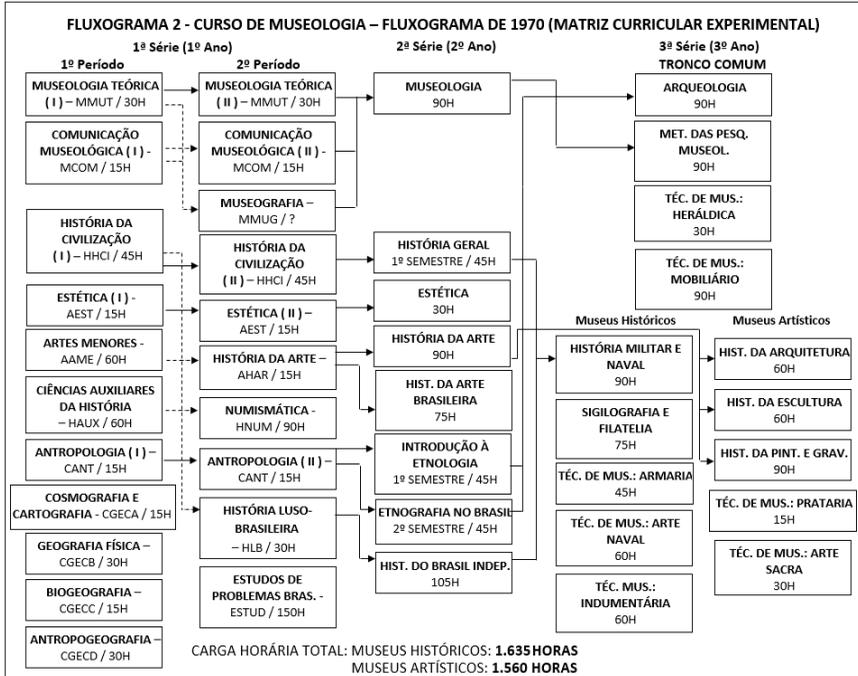


Figura 2 – Reforma Curricular de 1970. Fonte: NUMMUS.

As disciplinas Museologia e Comunicação Museológica, bem como as disciplinas de formação geral, foram distribuídas no primeiro e no segundo ano. Museologia tratava de questões teóricas, ao passo que Comunicação Museológica concentrava-se na relação com o público em termos de exposição e ações educativas e culturais, mas em caráter essencialmente teórico, sem aplicações práticas. No terceiro e último ano havia um tronco comum às duas habilitações constituído de quatro disciplinas: Arqueologia, Metodologia das Pesquisas Museológicas, e duas Técnicas de Museus, Heráldica e Mobiliário. Além deste tronco comum havia dois eixos específicos para as habilitações, cada um com cinco disciplinas. No eixo de Museus Históricos as

disciplinas: História Militar e Naval, Sigilografia e Filatelia, Técnica de Museus: Armaria, Técnica de Museus: Arte Naval e Técnica de Museus: Indumentária. No eixo de Museus Artísticos as disciplinas: História da Arquitetura, História da Pintura e da Gravura, Técnica de Museus: Prataria e Técnica de Museus: Arte Sacra. A especialização era definida não somente pelas disciplinas de formação geral nas áreas específicas, História e Arte, mas também pela tipologia de acervos, justificando a concentração, no último ano, das disciplinas que trabalhavam as coleções.

Outra novidade da matriz de 1970 está relacionada à política do Regime Militar e refere-se à criação da disciplina Estudos de Problemas Brasileiros-EPB, em atendimento à determinação do Decreto-Lei nº 869, de 12/09/1969, que dispôs sobre a inclusão obrigatória desta disciplina em todos os graus do ensino. A proposta era passar ideias moralizantes e de patriotismo e fazer frente disseminação de sentimentos anti-governistas nos meios estudantis.

A matriz experimental de 1971 (Figura 3) retoma o sistema anual. Percebe-se um certo retrocesso, sobretudo por meio da diminuição de disciplinas e cargas horárias, não somente por uma questão de minimizar a importância de determinados conteúdos, mas também em função da carência de professores. O eixo de Museologia passou a ser constituído por apenas duas disciplinas, Museologia (antiga Técnica de Museus-Parte Geral) e Técnica de Museus (estudos de coleções). Há uma ampliação da carga horária das disciplinas de História da Arte e diminuição da carga de História. A História da Civilização é reduzida a uma única disciplina, História Geral.

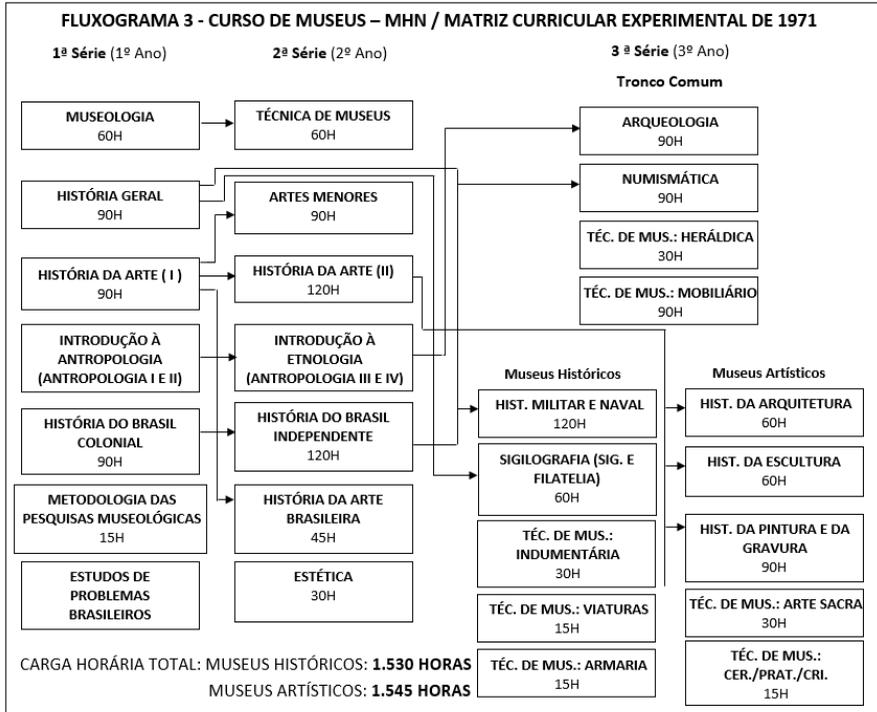


Figura 3 – Reforma Curricular de 1971. Fonte: NUMMUS.

A História Luso-brasileira foi abolida, sendo retomadas as disciplinas História do Brasil Colonial e História do Brasil Independente. Manteve-se a História da Arte em duas disciplinas com cargas horárias ampliadas. Artes Menores e História da Arte Brasileira também permaneceram, mas com cargas horárias diminuídas. A disciplina Estética foi mantida nos mesmos moldes e houve sensível redução também na carga horária das Antropologias: Introdução à Antropologia e Introdução à Etnologia.

Percebe-se que houve uma tendência de concentrar as disciplinas de formação geral nos dois primeiros anos, Museologia, referente à teoria, e Técnica de Museus, correspondendo à Museografia, inclusive comunicação-exposição. A disciplina Metodologia das Pesquisas Museológicas foi remanejada do terceiro para o primeiro ano. O tronco comum, no terceiro, ano passou a ser constituído pelas disciplinas: Arqueologia, Numismática, Técnica de

Museus: Heráldica e Técnica de Museus: Mobiliário. A parte específica das habilitações sofreu pequenas modificações, permanecendo basicamente as mesmas disciplinas técnicas para dar suporte ao estudo de acervos históricos e artísticos.

Na alteração subsequente apresentada em 1972, percebe-se a ideia de reduzir a área específica de teoria museológica, mas também uma contradição terminológica na denominação das disciplinas Técnica de Museus I e II, correspondendo à Museografia, ou seja, processamento técnico de acervo (pesquisa, documentação, conservação, exposição). No terceiro ano, apareceu, pela primeira vez, uma disciplina específica de exposições: Museologia: Museografia. Apesar de não prever a parte prática, ou seja, projeto e montagem de exposição, esta disciplina sinalizou um avanço conceitual ao conceber a ideia de um componente específico para tratar a exposição, concebida como espaço primordial de relação com o público. Esta mesma disposição curricular persiste na matriz proposta em 1973 (Figura 4), com algumas alterações: Técnica de Museus I e II, nos dois primeiros períodos, seguidas por Museografia I e II, nos terceiro e quarto períodos. Neste ano, adotou-se o sistema de créditos e foi retomado, definitivamente, a estrutura por períodos encetada em 1970.

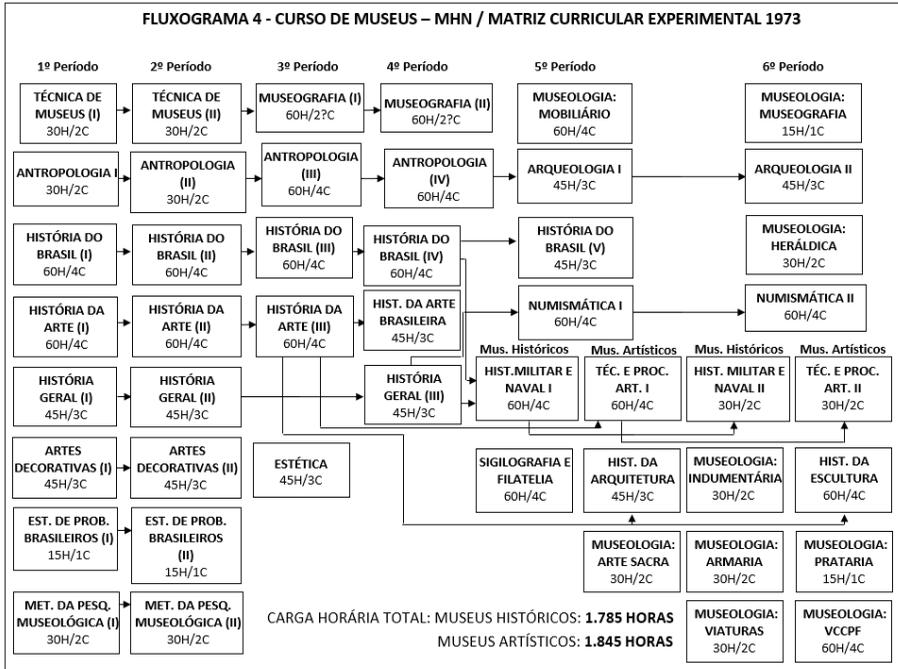


Figura 4 – Reforma Curricular de 1973. Fonte: NUMMUS.

Na matriz seguinte, 1974 (Figura 5), houve novos progressos: desaparece a denominação Técnica de Museus; as disciplinas de Museografia foram ampliadas: Museografia I, II, III e IV, e mantida, no sexto e último período, como na proposta de 1972, a disciplina Museologia: Museografia, específica para a parte teórica de comunicação/exposição.

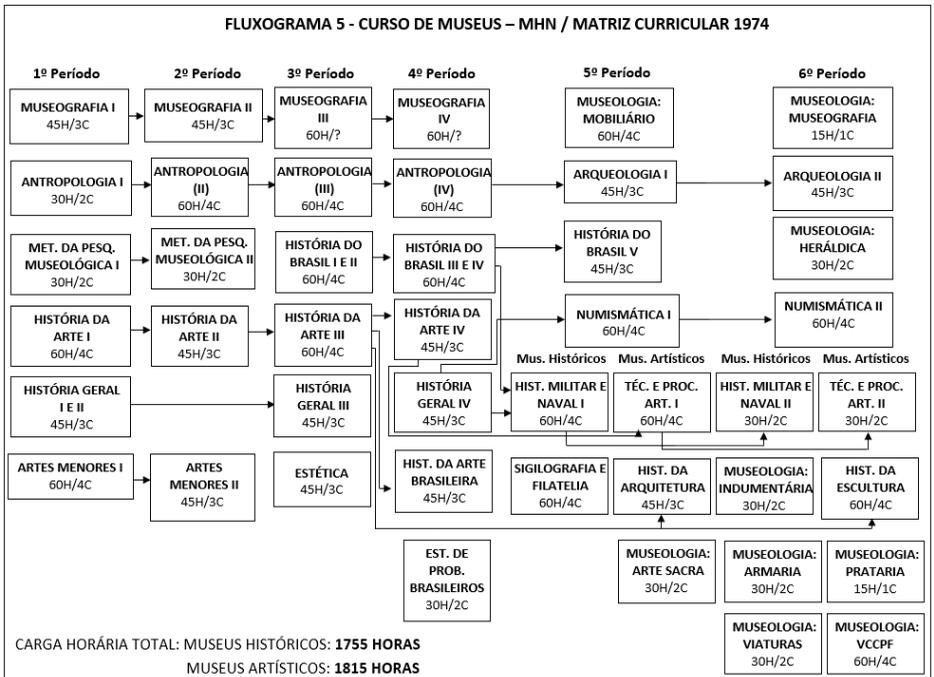


Figura 5 – Reforma Curricular de 1974. Fonte: NUMMUS.

Finalmente, na Matriz Curricular discutida ao longo de 1974 e implantada em 1975 (Figura 6) percebe-se um grande avanço. Foi a mais importante reforma curricular do Curso de Museus, quando se percebe uma mudança conceitual mais segura aparecendo nos documentos oficiais, sintomaticamente, o termo Museologia como campo de conhecimento. Esta reforma foi oficializada num novo Regimento aprovado pelo CFE, em dezembro de 1974, apresentando uma ideia de comprometimento social dos museus e priorizando a formação em Museologia num contexto interdisciplinar. Os objetivos não se concentram mais no Museu e sim na Museologia, entendida como um campo autônomo e específico de conhecimento associado à uma função social, ao desenvolvimento sustentável e à pesquisa. Além disso, pela primeira vez, os objetivos do Curso aparecem ligados a uma articulação com entidades nacionais e internacionais, alusão à Associação Brasileira de Museologistas-ABM, criada 11 anos antes, e ao

ICOM, numa flagrante evidência de que o Curso já se orientava pelas propostas renovadoras deste organismo.

“a) formar profissionais e especialistas de *Museologia*; b) realizar, desenvolver e incentivar à pesquisa no *campo da Museologia*; c) aprimorar processos, métodos e técnicas relativas aos problemas de Museus, e divulgar seus resultados; d) contribuir, pelos meios ao seu alcance, inclusive em *articulação com entidades nacionais e internacionais*, para o estudo dos problemas da *Museologia*, tendo em vista a dinâmica do *desenvolvimento do país*; e) estender o ensino e a pesquisa à *comunidade*, mediante cursos ou serviços especiais...” [grifo nosso] (CFE/MEC, 1974)

Para se adequar à reforma universitária o curso passou a ser oferecido em quatro anos e estruturado em oito períodos. O fato da duração ter sido ampliada em mais um ano, associado ao amadurecimento adquirido com cinco matrizes experimentais, ou seja, o aumento de carga horária e a experiência prática, propiciaram o desenvolvimento de uma matriz com componentes curriculares muito mais coerentes com as novas propostas, sobretudo em relação às disciplinas de Museologia e Museografia.

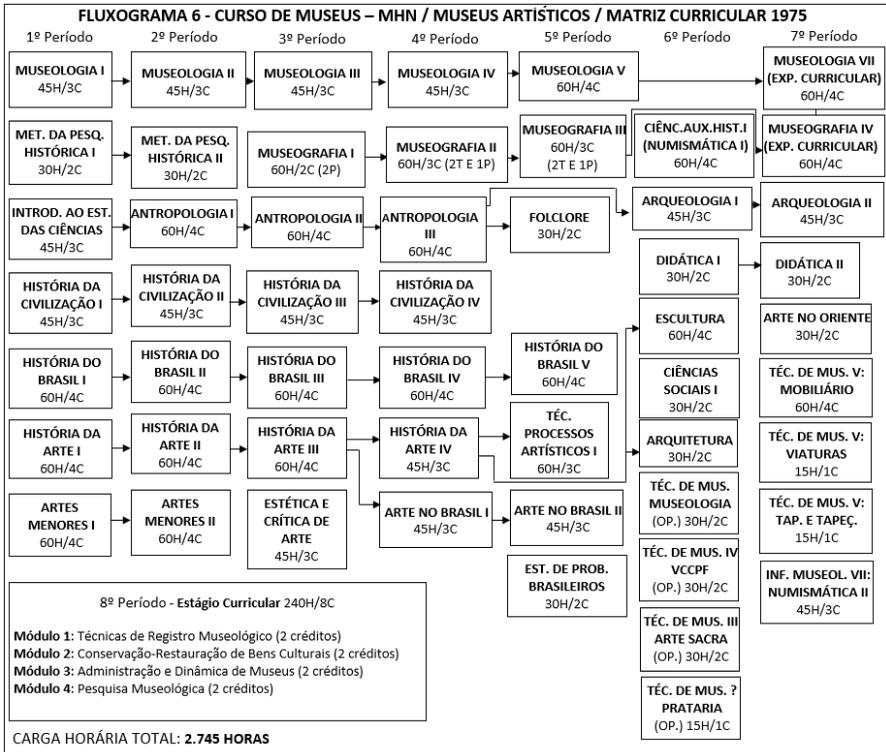


Figura 6 – Reforma Curricular de 1970. Fonte: NUMMUS.

As mudanças de conceito, ou melhor, a consolidação destas mudanças, podem ser percebidas nas denominações das disciplinas. O exemplo mais marcante refere-se naturalmente às disciplinas Museologia e Museografia, finalmente desvincilhadas da antiga Técnica de Museus-Parte Geral, que constituía o cerne do Curso desde sua fundação. Os conteúdos teóricos e práticos destas disciplinas foram definidos e vão orientar as matrizes das próximas décadas: Museologia I, II, III, IV, V e VII¹⁵⁸ e Museografia I, II, III e IV.

¹⁵⁸ Falta a Museologia VI porque, por um equívoco, a numeração das disciplinas coincidiu com os períodos de oferecimento. Este problema vai ser sanado na matriz seguinte com a criação da disciplina Museologia VI, no sexto período.

Pela primeira vez foi institucionalizada a prática da Exposição Curricular, que passou a coincidir com as disciplinas Museologia VII e Museografia IV, ambas no sétimo período. Com isto, a parte de Comunicação Museológica/Exposição deixou de ser puramente teórica e passou a exigir um trabalho de concepção, organização e montagem de projeto expositivo acompanhado de pesquisas de público e ações/interações educativas. Nesta nova proposta de relação com o público encontra-se a parte mais revolucionária das transformações curriculares e, por extensão, da formação em Museologia. A materialização desta nova visão é percebida nas exposições experimentais, 1974-1977, e nas exposições em caráter obrigatório, a partir de 1978, cujos temas revelam posicionamento político e comprometimento social, além de prever a participação e interação das comunidades: Feiras Nordestinas (1974); Orixás (1975); Arte Popular (1977); Fragmentos da Vida Social Brasileira (1978.1); Teatro Cara e Coroa (1978.2); Rotina da Pobreza (1979.1); Moara-Liberdade (1979.2); Cultura Popular Brasileira (1980.1); Era uma vez...Rahoni (1980.2); Mangueira (1981.1); O caminho da Participação: Mesmo sem uma pétala continuo sendo uma flor (1978.1.2); À Boca do Tunel: Exposição sobre a Comunidade da Rua Lauro Müller e Adjacências; O Barro na Arte Popular Brasileira (1982.2); O homem e o meio (1983.2); Da Fusão às Diretas na visão do cartum (1984.1), para citar somente as mais sugestivas neste contexto de crítica e denúncia social.

Ainda na Matriz de 1975, o estágio foi institucionalizado e oferecido no oitavo período, Estágio Curricular, dividido em quatro módulos: Técnicas de Registro Museológico, Conservação-Restauração de Bens Culturais, Administração e Dinâmica de Museus e Pesquisa Museológica, este último, precursor da ideia de monografia de final de curso. Foram suprimidas definitivamente as habilitações em Museus Históricos e Artísticos e o Curso passou a enfatizar uma formação geral em Museologia. As disciplinas não específicas de Museologia, também foram reformuladas. Arquitetura, Escultura e Pintura deixam de ser estudadas isoladamente, sendo substituídas pelas disciplinas História da Arte e História da Arte Brasileira. A Etnografia foi desmembrada em quatro disciplinas, Folclore e Antropologia I, II e III, denominação que transmite uma ideia mais ampla de estudo da Antropologia Social e Cultural que passou a ser o enfoque desta área.

A alteração de 1976 consolidou e fez uma pequena correção no eixo de Museologia acrescentando a disciplina Museologia VI, no sexto período, aumentando para onze o número de disciplinas desta área. Em 1978, com o Curso ainda funcionando no MHN, mas já vinculado à FEFIERJ¹⁵⁹, a proposta curricular ofereceu as mesmas disciplinas de Museologia e Museografia, modificando somente os períodos de oferecimento e mantendo a Exposição Curricular no sétimo período. As disciplinas focadas nos estudos de coleções passaram a ser optativas e a grande mudança consistiu na implantação da Monografia como componente curricular, oferecida no oitavo período, paralelamente à disciplina Estágio Curricular.

A matriz de 1978 vigorou na primeira metade da década de 80 coincidindo com a transferência efetiva do Curso de Museologia para a Universidade, e isto por motivos institucionais: a FEFIERJ transformou-se em Universidade do Rio de Janeiro - UNI-RIO¹⁶⁰, em junho de 1979 e, em agosto, o Curso foi transferido do MHN para o novo prédio do Centro de Ciências Humanas - CCH, na Urca.

Com esta transferência fechou-se um ciclo iniciado em 1969-70 com as discussões visando reformular e atualizar a matriz curricular então vigente. Podemos depreender que o Curso de Museus teve uma resposta relativamente rápida ao processo de transformações articulado às profundas mudanças promovidas pela Contracultura que haviam repercutido nos organismos internacionais, UNESCO e ICOM, e disseminado por todo o mundo. A própria vivência de um curso com mais de quatro décadas de funcionamento deve ter conferido o amadurecimento necessário para perceber a premência em se modernizar e absorver as novas mudanças anunciadas. No decorrer de cinco anos várias propostas experimentais haviam sido esboçadas, mas interrompidas e recomeçadas em decorrência dos embates que marcaram todo o processo e só se tornaram consenso e foram consolidadas na Matriz de 1975, ponto alto de uma nova compreensão de Museu e Patrimônio, sinalizada pelas transformações da

¹⁵⁹ Decreto nº. 79.723, de 24/05/1977, transfere o Curso de Museus do MHN para a FEFIERJ.

¹⁶⁰ Lei nº 6.555, de 05/06/1979, transforma a FEFIERJ em Universidade do Rio de Janeiro - UNI-RIO, denominação alterada pela Lei 10.750, de 24/10/2003, em Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO.

Contracultura e absorvidas e ressignificadas pelo próprio campo da Museologia.

7 Conclusão

As reformulações curriculares no Curso de Museus/Curso de Museologia refletem toda a intensidade de um movimentado e fecundo processo de transição: **1-** A transição de ideias conservadoras para propostas de rupturas fundamentadas nas mudanças de pensamento e de comportamento que emergiam e se voltavam contra o sistema. A vocação naturalmente política e social do museu, o habilitava potencialmente como um espaço democrático para reflexão, discussão e prática das novas questões levantadas que farão eco em organismos culturais de alcance internacional, como a UNESCO e o ICOM. **2-** A transição das políticas de Educação e Cultura acionadas pela UNESCO e que repercutiram internacionalmente, inclusive na DPHAN e no IPHAN. Ainda que tenha provocado uma visão mais articulada Educação/Cultura e uma maior interlocução do Patrimônio, da Preservação, da Museologia e do Turismo, as políticas públicas de Cultura da Ditadura Militar tiveram efeito mais midiático do que concreto na medida em que se concentraram demagogicamente na propaganda e no apelo nacionalista, abstendo-se, na prática, de investimentos efetivos em instituições museológicas, bem como na formação, isto é, no Curso de Museus-MHN e no nascente Curso de Museologia da UFBA. Apesar do Curso de Museus ser vinculado, desde sua criação, a um órgão público, federal, as transformações ocorridas na sua matriz curricular decorreram do protagonismo de profissionais sintonizados com o contexto internacional e não contou com o apoio do MEC em termos de recursos para estrutura física, laboratórios e contratação de docentes. **3-** A transição das próprias concepções do campo da Museologia lideradas pelo ICOM, sobretudo a partir da Mesa Redonda de Santiago, redimensionando os conceitos de Museologia, patrimônio e museus, e preconizando uma nova concepção de comprometimento social, comunicação e relação Museu-Comunidade. **4-** A transição das políticas educacionais para cursos superiores do MEC e a preocupação em definir diretrizes para a área da Museologia, concebendo-a como um campo de conhecimento e atribuindo-lhe uma ‘nova’ aplicação específica: a “Comunicação Museológica”. **5-** A

transição de gerações de professores no então epicentro da formação em Museologia – o Curso de Museus – e a deflagração de um conflito dialético entre professores veteranos *versus* lideranças pensantes emergentes. 6- A transição das metodologias de ensino tradicionalmente focadas nas técnicas museográficas para as novas concepções de Museu, Museologia e Comunicação Museológica. Essa nova metodologia materializou-se, sobretudo, na proposta de propiciar aos graduandos a realização de projetos práticos de exposições, críticas e reflexivas, e com forte conotação social, inclusive em termos de acessibilidade e de interação com o público/as comunidades. As exposições desenvolvidas a partir de 1974 revelam, tanto pela temática quanto pelas ações educativas e culturais, um processo de amadurecimento e de excitação criativa que produziu propostas corajosas, marcadas pelo protesto e pela denúncia política, num momento de censura e controle de todos os meios de comunicação, dos museus e das universidades. E isto, em consonância com uma nova visão de comprometimento político e social da Museologia. 7- Todo este processo de mutações fundamentado numa ‘química’ de opostos, mas também numa sequência de (re)ações teve como desfecho a transferência do Curso de Museus, sediado em uma instituição museológica, o MHN, para uma instituição universitária, a FEFIERJ/UNIRIO, ou seja, a vinculação universitária que o curso assumiu culminou toda uma história de implantação, amadurecimento e atualização do ensino e da formação em Museologia no Brasil.

Em outras palavras, podemos depreender que todas estas situações de transição favoreceram um ambiente muito propício à contestação e às rupturas, uma vez que se estabeleceu uma polarização entre o que estava se tornando passado e o que estava emergindo, ou seja, o que era novo. As sucessivas reformas curriculares contrariando o histórico de reformas pontuais verificadas até a década de 60, revela o ápice de um novo momento marcado pelo choque de gerações: as inquietações e reivindicações da geração 60-70 em oposição à resistência e ao conservadorismo das gerações mais antigas.

O mesmo clima de efervescência que contagiou o Curso de Museus/Curso de Museologia no Rio de Janeiro, reverberou igualmente em São Paulo onde destacou-se o protagonismo de Waldisa Rússio que

criou, em 1978, na Escola de Ciências Sociais da FESPSP¹⁶¹, o primeiro curso de especialização em Museologia no Brasil. Membro do ICOM, a intensa atuação nacional e internacional de Rússio é mais uma evidência deste produtivo período de rupturas e inovações do campo da Museologia na década de 70. Período que carece de estudos mais profundos que possam redimensionar sua real importância como marco de novos paradigmas. Uma pesquisa mais acurada trará à tona, fora do eixo Rio-São Paulo, profissionais com iniciativas igualmente transformadoras como Maria Célia Moura Santos, na Bahia; Aécio de Oliveira, em Pernambuco; Tarcísio Tabora, no Rio Grande do Sul e Clarete Maganhoto, no Paraná, dentre vários outros. Todos sincronizados com o embate decisivo deflagrado nos anos 70, entre as formas tradicionais de fazer Museologia e a Museologia que emergia e anunciava um campo de conhecimento focado não somente no museu e nas coleções, mas na sua missão social e interação com a sociedade. Tudo isto em sintonia com a nova visão de mundo acionada pela Contracultura no sentido de um ecumenismo social e de uma sensibilidade em relação ao outro, semelhante ou não, o que equivale a dizer uma concepção humanista, ou melhor, humanizada uma vez que fundamentava-se muito mais no diálogo, na inclusão e na afetividade do que na pura racionalidade.

Bibliografia

BRULON, B. (2015). A Invenção do Ecomuseu: o caso do Écomusée Du Creusot-Montceau-Les-Mines e A Prática da Museologia Experimental. *Mana*, 21 (2), p. 267-295.. Recuperado de <https://dx.doi.org/10.1590/0104-93132015V21n2p267>.

CONSELHO FEDERAL DE EDUCAÇÃO – CFE/MEC (1968-1969). Currículo Mínimo dos Cursos Superiores - Apresentação. Separata das Documentas 96; 100; 102; 103; 104; 105; 108.

CURY, I. (Org.) (2000). *Cartas Patrimoniais*. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Brasil) 2ª edição, Rio de Janeiro, Iphan.

¹⁶¹ Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo.

DESVALLÉES, A. & MAIRESSE, F. (2013). Conceitos-chave de Museologia. Tradução: Bruno Brulon Soares, Marília Xavier Cury. ICOM: São Paulo.

ICOM (1971). Resolutions adopted by ICOM's General Assembly Grenoble, France. Recuperado de https://icom.museum/wp-content/uploads/2018/07/ICOMs-Resolutions_1971_Eng.pdf.

Lei nº. 4.024, de 20 de dezembro de 1961. Fixa as diretrizes e a base da educação Nacional D.O. de 27-12-1961, p. 11429.

Parecer CFE/MEC n. 971/69, de 5 de dezembro de 1969. Estabeleceu os eixos temáticos do Curso de Museus. Conselho Federal de Educação.

Parecer CFE/MEC n. 4.127/74, de 6 de dezembro de 1974. Aprova o Regulamento do Curso de Museus do Museu Histórico Nacional.

Resolução CFE/MEC n. 14, de 27 de fevereiro de 1970. Determinou os mínimos de conteúdo e duração a serem observados na organização dos cursos de Museologia.

HERMITAGE BARCELONA: UM MUSEU REJEITADO PELA “CIDADE REBELDE”

Silvana Pirillo Ramos

Universidade Federal de Alagoas, Brasil
<https://orcid.org/0000-0003-3006-8076>

1. Apresentação

Em 2012, a Espanha atravessava uma das maiores crises econômicas de sua história com uma dívida pública de 884 bilhões de euros, o que correspondia a aproximadamente 84% do PIB espanhol. Seis milhões de espanhóis estavam sem trabalho, cerca de um quarto da população economicamente ativa, sendo que esse índice atingia 52% entre os jovens com menos de 25 anos (INEbase, 2019).

Em meio a este cenário de caos, o museu Hermitage de São Petersburgo, considerado o segundo maior museu do mundo, firma um convenio com o governo catalão para instalação de uma filial em Barcelona, na área do Porto, utilizando-se de recursos estritamente privados. A proposta era de construção de um prédio com características inovadoras, fruto de projeto arquitetônico icônico, e de constituição de um espaço com uma linguagem museológica diferenciada. A perspectiva era de trazer mais de 500 mil visitantes ao ano, promover qualificação de mão de obra e geração de empregos para a população local.

O cronograma previa inauguração para 2016, mas o projeto do museu segue se arrastando por sete anos, em meio a uma série de empecilhos que colocam em dúvida sua sustentabilidade econômico-financeira, os impactos que podem ser gerados na área portuária, e a própria qualidade enquanto espaço museológico, traduzida como compromisso com a divulgação da arte e da ciência.

Além de seus sócios modificarem o local de implantação na área do Porto e as características do projeto por quatro vezes, a administração pública municipal não atribui credibilidade, exige apresentação de projetos de viabilidade e declara inclusive para a mídia que Barcelona

não necessita de mais um museu e o Hermitage pode representar uma ameaça a sobrevivência de outros equipamentos culturais já existentes, que sofriam com a crise econômica.

Em abril de 2019, depois de um histórico de oposição ao projeto, a *Asamblea de Barrios por un Turismo Sostenible* (ABTS), entidade que agrega diferentes associações de moradores, coletivos de trabalhadores do setor turístico, sindicatos, pesquisadores, artistas, ambientalistas, entre outros, lança o manifesto “*El museu Hermitage a Barcelona: l’art de l’especulació. Per un port ciutadà, no a l’Hermitage!*”, com assinatura de mais de 40 associações. O manifesto denuncia a ligação do museu com o processo de especulação imobiliária e capital financeiro, vislumbra uma série de impactos negativos associados ao projeto e reivindica o direito de decisão sobre o processo de urbanização da área portuária e da própria cidade.

Diante do fenômeno de um museu com o porte e o potencial do Hermitage ser rejeitado por uma cidade como Barcelona, que tem sua imagem solidamente vinculada com a cultura constituindo-se em um destino de turismo cultural, este artigo objetiva analisar os elementos que motivam esta rejeição. Para tanto, após revisão de literatura sobre a temática, construímos um histórico do conflito por meio da análise de matérias publicadas, sobre o Projeto Hermitage Barcelona, nos jornais *El Mundo*, *El País*, *La Vanguardia*, *The Guardian*, *El Periodico*, *El Nacional.cat*, desde outubro de 2012, momento de lançamento da proposta, até maio de 2019. Consultamos, também, o próprio manifesto da ABTS e demais documentos como ata de reuniões de associações de moradores e de outros coletivos organizados a fim de compreender a posição dos movimentos sociais e do poder público diante da proposta do Hermitage.

Não temos a pretensão de discutir diretamente a viabilidade do museu e muito menos as peculiaridades que envolvem seu projeto, mas acreditamos que este trabalho possa se constituir em subsídio para que filiais de grandes museus repensem e analisem seus projetos de viabilidade de implantação em cidades semelhantes a Barcelona. Partimos da hipótese de que as franquias dos “museus de grife” estão sendo vistas como megaprojetos desvinculados de uma proposta artística e científica mais consistente, e que sua ligação com interesses de especulação imobiliária e do mercado financeiro, assim como seus efeitos gentrificadores, estão sendo descortinados. Encontram-se

ameaçadas as formas de utilização desses equipamentos culturais como instrumentos para uma urbanização regeneradora e para a construção do discurso do *city marketing*, elementos necessários para a produção e reprodução do capital no cenário urbano.

2. Projeto Museu Hermitage Barcelona

Considerado um dos principais museus do mundo, ao lado do Louvre parisiense e do Prado de Madri, o Museu Hermitage de São Petesburgo, composto por cinco edifícios distribuídos ao longo das margens do rio Neva, foi inaugurado em 1764. Possui uma coleção composta por quase 17.000 pinturas, 738.000 objetos arqueológicos e 12.600 esculturas, representantes de diferentes culturas e momentos históricos. (Baquero, 2012). Abriga, entre outras obras icônicas, pinturas de Leonardo da Vinci, Picasso, Goya, Rafael, Velázquez, Michelangelo, Manet, Matisse e esculturas de Rodin. Desde o ano 2000, o museu iniciou um processo de abertura de filiais em outras cidades, como Amsterdam, Ferrara (Itália), e Londres, embora este último fechado em 2007 (Baquero, 2012; Blanco, 2018).

Em dezembro de 2012, o então presidente da Catalunha Artur Mas e o conselheiro de Cultura Ferran Mascarell, estabeleceram um convenio de colaboração com o Governo Russo para a instalação, na área do Porto, em Barcelona, de uma sucursal do Museu Hermitage de São Petesburgo (Benvenuty, 2019). O Projeto, que se apresenta como a promoção de um novo espaço de lazer cultural no Porto, é fomentado por recursos oriundos totalmente de fundos privados, constituindo-se em uma franquia impulsada pelo Banco Andorrano MoraBanc promovido pela Barcelona Cultural Development e o estúdio Ars Spatium, o arquiteto Ujo Pallarés e seu sócio Valery Yaroslavsky, um empresário russo dedicado ao setor de construção com o seu grupo de consultoria Acceleration Group (Grael, 2016).

O projeto científico do Hermitage Barcelona, inicia-se tendo como Diretor Científico o físico e museólogo Jorge Wagensberg (falecido em março de 2018), promotor, entre outros, do Museu de Ciência CosmoCaixa. É prevista uma coleção permanente, que mudará a cada dez anos, uma sala para exposições permanentes e outra na qual "a peça do mês" será instalada, um trabalho notável dos mais de três milhões de peças que compõe o Grande Hermitage. A proposta de

Wagensberg era explicar a história do Humanidade através da coleção do museu russo promovendo um “diálogo permanente entre ciência e arte, destacando o que as une e o que as distingue; usando uma moderna museografia científica, por meio de uma combinação singular de peças, fenômenos e metáforas museográficas”. Entre os exemplos da proposta do cientista está a conquista da perspectiva na pintura “de Altamira a Dalí, uma aventura de 20.000 anos de antiguidade” (Montañés, 2018). O Hermitage Barcelona visa promover um novo paradigma de museu: “Uma fusão de arte e ciência, não há museu que integre ambas as concepções. Vamos inventar uma nova linguagem museográfica”. Entusiasta do projeto Wagensberg dizia que a oportunidade de fazer um museu desta dimensão é rara e só acontece uma vez a cada século (Crónica Global, 2019; Palmer, 2016).

A estimativa inicial de Pallarés é de que o museu receba 500.000 visitantes ao ano, com ingressos entre dez e dezoito euros, e mesmo sendo situado em uma área turística, que seja mais voltado para os cidadãos de Barcelona, com foco prioritário na comunidade, promovendo a eles acesso ao que denomina “alta cultura” (Palmer, 2016).

O Museu Hermitage Barcelona enfrentou muitas dificuldades com relação a localização e ao projeto arquitetônico. A proposta inicial, em 2012, era de construção do edifício ocupando três armazéns em desuso (2.300 metros quadrados) no Porto, num terreno junto ao Hotel W, localizado ao lado das instalações da empresa Marina Barcelona 92 (MB'92), local qualificado como de serviços terciários que deveria, com a proposta do museu, passar para o status de local de equipamento cultural. O museu ocuparia uma área total de 15.000 metros quadrados com auditório, espaço para oficinas, cafeteria e, no andar superior, um restaurante. Previa-se, também, a construção de um shopping center de luxo e de uma passarela com função de comunicar as instalações com o terminal de cruzeiros (Montañés, 2014).



Figura 1: Proposta inicial do projeto de Hermitage (ocupando três armazéns em desuso na área do Porto).Recriação virtual do futuro Hermitage de Barcelona, em uma imagem difundida em 2016.

Fonte: Europa Press (2017, Noviembre 17). El Hermitage de Barcelona pide diálogo a Colau para desbloquear el futuro museo. La Vanguardia, Barcelona. Recuperado de <https://www.lavanguardia.com/local/barcelona/20171117/432945198393/hermitage-pide-colau-desbloquear-ubicacion-museo-puto.html>.

Em 2014 modifica-se a proposta de localização em função da incompatibilidade com os interesses, na área, de expansão da Marina 92 dedicada, há mais de duas décadas, à reparação e manutenção de grandes e luxuosos barcos (Montañés, 2014). A nova proposta é de instalar o museu no edifício da Nova Alfândega do Port Josep Carner, propriedade do Ministério das Finanças. Trata-se de uma localização mais central, no final de La Ramblas, por onde circulam milhões de pessoas e de um prédio histórico, construído em 1902, que passaria por um processo de revitalização.



Figura 2: Prédio da Alfandega /Proposto para ocupação do Museu Hermitage Barcelona.

Fonte: C.S Baquero (2012, Outubro 13). El Puerto negocia con el Hermitage la llegada del museo ruso a Barcelona. El País, Cataluña. Recuperado de <https://elpais.com/ccaa/>. Foto de Carles Ribas.

Cercada de mistérios e rumores na mídia, a proposta não avança e termina descartada em 2016, quando os promotores do museu decidem construí-lo em um solar, na Foz do Porto de Barcelona, em um lote localizado entre a rampa de estacionamento do Hotel W e a futura Marina Vela, um dos edifícios do novo *skyline* de Barcelona. Pallares divulga no *site* ujo+partners a proposta:

Entorno portuario, memoria de la escollera, cercanía al mar. Desde el terreno, maravillosas vistas de la ciudad, del mar, de la montaña de Montjuich, del puerto de yates. Hacia el terreno, importante presencia de la futura volumetría del museo. Si el Hermitage de San Petersburgo ocupa un antiguo palacio utilizado como museo, el Hermitage de Barcelona será un museo nuevo con hechuras de palacio urbano. A pesar de una topografía de cierta complejidad, el lugar pide alto y claro que su arquitectura facilite recorridos, que conecte desniveles, que se abra con generosidad. Y así, la arquitectura responde, consciente de su dimensión pública, con la concepción de sus espacios intermedios, soportales y

*galerías : de acceso y protección en su fachada norte; de descanso y contemplación junto a la marina*¹⁶² (Ujo+parteners, 2019).

O projeto arquitetônico para esta terceira proposta é de um edifício, *“de proporciones aureas”*, e de aspecto *“racional y clásico”*, cerca de 15.500 metros, com cinco andares e sete salas de exposições, um amplo hall de entrada, um restaurante, uma cafeteria e um auditório, bem como uma fachada concebida como uma espécie de pele que o envolve, assinado pelo arquiteto Íñigo Amézola (Savall, 2016). A experiência museística é prevista para se iniciar durante o acesso pelo mar, com base em acordo para criar um serviço de golondrinas na área do Cólón (Cordero, 2018; Palmer, 2016).

Com a morte de Wagensberg, em março de 2018, o projeto do museu sofre um significativo impacto, embora membros de sua equipe continuem na concepção artística. Entre as estratégias para recuperá-lo e conseguir maior aceitação está a contratação de Toyo Ito, autor de várias obras icônicas na cidade e arredores. O prestigiado arquiteto japonês, Premio Pritzker em 2013, apelidado de “Novo Gaudi” de Barcelona é convidado para agregar seu diferencial ao projeto arquitetônico do Hermitage Barcelona (Cordero, 2018; Blanco, 2018).

¹⁶² Ambiente portuário, memória do mole, proximidade ao mar. Da terra, vistas maravilhosas da cidade, o mar, a montanha Montjuich, o porto de iates. Em direção à terra, presença importante da futura volumetria do museu. Se o Hermitage de São Petersburgo ocupa um antigo palácio usado como museu, o Hermitage de Barcelona será um novo museu com obras de palácio urbano. Apesar de uma topografia de certa complexidade, o local demanda alto e claro que sua arquitetura facilite rotas, que conecte o desnível, que se abra com generosidade. E assim, a arquitetura responde, consciente de sua dimensão pública, com a concepção de seus espaços intermediários, pórticos e galerias: acesso e proteção em sua fachada norte; de descanso e contemplação ao lado da marina (Ujo+parteners, tradução nossa, 2019).



Figura 3: Projeto arquitetônico do Museu Hermitage assinado por Íñigo Amézola.

Fonte: Ujo+partners (2016) Museo Hermitage Barcelona. Recuperado de <http://ujoandpartners.com/proyecto/hermitage-barcelona/>.

O edifício projetado por Ito compõe a quarta proposta, bem diferente do edifício clássico proposto pelo arquiteto Íñigo Amézola. No novo projeto, de concreto branco e fechamentos envidraçados, predominam as formas arredondadas características do arquiteto japonês. A proposta é de uma construção com 25 metros de altura acima do solo, cerca de 72 metros de comprimento por 48 de largura. No total, uma área construída de cerca de 16.000 metros quadrados, dos quais 12.000 serão efetivamente úteis, divididos em até três níveis (além do porão) e um grande lobby de nível único (Economia Digital, 2018; Montañés, 2016, 2018).



Figura 4: Proposta arquitetônica de Toyo Ito para o Museu Hermitage Barcelona

Fonte: D. Cordero, (2018, Noviembre 7), Toyo Ito diseña el edificio del Hermitage de Barcelona. El País, Cataluña. Recuperado de https://elpais.com/ccaa/2018/11/06/catalunya/1541515205_754278.html.

A participação da Toyo Ito aumentou novamente os custos do projeto, que passaram a somar 52 milhões de euros. A maior parte do investimento seria assumida pelo fundo de investimento suíço-luxemburguês Varia, que controla 80% das ações da empresa Hermitage Barcelona. Os 20% restantes são da Cultural Development Barcelona, promotora do projeto e que controla o acordo de 50 anos com Hermitage (Grael, 2018).



Figura 5: Área do Porto definida para instalação do Hermitage Barcelona.

Fonte: J. Cotrina. El Periódico (2019, Abril 17). El Puerto de Barcelona inicia el trámite para el futuro Museo Hermitage. El Periódico, Barcelona. Recuperado de <https://www.elperiodico.com/es/barcelona/20190417/museo-hermitage-barcelona-puerto-7412650>.

Com tantas mudanças de localização e alterações no projeto arquitetônico, o museu se distanciou do cronograma inicial, que previa o início de obras em 2017. A abertura que seria para 2019, fracassou completamente, sendo que apenas em abril do referido ano a autoridade portuária publicou no Boletim Oficial de Estado a concessão da parcela do terreno à sociedade Hermitage Museum Barcelona.

3 Barcelona diante do Projeto Museu Hermitage

A concretização do projeto enfrenta seus maiores desafios, como conseguir a aceitação do poder público municipal e da própria comunidade, elementos fundamentais para que sua implantação seja viável. Por enquanto, segue sendo apenas um projeto de museu ao qual Barcelona apresenta rejeição e desprezo.

A Diretora de Relações Institucionais do Hermitage, Rosa Carretero, afirmou em declaração ao Jornal El Mundo - Catalunha, em 19/01/2018 que a prioridade do museu é contar com o apoio e

aceitação da população e, para tanto, está a total disposição para o diálogo e aberta para sugestões de alterações no projeto que possam levar a sua melhoria. Sobre a rejeição e as manifestações contrárias, Carretero opina: *“la masa critica vecinal estil favor del proyecto... los que estan en contra hacen mucho ruido”*.

3.1 Não ao Hermitage!



Figura 6: Presentación de la plataforma vecinal contraria al museo privado del Hermitage

Fonte: J. Cortadellas. In N. Farré (2019, Maig 9). Desacord veïnal per l'Hermitage. El Periódico, Barcelona. Recuperado de <https://www.elperiodico.cat/ca/barcelona/20190509/desacord-veinal-hermitage-7446485>.

Desde o início a população de Barcelona apresenta um alto índice de rejeição a proposta do Museu Hermitage (Congostrina, 2019). Em abril de 2019 a *Asamblea de Barrios por un Turismo Sostenible* (ABTS)¹⁶³, principal interlocutora das associações e coletivos junto ao

¹⁶³ A ABTS é fundada em 10/11/2015, ocasião em que publica em seu site um texto de apresentação, do qual podemos destacar um trecho que sintetiza seu papel: “Somos um coletivo de entidades e grupos que, desde os bairros de Barcelona, vêm fazendo um trabalho de denúncia, crítica e mobilização diante do discurso em torno do turismo na cidade, baseado na Marca Barcelona.

poder público, no processo de planejamento participativo em Barcelona, lança um manifesto contra o projeto do museu, assinado por uma multiplicidade de associações entre elas *Xarxa Veïnal del Raval*, *AVV Clot-Camp de l'Arpa*, *La Sardineta Resistim al Gòtic*, *AVV Sagrada Família*, *Fem Front al Turisme de Sants*, *AVV del Barri Gòtic*, *Salvem les Drassanes*, *Som Paral·lel*, *Ciutat Vella No Està En Venda*, *Assemblea per la Defensa de les Llibertats de la Barceloneta*, *La Xarxaire cooperativa d'habitatges*, *SOS Monuments*, *Ens Plantem*, *Comissio de festes del carrer Pescadors*, *Ecologistes en Acció*, *Fem Sant Antoni*, *Observatori Antropològic del Conflictè Urbà*, *Fotomovimiento*, *Plataforma Cap Raval Nord*, *Associació de Famílies Escola Vedruna Àngels*, *Espai d'Intercanvi Barceloneta*, *Acció Reina Amàlia*, *Defenseu el Park Güell*, *La Hidra Cooperativa*, *Turismegrafies*, *Alba Sud*, *Sindicat de Llogateres*, *trescientosmil kilometros por segundo*, *Panorama180* (Festival de cine *creative commons* de Barcelona), *Attac Catalunya*, *Transductores*, *Plataforma #LaFiraOLaVida*, *Assemblea 15M Sarrià-St. Gervasi*, *ASiA – Associació Salut i Agroecologia*, *Elite taxi*, *Asociación de Vecinos de la Ostia*.

O manifesto, publicado na íntegra no site da ABTS¹⁶⁴, intitulado “*El museu Hermitage a Barcelona: l’art de l’especulació. Per un port ciutadà, no a l’Hermitage!*”, solicita que o poder público municipal não dê apoio ao Hermitage, contesta o fato da ausência de consulta sobre as necessidades da população e suas propostas para a área do Porto, reflete sobre o direito dos moradores escolherem o modelo cultural que desejam para a cidade e exige que o Porto de Barcelona retire o projeto do museu Hermitage, considerando ilegítimo o processo de concessão do espaço ao museu, decidido sem mediação ou diálogo com a população.

Fazemos um trabalho importante nos bairros, e ao longo do tempo contribuímos para questionar o modelo turístico de Barcelona, mas ao mesmo tempo percebemos que é necessário coordenar este trabalho de bairro tão fundamental na área da cidade, já que o turismo é uma questão de fundo do modelo de cidade” (ABTS, 2019).

¹⁶⁴ Cf. *El museu Hermitage a Barcelona: l’art de l’especulació. Per un port ciutadà, no a l’Hermitage!* Recuperado de https://drive.google.com/file/d/1NFv8TPSQd-EY98NDtxE_rnDNxy9vnB7X/view

O projeto do museu é por eles caracterizado como um projeto de especulação. No manifesto os promotores do museu são chamados “artistas bem autênticos de especulação”. Observa-se a origem obscura dos investimentos: inicialmente oriundos de bancos de Andorra e, mais tarde, de um fundo suíço. A empresa Museo Hermitage Barcelona SL, criada para solicitar a concessão no Porto, é presidida por Pallarés e nela ocupam as principais posições: Jaume Sabater, gerente de investimentos imobiliários muito ativo em Barcelona e criador do primeiro Sicav3 (empresa de investimento de capital variável geralmente com vantagens fiscais), Xavier Coll, ligado a várias empresas imobiliárias suíças e o empresário russo Valery Yaroslavskiy, anteriormente dedicado ao comércio de joias e artigos luxo e ligado a uma consultoria, entre outros negócios, de projetos de conexão elétrica entre a Europa e Rússia (Grael, 2016). Dessa forma o Museu Hermitage se constituiria em um álibi artístico-cultural para satisfazer interesses privados, contrariando o interesse público.

O fato destes promotores terem rejeitados locais como Prédio da Alfandega para instalação do museu é considerado, pelo manifesto da ABTS, como amostra do caráter especulativo do projeto e ausência interesse artístico ou cultural. Da mesma forma a associação do arquiteto Tokio Ito com o museu é considerada um elemento indispensável em qualquer projeto, constituindo-se em tentativa de criar um novo ícone arquitetônico e turístico da marca Barcelona, com uma sobretaxa de 10 milhões de euros (para um total declarado de 52 milhões).

O manifesto traz um relato dos possíveis impactos do referido museu, dentre os principais o aumento do fluxo de turistas em um bairro que já se encontra absolutamente saturado. Atualmente, a Barceloneta recebe durante o verão cerca de 11.000 pessoas apenas para o uso da praia. Os investidores preveem entre seiscentos mil a um milhão de visitas anuais ao museu, fluxo que, sem dúvida multiplicaria os impactos sociais e ambientais. Barceloneta já sofre com a dificuldade de mobilidade e insuficiência do transporte público e vias de acesso e a situação tenderia a piorar. Há total descrédito com relação a proposta de ônibus náutico ou Passarela do Maremagnum, o que consideram ter mais relação com parques temáticos do que com políticas públicas de atendimento as necessidades básicas cotidianas do cidadão.

Também se aponta como impacto negativo a transformação do comércio local do bairro, a dificuldade de sobrevivência dos pequenos comércios diante dos investimentos de megaempreendimentos que o museu atrairá, o processo de gentrificação com expulsão de moradores por aumento do valor dos aluguéis e proliferação de mais pisos turísticos.

As associações questionam a natureza dos empregos prometidos: 78 vagas, 42 a serem recrutadas na própria Barceloneta, além de vagas sazonais, também, para trabalhadores da construção civil. Consideram os referidos postos de trabalho precários, reforço da especialização do mercado de trabalho no setor turístico, caracterizado pelas péssimas condições, exploração e precariedade, reforçando ainda a monocultura turística considerada negativa para a cidade

Los vecinos, en contra del Hermitage en la Barceloneta é o título da matéria do jornal *El País*, em 10 de maio de 2019, na qual Pepa Picas, da Associação de bairro de L'Ostia, anuncia a criação de uma nova plataforma chamada *Por un Puerto Ciudadano* e declara “*Colectivos de la Barceloneta, Ciutat Vella y de toda Barcelona denunciarnos un nuevo ataque del Port de Barcelona contra el interés público*”. Ela denuncia que o projeto do museu “*es solo la piel de un modelo de explotación turística y de especulación, no es más que el ‘caballo de Troya’ de un modelo que pretende transformar la nueva bocana en ‘una especie de Eurovegas disfrazada de cultura.*”

3.2 Sim ao Hermitage!

É importante observar que na própria Barceloneta, em meio ao Manifesto de Oposição ao museu e a criação da plataforma em defesa do Porto Cidadão, há uma das associações que compõe o bairro, a *Asociación de Vecinos de la Barceloneta* que, desde 2017, registra sua posição favorável ao Museu Hermitage, defendendo que o museu é um equipamento que vai reportar inúmeros benefícios ao bairro, como atrair turistas mais cívicos que os que cotidianamente visitam o bairro em busca de sol e praia, o que dignificaria e traria uma imagem melhor a Barceloneta (Farré, 2019).

Consideram inevitável a ocupação da área do Porto conforme declara Manel Martínez Vicente, vice-presidente da *Asociación de Vecinos de la Barceloneta* para o *El País*, em dezembro de 2017: “*los*

terrenos son del puerto y si no se acaba construyendo allí el Hermitage habrá otro equipamiento que puede ser comercial o turístico. En nuestra mano está presionar para que lo que se construya sea un activo cultural”.



Figura 7: *En vídeo en las redes sociales, la presidenta de la entidad vecinal, Montse López, y el vicepresidente de la asociación, Manel Martínez, defendieron la apertura do museo.*

Fonte: Crónica Global (2018, Noviembre 7) El Puerto de Barcelona aprovecha el final del mandato para tirar adelante el Hermitage. Recuperado

https://cronicaglobal.elespanol.com/vida/puerto-barcelona-final-mandato-colau-hermitage_197879_102.html.

Com relação a problemática da mobilidade na região, a *Asociación de Vecinos de la Barceloneta* considera que o Museu trará a solução, viabilizando o ônibus aquático para conectar a área de Colón com a *Nova Bocana* do Porto, fazendo conexão dos visitantes do Museu com a área do World Trade Center, onde os ônibus de turistas ficariam estacionados, uma reivindicação antiga do bairro e que finalmente será concretizada, com a facilitação da chegada de visitantes e a prioridade para os moradores.

Com o posicionamento desta Associação de Moradores, a *Barceloneta* fica dividida (Farré, 2019), sendo que, no mesmo período, outras associações que representam os interesses do bairro, como AV

de l'Òstia, a *Plataforma en Defensa de la Barceloneta* e a *Federació de Veïnes i Veïns de Barcelona* fazem manifestações contrárias ao museu.

É importante observar que a *Asociación de Vecinos de la Barceloneta* é composta, em maioria, por comerciantes locais que objetivam expandir seus negócios e, por sua composição, é acusada pelas outras associações de defender seus interesses pessoais em detrimento do coletivo do bairro (Congostrina & Montañés, 2017).

Não é possível afirmar que a posição favorável desta associação seja muito representativa com relação ao universo total de Barcelona, mas é inegável que ela revela organização e mobilização dos moradores e a dimensão do conflito que o projeto do Museu Hermitage – Barcelona vem provocando entre os movimentos sociais na cidade.

4. O Poder Público diante do Projeto Hermitage- Barcelona

A recepção inicial do projeto do Museu Hermitage Barcelona em 2012, por parte do poder público, foi bastante polêmica. O então *alcalde*, Xavier Trias, afirmou que se tratava de um empreendimento privado ao qual jamais destinaria recursos públicos. Jordi Martí, delegado de cultura de Barcelona no período, declarou para o *El País*, em 19/09/2013, “*Las franquicias culturales no tienen sentido en Barcelona. Este museo es una burda operación de especulación cultural*” e na mesma matéria do jornal o líder do Partido Ecosocialita, Ricard Gomà, classificou o projeto entre os de mercantilização da cultura, atrelado a uma lógica privatizadora e especulativa do Porto Velho.

Apenas em junho de 2016, o projeto do Museu Hermitage foi efetivamente, apresentado para o poder público e a sociedade civil. Foi a única apresentação pública, liderada por Pallarés, e contou com a participação de uma centena de pessoas da sociedade civil de Barcelona e da política catalã, incluindo os responsáveis pelos museus da *Generalitat*, da Câmara Municipal e da *Diputación* de Barcelona. Inicialmente, diante de várias franquias que foram fechadas do Hermitage e de outros museus questionou-se a viabilidade econômica, a autossustentabilidade e a dimensão dos riscos de demandar dinheiro público.

A comissária de cultura da Câmara Municipal solicitou uma análise mais aprofundada do projeto e muitas dúvidas foram elencadas com relação as formas de conexão do museu com os cidadãos e o

turismo e assim como os tramites da proposta de cooperação do museu com os principais centros artísticos da cidade. A *alcaldesa* Ada Colau vem, desde então, solicitando um plano de viabilidade que justifique a escolha da área do Porto em Barcelona e o próprio modelo e processo proposto para a implantação do museu (Montañés, 2016).

Em 2018, o comissário de Cultura, Joan Subirats, declarou para o jornal *El Mundo*:

*Queremos ver cuántos metros cuadrados son realmente expositivos y cuántos comerciales, de tiendas y restauración. Ver si el proyecto tiene un carácter artístico. Normalmente este tipo de equipamientos culturales no acaban siendo reantables, no nos negamos, no estamos en contra, pero queremos estar seguros de que no recaerá en la ciudad un proyecto que no es el nuestro*¹⁶⁵.

A solicitação da Prefeitura Municipal de maiores esclarecimentos sobre o Hermitage Barcelona se estende desde 2012. O poder público demanda informações de caráter econômico e urbanístico e principalmente artístico, uma vez que não se tem detalhes de quais rumos o projeto seguiu após a morte do museólogo Jorge Wagensberg (Blanchar & Cordero, 2018).

A *regidora* do distrito *Ciutat Vella*, Gala Pin, que conta com um histórico de ativista nos movimentos sociais contra a especulação, no antigo bairro de pescadores, também se mostrou contrária ao projeto nos moldes como ele se apresenta, embora alegue ter poucas informações por se tratar de um projeto obscuro e que lhe parece um tanto indefinido. Gala Pin declara em entrevista concedida ao *La Vanguardia* Barcelona, em 06/10/2018:

Aún no conocemos a fondo el proyecto rehecho. Mi postura personal es que Ciutat Vella tiene 83 centros culturales y no

¹⁶⁵ Queremos ver quantos metros quadrados são realmente expositivos e quantos são comerciais, de lojas e restaurantes. Ver se o projeto tem um caráter artístico. Normalmente esse tipo de equipamento cultural acaba não sendo rentável, não negamos, não somos contra, mas queremos ter certeza de que não recairá sobre a cidade um projeto que não é nosso (tradução nossa).

*nos interesa este museo en la Nova Bocana. Difícilmente será rentable a largo plazo y acabará siendo un gasto para la red de equipamientos de la ciudad*¹⁶⁶ (Pauné, 2018).

A presidência do Porto, por sua vez sempre revelou apoio incontestável ao projeto, inicialmente sob a administração de Sixte Cambra (2011 a 2018), que considerava o projeto "bom para o porto, bom para a cidade e bom para o turismo". Este apoio incontestável ao Hermitage também foi assumido por sua sucessora, Mercè Conesa, sendo que ambos defendem a soberania da *Autoridad Portuaria de Barcelona* (APB) e se revelam dispostos a assumirem o projeto até as últimas consequências. (Blanchar, 2018; Economia Digital, 2018). No momento o projeto arquitetônico está definido e todo o tramite de ordenação interna necessário para acolher o novo equipamento cultural da cidade em seus terrenos sendo cumprido.

A autoridade portuária aproveitou o período das eleições municipais, no início de 2019, para acelerar o processo (Benvenuty & Angulo, 2019), na tentativa de inserir o projeto na plataforma eleitoral em meio a polêmicas com a oposição, que entre outras pautas acusava a administração de perder investimentos para a cidade e de não ser empreendedora (Bes, 2017; Blanchar, 2018; Crónica Global, 2018). Finalmente, em abril de 2019 é publicad, no Boletim Oficial de Estado, o tramite oficial necessário à concessão da parcela portuária à sociedade Hermitage Museum Barcelona.

5. Museus: Equipamentos Culturais como instrumentos para a “regeneração urbana”.

Com a abertura democrática, em 1974, Barcelona inicia um projeto de reconstrução urbanística baseado no desenvolvimento de seu litoral e das áreas centrais, com revitalização do centro histórico. O grande marco, todavia, neste processo de urbanização foi a eleição de Barcelona para sede os jogos olímpicos em 1992. As Olimpíadas

¹⁶⁶Ainda não conhecemos a fundo o projeto refeito. A minha posição pessoal é que a *Ciutat Vella* tem 83 centros culturais e não estamos interessados neste museu em *Nova Bocana*. Difícilmente será lucrativo a longo prazo e acabará sendo uma despesa para a rede de instalações da cidade (tradução nossa).

colocaram a cidade no centro de visibilidade mundial e moldaram a oferta turística, com a criação de infraestrutura hoteleira e de lazer e permitiram a estruturação de um modelo de cidade calcado nos moldes do planejamento estratégico empresarial, com um posicionamento privilegiado no espaço de concorrência do mercado internacional.

*Le paysage urbain dispose de nouvelles icônes architecturales et d'anciennes rénovées; la ville se découvre port de croisière et plage urbaine, un patrimoine se révèle et complète l'existant avec la Sagrada Família comme pivot central à côté d'une offre muséale, gastronomique et ludique refondue et entretenue*¹⁶⁷ (Ballester, 2017, s/p).

Significativos recursos foram destinados para o trabalho de *city marketing* aqui definido nas palavras de Sánches (1999, p. 115) como “orientação da política urbana à criação ou ao atendimento das necessidades do consumidor, seja este empresário, turista ou o próprio cidadão”, ou seja, um trabalho para posicionamento da cidade como um produto de “qualidade diferenciada” a ser consumido. É grande o empenho na criação da Marca Barcelona, a fim de mudar a imagem de cidade industrial para a cidade da festa, do lazer e do entretenimento.

Entre as múltiplas estratégias ressaltamos a promoção de eventos artísticos, culturais e esportivos, relacionados as demandas globais e a construção da identidade Barcelona com a valorização de elementos da cultura local a exemplo da promoção do ano Gaudí em 2002, o Fórum Universal de Culturas da UNESCO (Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura), em 2004, entre outros. Foram muitos os esforços para promover uma nova Barcelona, atrair visitantes e, principalmente, investidores. A cidade se lança em um processo de continua acumulação de capital simbólico e de marcas

¹⁶⁷ A paisagem urbana passa a dispor de novos ícones arquitetônicos e de renovação dos antigos; a cidade se descobre como Porto de Cruzeiros e praia urbana, o patrimônio se revela e se completa tendo o Templo Expiatório da Sagrada Família como pivô central junto a uma oferta museológica, gastronômica e lúdica reformulada e estabelecida (Ballester, 2017, s / p, tradução nossa).

de distinção, comercializando suas produções artísticas e sua herança cultural (Harvey, 2013).

Desta forma Barcelona vive o fenômeno de passar de 1,8 milhão de turistas por ano, em 1992, para 15,8 milhões de turistas em 2018, ano em que, segundo dados do *Observatori del Turism a Barcelona* (2019), 15% do produto interno bruto (PIB) da cidade provém do turismo e mais de 200.000 pessoas estão empregadas direta ou indiretamente no setor turístico. Conquista, em 2019, o terceiro lugar no ranking das dez cidades europeias preferidas para realização de encontros e eventos (*Asociación Española de Gestores de Viajes de Empresa – AEGVE*, 2018) Barcelona é uma cidade exitosa diante do mercado de concorrência entre cidades, sendo que seu projeto de marca de cidade se converteu em um grande negócio (Greenberg, 2009).

Trata-se de um caso que pode parecer de sucesso, mas que nos coloca a necessidade de indagar sucesso de quem e para quem. A marca Barcelona foi construída com muitos impactos negativos no cotidiano dos moradores por ocorrer a partir de “*políticas urbanas dictadas desde la colaboración público-privada y en clara alianza con los sectores inmobiliario y financiero*” (Medrano e Rivacoba, 2016, p104).

São muitos os impactos desta urbanização, principalmente no cenário da crise de 2008 que assolou o país e que, além de trazer desemprego, levou muitos espanhóis a perderem a hipoteca de seus imóveis e a sofrerem a expulsão de seus locais de moradia com o estouro da chamada “bolha imobiliária”. Pessoas que haviam comprado imóveis, grande parte através de financiamentos populares chamados *subprimes*, caracterizados por sua oferta a pessoas com pouca capacidade de crédito, com a crise econômica, não conseguiram mais pagar as prestações. As dívidas foram executadas e as casas entregues aos bancos credores. Os imóveis que voltaram para os bancos foram comprados pelos fundos de investimento que converteram grande parte em locais de hospedagem, muitas vezes por meio de sites de economia colaborativa, como o Airbnb (Rolnik, 2017).

Com a crescente turistificação, o processo de gentrificação assolou Barcelona que teve uma total reconfiguração de suas áreas centrais. O foco da cidade no desenvolvimento turístico trouxe ainda outros impactos como a dificuldade de mobilidade em uma cidade congestionada pelo intenso fluxo de turistas, o crescente número de

empregos precários, sem regulação e com salários baixos, ofertados no setor, o aumento de preços de gêneros básicos de necessidade, a expulsão dos pequenos comerciantes das áreas turistificadas e a configuração de uma economia cada vez mais concentrada e dependente do turismo.

A situação do desenvolvimento urbanístico de Barcelona, entre outras coisas leva a perda da marca de distinção, ou seja, a recriação das tradições como espetáculos encenados em verdadeiras “cidades cenário”, um produto “embalado” para o mercado mundial, o que Harvey (2013, p. 158), caracteriza como processo de disneyficação:

*Las ultimas fases del desarrollo urbanistico frente al mar parecen identicas a las de cualquier otra ciudad del mundo occidental; la monstruosa congestion del trafico induce a abrir bulevares en la Ciutat Vella, grandes almacenes multinacionales sustituyen a las tiendas locales, la gentrificacion desplaza a los antiguos residentes y destruye el viejo tejido urbano, con lo que Barcelona pierde parte de sus marcas de distincion. Hay incluso muestras mas groseras de disneyficacion.*¹⁶⁸

Diante desse cenário são muitos os movimentos sociais que emergem, principalmente reivindicando condições dignas de habitação, se opondo aos despejos decorrentes da valorização de determinadas áreas turistificadas, alvos do capital imobiliário, e à crescente oferta de imóveis para fins turísticos, de forma ilegal.

A situação repercute na própria conjuntura da administração pública sendo que, desde 2015, Barcelona tem como *alcadesa* Ada Colau (reeleita em 2019), com um longo e ativo histórico de participação nos movimentos sociais por habitação, se mostrando crítica com o desenvolvimento desmedido do turismo de massa e

¹⁶⁸ As últimas fases do desenvolvimento urbano voltadas para o mar parecem idênticas às de qualquer outra cidade do mundo ocidental; o monstruoso congestionamento do tráfego induz a abrir avenidas na *Ciutat Vella*, as multinacionais substituem as lojas locais, a gentrificação desloca os antigos residentes e destrói o tecido urbano antigo, com o qual o Barcelona perde parte de suas marcas de distinção. Existem ainda amostras mais grosseiras de disneyficação (tradução nossa).

aplicando medidas para regulação, como Plano Estratégico para o Turismo 2016–2020, em busca de um turismo sustentável. Um dos temas centrais de sua campanha no *Barcelona en Comú* foi regulamentar o setor do turismo, retornar às tradições do planejamento urbano local, colocar os direitos dos residentes antes dos grandes negócios, conforme declaração dada em um artigo de opinião, publicado no jornal *The Guardian*, em setembro de 2014, meses antes de se eleger.

Barcelona é hoje uma cidade de contradições. Ao mesmo tempo que precisa se lançar em um espaço global de concorrência intercidades, tendo que se renovar constantemente em uma busca incessante pelos diferenciais valorizados pelo mercado, produzindo espaços atrativos para o capital, sofre intensamente a reação de seus moradores afetados pelos impactos de um desenvolvimento turístico baseado nas ferramentas do *marketing*, resultado de um histórico de ausência de regulação e planejamento.

A criação da imagem da cidade, diferenciada, criativa, dinâmica, cosmopolita tem sido estratégia do *city marketing* e se constituído nas maiores preocupações dos políticos e profissionais do planejamento urbano. A política urbana tornou-se cada vez mais uma política de desenvolvimento econômico e empreendedorismo com as cidades inseridas em uma competição global para captar investimentos (Vainer, 2000). Tornar-se palcos para ação dos investidores desmedidos é sinônimo de desenvolvimento para as cidades globais (Harvey 2004, 2005).

Com um papel central no processo de acumulação do capital, a cidade deixa de ser o espaço da produção e passa a ser a própria produção do espaço, ou melhor, um espaço produzido como uma mercadoria especial a ser comercializado no mercado de cidades. Esta cidade mercadoria não comporta a necessidade de habitar e viver o cotidiano, ou seja, é desprovida do valor de uso e se encontra sempre na necessidade de se expandir, dotando-se de elementos que aumentem seu valor de troca, desvinculando-se das próprias necessidades cotidianas de seus habitantes (Harvey, 2004, 2005, 2013).

Neste processo de produção do espaço como mercadoria para o consumo, a cultura, o lazer e o entretenimento passam a ter centralidade na economia das cidades, transformando-se em

verdadeiras indústrias, usinas de produção de vantagens competitivas. Os novos cenários criados são de cidades construídas para os turistas e avessas as necessidades cotidianas de seus habitantes, ocultando a realidade social, muitas vezes de miséria e marginalidade, formas muito peculiares de se produzir regeneração urbana. Assim *“las infraestructuras culturales han servido de lanzadera para procesos intencionados de gentrificación y son una de las soluciones favoritas del neoliberalismo para revertir la «degradación» de barrios populares”* (Cocola-Gant, 2016, p.37).

Os museus são usados como instrumentos para a chamada regeneração urbana integrando estratégias perversas do planeamento da nova cidade, devidamente produzidas e fetichizadas, com a finalidade de se destacarem no ranking de competitividade entre cidades globais. Como exemplos, podemos citar cidades espanholas como Bilbao com o Museu Guggenheim e a própria Barcelona com o *Museo de Arte Contemporáneo* (MACBA).

O Museu Guggenheim de Bilbao – espécie de sucursal ou franquia da Fundación Solomon R. Guggenheim de Nova York – foi inaugurado em 1997. Projeto do arquiteto canadense Frank Gehry, ganhador do Prêmio Pritzker, é uma obra monumental representante de uma “arquitetura de grife” construída na zona portuária decadente de uma cidade industrial imersa em uma profunda crise econômica, ambiental e social, parte de um projeto de modernização calcado na regeneração urbana. Permitiu a construção de uma nova imagem da cidade, tornando-se um ícone no cenário mundial, modelo nos planeamentos estratégicos das cidades globais, que querem repetir o chamado *El efecto Guggenheim* (Bonates, 2009; Cocola-Gant, 2009).

O efeito Guggenheim é definido pelo seu diretor, Juan Ignacio Vidarte, em entrevista à BBC Mundo España, em março de 2017, como *“una inversión en una infraestructura cultural que sirve de catalizador a todo un proceso de transformación de la ciudad.”* Por outro lado, essa transformação da cidade se calcou na expulsão dos afetados mais diretamente pela crise econômica, os desempregados, ocupantes de áreas insalubres, os ditos marginais que não conseguiram arcar com os custos da infraestrutura e não foram considerados “merecedores” de morar na nova cidade.

O Museo de Arte Contemporáneo (MACBA) de Barcelona foi inaugurado em 1995, na parte norte do Bairro de Raval que, até então,

era um bairro desassistido, praticamente abandonado pelo poder público, com população carente e marginalizada, vivendo em condições de insalubridade e, com a instalação do novo equipamento cultural, transformou-se completamente por meio de uma espécie de prática higienista, em que os pobres, considerados os causadores da insegurança e a grande ameaça para o desenvolvimento do bairro, foram expulsos mediante a valorização do solo e a chegada da infraestrutura (Cocola-Gant, 2009).

A cultura como capital simbólico tem, segundo, Cocola-Gant (2016, p.37), consequências diretas no processo de regeneração urbana:

Por un lado, al atraer a población con elevados ingresos la inversión en cultura ha sido en parte promovida y financiada por empresas constructoras y hoteleras, en tanto el capital simbólico hace posible revalorizar el capital económico invertido por medio del aumento del precio del suelo y de bienes de consumo. Por otro, la cultura proporciona una imagen positiva en la reconfiguración de ciudades industriales y es utilizada en campañas de city marketing como reclamo estratégico para la promoción urbana y la reafirmación de «espacios de calidad». Y por último, la cultura como capital simbólico excluye a población con escasos recursos que no tienen ni formación adecuada para entender «un diferente estilo de vida» ni posibilidades para resistir tras el aumento generalizado del precio de la vivienda y de servicios básicos de consumo.¹⁶⁹

¹⁶⁹ Por um lado, ao atrair a população de alta renda, o investimento em cultura foi em parte promovido e financiado por empresas construtoras e hoteleiras, enquanto o capital simbólico possibilita revalorizar o capital econômico investido através do aumento do preço da terra e bens de consumo. Por outro lado, a cultura fornece uma imagem positiva na reconfiguração das cidades industriais e é utilizada nas campanhas de marketing da cidade como reivindicação estratégica de promoção urbana e reafirmação de “espaços de qualidade”. E, finalmente, a cultura como capital simbólico exclui pessoas com recursos escassos que não têm formação adequada para entender “um estilo de vida diferente” nem possibilidades de resistir após o aumento generalizado do preço da habitação e dos serviços básicos ao consumidor (tradução nossa).

Assim os Museus tem se revelado protagonistas no processo de transformação das cidades para o mercado mundial, verdadeiros eixos motores da regeneração urbana necessária a construção da nova cidade. Alguns modelos de museu, principalmente as chamadas franquias ou filiais de museus, inserem-se em uma lógica empresarial, assumindo novas configurações com modelos amplamente voltados para o consumo de massa.

Em geral, são prédios espetaculares, projetos concebidos por arquitetos premiados, com características que se fazem exclusivas, totalmente equipados com auditórios, bibliotecas, lojas, restaurantes, cafeterias, mirantes, entre outros, prontos para atender a uma demanda de diferentes práticas muitas vezes desvinculadas das que compõe a atividade museística habitual (Saad, 2007).

São equipamentos culturais inseridos em uma lógica de tentativa permanente de acréscimo de valor a sua marca como museu, transformando-a em uma espécie “grife museológica”, construindo destaque no processo de concorrência entre museus, em uma espécie de lógica perversa, calcada em um desejo de expansão desmedido, no qual, muitas vezes a essência do projeto artístico e científico fica absolutamente relegada a um segundo plano.

6. Considerações finais

Barcelona não quer o Museu Hermitage apesar de ser a franquia do segundo maior museu do mundo, prometer acesso a uma significativa coleção de obras de arte, oferecer destaque e visibilidade para a área portuária, ser um investimento exclusivamente privado sem demandar, de forma direta, recursos públicos para a construção, ter o projeto assinado por um arquiteto premiado, ter a perspectiva de trazer a Barcelona mais de 600 mil visitantes ao ano e de propor a geração de empregos para a população local.

O Museu Hermitage é indesejado porque sua implantação está associada a expansão de investimentos no mercado imobiliário e setor financeiro, as práticas especulativas sendo que a gentrificação parece ser inerente ao processo. Propõe-se a ocupar uma área portuária já bastante fragilizada pelo turismo de massa e que hoje está inserida em um processo de urbanização com equipamentos, como hotéis e

marinas de luxo, que são excludentes com relação a maioria da população.

A população não atribui valor aos empregos ofertados porque conhece a conjuntura do mercado de trabalho no setor de entretenimento, caracterizado por pouca qualificação, sazonalidade, baixos salários e exploração da mão de obra.

Com a acessibilidade já bem comprometida a área do Porto, a população não acredita em melhoria de infraestrutura dos transportes a partir de uma demanda do setor privado e ainda discute a legitimidade de se atender a referida demanda para viabilizar um empreendimento com as características do Hermitage e com a finalidade de atender aos turistas.

Parece que o projeto do Hermitage é calcado em um discurso de hegemonia do pensamento neoliberal, que já é velho conhecido da população, que sobrevive no cotidiano da cidade vencedora no ranking de concorrência entre as cidades mundiais e que, há alguns anos, vem se oferecendo aos investidores e turistas, na maioria das vezes, em detrimento de seus moradores.

No manifesto a principal demanda é o direito de participar das decisões e de definir a cidade que se deseja. A reivindicação é pelo direito a cidade com toda a dimensão do conceito de Lefebvre (2001): direito de não ser considerado apenas como usuário do espaço urbano, mas de adentrar-se na ampla e complexa dimensão de sua produção e reprodução. A demanda é de poder projetar uma nova cidade na qual predomine o valor de uso, voltada para as necessidades de seus moradores.

Parece que Barcelona é uma cidade que começa a romper a hegemonia do pensamento neoliberal e está se transformando no que Harvey (2013) chamou “cidade rebelde”, criando obstáculos para a produção e reprodução obsessiva do capital.

Los movimientos vecinales de Barcelona reclaman su reconocimiento y empoderamiento sobre la base del capital simbólico, y como resultado pueden afianzar su presencia política en la ciudad. Son sus bienes comunes urbanos los que son apropiados con demasiada frecuencia, no solo por

*los promotores inmobiliarios, sino por el sector turístico*¹⁷⁰
(Harvey, 2013, p.158).

A prática da sobrevivência cotidiana na conjuntura hostil da cidade mercadoria parece se constituir no fator essencial para o processo de empoderamento. O desejo é de qualidade de vida real e não a encenada pelo *city marketing*, de liberdade para construir e reconstruir a si mesmos e a própria cidade... nas palavras de Harvey (2013, p.20), “um dos mais preciosos, porém mais descuidados de nossos direitos humanos”.

Bibliografia

Antón, J. (2018, Noviembre 6) Dejémonos de miserabilismo - El nuevo centro puede convertirse en un gran motor de ilusión para la ciudad. *El País*, Cataluña, Análisis. Recuperado de https://elpais.com/caa/2018/11/06/catalunya/1541523181_986400.html.

Asociación Española de Gestores de Viajes de Empresa – AEGVE (2018, septiembre 28). Según un informe de CWT M&E, Londres seguirá siendo la ciudad europea preferida para reuniones y eventos corporativos en 2019. Recuperado de <http://aegve.org/segun-un-informe-de-cwt-me-londres-seguira-siendo-la-ciudad-europea-preferida-para-reuniones-y-eventos-corporativos-en-2019/>.

Assemblea de Barris per un Turisme Sostenible – ABTS (2015, Noviembre 10). Text íntegre de la presentació de l'ABTS: Assemblea de Barris per un Turisme Sostenible. Recuperado de <https://assembleabarris.wordpress.com/2015/11/10/text-integre-de-la-presentacio-de-labts-assemblea-de-barris-per-un-turisme-sostenible/>

¹⁷⁰ Os movimentos de moradores de Barcelona reivindicam seu reconhecimento e empoderamento com base no capital simbólico, e como resultado, podem fortalecer sua presença política na cidade. São os seus bens comuns urbanos que são muitas vezes apropriados, não só pelos promotores imobiliários, mas também pelo setor do turismo (tradução nossa).

Assemblea de Barris per un Turisme Sostenible – ABTS (2019, Maig 10) “No a l’Hermitage. L’art de l’especulació”. *Assemblea de Barris per un Turisme Sostenible – ABTS*. Recuperado de <https://assembleabarris.wordpress.com/2019/05/10/adhesions-al-manifest-no-a-lhermitage-lart-de-lespeculacio/>.

Ballester, P. (2018). Barcelone face au tourisme de masse: “tourismophobie” et vivre ensemble. *Téoros. Revue de recherche en tourisme*, (37, 2). Recuperado de <http://journals.openedition.org/teoros/3367>.

Baquero, C.S. (2012, Octubre 13) El Puerto negocia con el Hermitage la llegada del museo ruso a Barcelona. *El País*, Cataluña. Recuperado de https://elpais.com/ccaa/2012/10/12/catalunya/1350072982_892601.html.

Benvenuty, L., & Angulo, S. (2019, Mayo 10) El museo del Hermitage entra en campaña municipal. *La Vanguardia*, Barcelona. Recuperado de <https://www.lavanguardia.com/local/barcelona/20190510/462144309717/museo-hermitage-edificacion-rechazo-campana.html>.

Bes, J. (2017, Novembre 12) L’Hermitage de Barcelona ensopega amb les reticències de Colau al projecte. *Nació digital*. Recuperado de <https://www.naciodigital.cat/noticia/142467/hermitage/barcelona/ensopega/amb/reticencies/colau/al/projecte>.

Blanchar, C. (2018, Noviembre 13) La oposición reprocha a Colau su falta de interés por el museo Hermitage. *El País*, Cataluña. Recuperado de https://elpais.com/ccaa/2018/11/13/catalunya/1542108479_977443.html.

Blanchar, C., & Cordero, D. (2018, Noviembre 7) Colau pone en duda la viabilidad del museo Hermitage sin pruebas. *El País*, Cataluña. Recuperado de https://elpais.com/ccaa/2018/11/07/catalunya/1541593855_627670.html.

Blanco, L. (2018, Enero 19) El Proyecto del Hermitage se desencalla. *El Mundo*, Catalunya. Recuperado de <http://fad.cat/app/webroot/files/clipping/DWebRevistatemp20180119%20%20000195510776009025%20%20El%20Mundo%20de%20Catalunya.pdf>.

Bonates, M. F. (2009). "El guggenheim y mucho más" urbanismo monumental y arquitectura de grife en Bilbao. *Pós - Revista do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da FAUUSP*, (26), 62-90. DOI: 10.11606/issn.2317-2762.v0i26p62-90.

Cocola-Gant, A. (2009). El MACBA y su función en la marca Barcelona. *Ciudad y Territorio Estudios Territoriales*, 41(159), 101-115. Recuperado de <https://agustincocolagant.net/wp-content/uploads/2015/02/2009-Macba.pdf>.

Cocola-Gant, A. (2016). La producción de Barcelona como espacio de consumo. In *Gentrificación, turismo y lucha de clases. Grupo de Estudios Antropológicos La Corrala (coord.): Cartografía de la Ciudad capitalista Transformación urbana y conflicto social en el Estado Español* (pp. 31-56). Madrid: Traficantes de Sueños.

Colau, A. (2014, September 2). Mass tourism can kill a city – just ask Barcelona’s residentes. *The Guardian International edition*, Opinion, Spain. Recuperado de <https://www.theguardian.com/commentisfree/2014/sep/02/mass-tourism-kill-city-barcelona>.

Congostrina, A. L. (2019, Marzo 10) Los vecinos, en contra del Hermitage en la Barceloneta. *El País*, Cataluña. Recuperado de https://elpais.com/ccaa/2019/05/09/catalunya/1557426895_385013.html.

Congostrina, A. L., & Montañés, J.A. (2017, Diciembre 2) La Barceloneta, dividida por el proyecto del Hermitage. *El País*, Cataluña. Recuperado de

https://elpais.com/ccaa/2017/12/01/catalunya/1512155922_425682.html.

Cordero, D. (2018, Noviembre 7) Toyo Ito diseña el edificio del Hermitage de Barcelona. *El País*, Cataluña. Recuperado de https://elpais.com/ccaa/2018/11/06/catalunya/1541515205_754278.html.

Crónica Global (2018, Noviembre 7) El Puerto de Barcelona aprovecha el final del mandato para tirar adelante el Hermitage. *Crónica Global*, Vida. Recuperado de https://cronicaglobal.lespanol.com/vida/puerto-barcelona-final-mandato-colau-hermitage_197879_102.html.

Economía Digital (2018, Noviembre 14). El Port logra el consenso para el Hermitage de Barcelona. *Economía Digital*, Política y Sociedad. Recuperado de https://www.economiadigital.es/politica-y-sociedad/port-consenso-hermitage-barcelona_589034_102.html.

El Periódico (2018, Agosto 11). El Ayuntamiento de Barcelona dice no necesitar el Hermitage. *El Periódico*, Ocio y cultura. Recuperado de <https://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20180811/ayuntamiento-barcelona-no-necesita-hermitage-6985388>.

El Periódico (2019, Abril 17). El Puerto de Barcelona inicia el trámite para el futuro Museo Hermitage. *El Periódico*, Barcelona. Recuperado de <https://www.elperiodico.com/es/barcelona/20190417/museo-hermitage-barcelona-puerto-7412650>.

Europa Press (2017, Noviembre 17). El Hermitage de Barcelona pide diálogo a Colau para desbloquear el futuro museo. *La Vanguardia*, Barcelona. Recuperado de <https://www.lavanguardia.com/local/barcelona/20171117/432945198393/hermitage-pide-colau-desbloquear-ubicacion-museo-puerto.html>.

Farré, N. (2019, Maig 9) Desacord veïnal per l'Hermitage. *El Periódico*, Barcelona. Recuperado de <https://www.elperiodico.cat/ca/barcelona/20190509/desacord-veinal-hermitage-7446485>.

Grael V. (2016, Junio 17). El Hermitage: ¿oportunidad o especulación? *El Mundo*, Museos. Recuperado de <https://www.elmundo.es/cataluna/2016/06/17/5764380046163fc8458b4596.html>.

Grael, V. (2018, Noviembre 7) Toyo Ito diseña el hipotético museo Hermitage de Barcelona. *El Mundo*, Cataluña. Recuperado de <https://www.elmundo.es/cataluna/2018/11/07/5be2d43722601dfd738b45d2.html>.

Greenberg, M. (2009). *Branding New York: How a city in crisis was sold to the world*. New York: Routledge.

Harvey, D. (2004). *La condición de la posmodernidad* (2ª ed. Colección Comunicación, cultura y medios Vol. 228, N° 7). Buenos Aires: Amorrortu Editores.

Harvey, D. (2005). *Breve historia del neoliberalismo* (Colección Cuestiones de antagonismo N° 49). Madrid: Ediciones Akal.

Harvey, D. (2011). *O enigma do capital e as crises do capitalismo*. São Paulo: Boitempo.

Harvey, D. (2013). *Ciudades rebeldes: del derecho de la ciudad a la revolución urbana* (Colección Pensamiento Crítico). Madrid: Ediciones Akal.

Iglesias, M. (2019, Maig 9) Museo Hermitage Barcelona SL, cultura de gestió immobiliària. *Directa*. Recuperado de <https://directa.cat/museo-hermitage-barcelona-sl-cultura-de-gestio-immobiliaria/>.

Instituto Nacional de Estadística – INEbase (2019). Recuperado de https://www.ine.es/dyngs/INEbase/es/categoria.htm?c=Estadistica_P&cid=1254735976594

José A. Mansilla & Claudio Milano (2019) Becoming centre: tourism placemaking and space production in two neighborhoods in Barcelona, *Tourism Geographies* (1-22). Recuperado de <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/14616688.2019.1571097>. DOI: [10.1080/14616688.2019.1571097](https://doi.org/10.1080/14616688.2019.1571097).

La Vanguardia (2012, Octubre 31) PSC e ICV-EUiA critican que la Generalitat apueste por una sucursal del Ermitage en Barcelona. *La Vanguardia*, Barcelona. Recuperado de <https://www.lavanguardia.com/local/barcelona/20121031/54354067263/critican-generalitat-apuesta-sucursal-ermitage.html>.

Lefévre, H. (2001). *O direito à cidade*. São Paulo: Centauro. (original publicado em 1968).

Medrano, H. F., & Rivacoba, D. P. (2016). La lucha por el decrecimiento turístico: El caso de Barcelona. *Ecología Política*, (52), 104-106. Recuperado de <https://www.jstor.org/stable/26333520>.

Montañés, J.A. (2014, Abril 10). Los yates de lujo cambian el rumbo de la futura sede del Hermitage. *El País*, Cataluña. Recuperado de https://elpais.com/ccaa/2014/04/10/catalunya/1397160752_284112.html.

Montañés, J.A. (2016, Junio 2). El Hermitage de Barcelona abrirá sus puertas en 2019. *El País*, Cataluña. Recuperado de https://elpais.com/ccaa/2016/06/17/catalunya/1466160430_181584.html.

Montañés, J.A. (2018, Noviembre 7) Hermitage, polémico desde el minuto uno. *El País*, Cataluña. Recuperado de https://elpais.com/ccaa/2018/11/06/catalunya/1541533874_449285.html.

Narcia, E. (2007, Marzo 31) El "efecto Guggenheim". *BBC Mundo*, España. Recuperado de http://news.bbc.co.uk/hi/spanish/misc/newsid_6514000/6514271.stm.

Observatori del Turisme a Barcelona (2019). Activitat turística a la Destinació Barcelona 2018* (dades 2017). Recuperado de <https://www.observatoriturisme.barcelona/sites/default/files/infografia-destinacioBCN2018-cat.pdf>

Palmer, J. (2016, Junio 17) La promesa de abrir en el 2019 reaviva el proyecto del Hermitage Barcelona. *El Nacional.cat*. Recuperado de https://www.elnacional.cat/es/cultura/promesa-hermitage-barcelona-2019_104923_102.html.

Pauné, M.M. (2018, Octubre 6) Gala Pin: “En estos tres años hemos aprendido que la policía es imprescindible para Barcelona”. *La Vanguardia*, Barcelona, entrevista. Recuperado de <https://www.lavanguardia.com/local/barcelona/20181006/452177545916/entrevista-gala-pin-ciutat-vella-policia-imprescindible.html>.

Rolnik, R. (2017, Julho 28). Aluguéis caros e despejos: a nova crise habitacional em Lisboa e Barcelona. *Blog da Raquel Rolnik*. Recuperado de <https://raquelrolnik.wordpress.com/2017/06/28/alugueis-caros-e-despejos-a-nova-crise-habitacional-em-lisboa-e-barcelona/>.

Saad, S. S. (2007). *Guggenheim Bilbao – O Museu Franquia Dez Anos Depois* (Dissertação de doutorado). Curso de Filosofia-Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, Brasil.

Sánchez, F. (1999). Políticas urbanas em renovação: uma leitura crítica dos modelos emergentes. *Revista brasileira de estudos urbanos e regionais*, (1), 115-132. Recuperado de <http://rbeur.anpur.org.br/rbeur/article/view/13/1>. DOI: 10.22296/2317-1529.1999n1p115.

Savall, C. (2016, Junio 17) El Hermitage abrirá en el 2019 en la Barceloneta. *El Periódico*, Barcelona. Recuperado de

<https://www.elperiodico.com/es/barcelona/20160617/hermitage-abrira-2019-barceloneta-inversion-38-millones-euros-5212179>.

Ujo+partners (2016) Museo Hermitage Barcelona.
Ujo+partners. Recuperado de
<http://ujoandpartners.com/proyecto/hermitage-barcelona/>.

Vainer, C. (2000). Pátria, empresa e mercadoria: notas sobre a estratégia discursiva do Planejamento Estratégico Urbano. In *A cidade do pensamento único: desmanchando consensos* (2ª ed, pp. 75-103). Petrópolis: Editora Vozes.

CAMBIO EN LA GESTIÓN DE LOS MUSEOS PÚBLICOS: IMPLICACIONES PARA EL TURISMO

Silvia Aulet Serrallonga

Universitat de Girona, España

<https://orcid.org/0000-0003-4022-6568>

Neus Crous Costa

Universitat de Girona, España

<https://orcid.org/0000-0002-5143-7443>

Dolors Vidal Casellas

Universitat de Girona, España

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

1. Introducción

La comunidad autónoma de Cataluña corresponde al área nororiental de la Península Ibérica, siendo una de las regiones fronterizas entre España y Francia. Con una superficie total de 32.000 kilómetros cuadrados y una población de 7,5 millones de personas, recibió 19 millones de turistas en 2018 (Hosteltur, 30/01/2019). Los datos sobre las actividades que realiza el turista, nacional o internacional, que llega a Cataluña no se recogen de forma sistemática, pero sí parecen seguir el patrón habitual: es en los viajes cuando más museos se visitan (Alcalde y Rueda, 1999).

Actualmente, existen unos 200 museos registrados, más 370 colecciones abiertas al público. De entre los primeros, una amplia mayoría son de titularidad pública: autonómica, provincial o municipal. Tras la reinstauración de la democracia, a partir de la década de 1980, la ordenación y creación de museos se hizo en base a criterios de equidad territorial, más que por criterios de valor patrimonial o necesidades socioculturales, y siguiendo el modelo heredado de la tradición francesa (Gómez Martínez, 2006). Desde sus inicios estas instituciones se han volcado en la preservación y restauración de los

artefactos cuya custodia les fue encomendada. Con esto como prioridad, su papel social a menudo ha quedado marginado o simplemente no ha existido. Así, en las décadas venideras, los equipamientos se verían obligados a encarar retos como la falta de personal y de financiación, la falta de inserción en el tejido social o la necesidad de resultar atractivos y útiles a públicos cada vez más cambiantes. Las herramientas y capacidad real que han tenido para afrontar un panorama tan dinámico varían en función de la coyuntura concreta de cada equipamiento, pero, en general, no han sido las más adecuadas.

El presente artículo presenta la evolución política y de gestión desde este modelo que podríamos llamar clásico de la gestión de los museos y elementos patrimoniales, puramente público, hacia un modelo público-privado que, por distintas razones, pone el énfasis en las relaciones con sus diferentes tipos de visitantes. De entre todos ellos, nos fijaremos especialmente en el público turístico como caso de especial interés, ya que el panorama político tanto español como catalán se alinea con aquellos que típicamente han separado los ámbitos cultural y turístico. Si bien existen algunos países que han seguido la corriente contraria (Francia, Italia, Grecia, Corea), cabe destacar que la reunión de ministros de cultura y de ministros de turismo promovida por la Organización Mundial del Turismo en 2015 fue la primera a nivel global.

2. Museos, patrimonio y turismo, ¿una relación complicada?

A pesar de que no hay estudios concluyentes, la presencia de turistas en los museos y sitios patrimoniales es un elemento innegable. Desde los años 80 en España hasta nuestros días se han ido recogiendo datos sobre la actividad turística, aunque no específicamente de los turistas culturales. Los primeros estudios, a nivel europeo, fueron publicados por Richards en los años 90.

En este estudio Richards (1996) constata que un 37% del total de viajes ofertados en Europa tienen al menos un componente cultural; asimismo, más del 28% de los viajes que se realizan en Europa son esencialmente culturales (lo que representa unos 38 millones de viajes culturales por año). A pesar de los cambios producidos en el turismo estos porcentajes siguen siendo bastante similares o incluso en algunos

casos el número de turistas que practican actividades culturales durante su estancia llega hasta el 50%.

Este incremento se sustenta en el interés que suscita en la demanda y que se caracteriza por una frecuentación turística creciente, organizada y menos estacional que la que producen otras tipologías turísticas. Así, el turismo cultural ha sido identificado como una de las áreas con más crecimiento de los últimos años en el turismo en general.

La diferencia esencial entre nuestra época y las anteriores es que actualmente el turismo es un fenómeno de masas, lo que implica que el impacto sobre las comunidades receptoras sea muy grande; que se genere un gran movimiento económico a su alrededor y que se modifique la percepción de lo que se considera monumento y paisaje digno de visita (Carreras y otros, 2001).

En este contexto, Carreras y otros (2001) identifican tres maneras de utilizar el patrimonio para usos turísticos:

- a. El patrimonio como producto terminado. El patrimonio, junto con la oferta complementaria (infraestructura de alojamiento, restauración, etc.) constituye un producto que justifica el viaje.
- b. El patrimonio como elemento asociado a un producto turístico, como, por ejemplo, una ruta donde se ofrece el patrimonio como un elemento más de todo el paquete turístico que incluye el desplazamiento, el guía acompañante, el alojamiento y la manutención, la visita a diferentes lugares y la vivencia de diferentes experiencias, entre las que puede haber incluidos elementos patrimoniales.
- c. El patrimonio como valor añadido a destinos turísticos que no se especializan en la recepción de turismo cultural, sino de otras tipologías, pero que ofrece los recursos patrimoniales como complemento.

En cualquiera de los tres casos, el turismo asociado al patrimonio ha alcanzado una gran importancia, sobre todo en los últimos años. En la década de los 90s se ha dibujado un nuevo marco de referencia del turismo cultural, fundamentado principalmente en el espectacular crecimiento tanto de la oferta turístico-cultural como los viajes de placer con fines culturales. De hecho, esta situación se enmarca en un contexto más amplio donde las motivaciones del turismo internacional tienden a diversificarse con la aparición de nuevos productos y nuevos segmentos del mercado; algunos autores

como Urry (1990) han visto en esta tendencia un síntoma de los cambios en el modelo turístico internacional. En este contexto, el turismo cultural se ha consolidado como el producto con mayor capacidad de crecimiento y (no hay que obviarlo) con mayor capacidad de difusión territorial.

Es evidente que los museos forman parte innegable de la oferta patrimonial de una destinación. El museo se define como una institución al servicio de la sociedad. Su función principal es adquirir, conservar e investigar sobre el patrimonio y, estando abierto al público, estas tareas pueden llevarse a cabo con finalidades educativas, de estudio o esparcimiento (ICOMOS, 2007).

Entre otras funciones, una de las que más importancia está adquiriendo en el contexto contemporáneo es la tarea de difusión. Difundir, según el diccionario de la Academia Española, es “propagar”, “extender”, “poner al alcance del público una cosa”, pero puede ser también definido más específicamente como “poner al alcance de la generalidad de la gente algo que antes estaba reservado a una minoría” (Domínguez Moliner, 1990) o ...poner al alcance de todo el mundo un tema complejo, cultural, científico o técnico.

La difusión es la función que se encarga directamente de poner en relación el museo con el público, la que facilita la transmisión del mensaje del patrimonio guardado en el museo. Es la actividad que se encarga de acercar el museo a la sociedad.

En el área de difusión del museo se incluyen todas las estrategias que permitan el logro de los objetivos de comunicación, contemplación y educación. Las funciones que tienen encomendadas son, entre otras, la programación de exposiciones permanentes y temporales, elaborar medios de información con las herramientas adecuadas, organizar y colaborar en los planes de actividades culturales y en el desarrollo de programas de difusión que permitan un mayor conocimiento de sus colecciones y gestionar la realización del plan de publicaciones del museo (Aulet y Cantalapedra, 2015).

Con esta finalidad, el Ministerio de Cultura propone como estrategias animar el crecimiento de los visitantes en los museos, aumentar la calidad y mejorar la experiencia de la visita (por ejemplo, mejorando la accesibilidad física del museo o la accesibilidad informativa), expandir la presencia de los museos a través de distintos medios de comunicación y potenciar la colaboración entre los museos.

La función de difusión de los museos, no es contraria a la idea de ocio. En este sentido Fernández (2003, 135) menciona que: "el museo tiene un papel importante como espacio social tanto desde el punto de vista educativo como de entretenimiento." Kotler & Kotler & Jiménez (2001, 43) afirman que "la función principal del museo radica en proporcionar experiencias museísticas memorables y seductoras".

En este contexto es evidente la importancia que adquiere la gestión de públicos y la adaptación de las herramientas de interpretación a los diferentes públicos. En general, la política de gestión de públicos depende de los sistemas de gestión. A nivel internacional se puede hablar de tres bloques o sistemas de gestión: el privado, el público y el mixto. Gilabert (2015) propone otra clasificación relacionada con las formas de intervención e intercambio entre el estado y las instituciones culturales: el sistema intervencionista, el sistema liberal y el sistema mixto, que se distinguen por aspectos como el valor y el uso de las colecciones, la estructura organizativa y el régimen económico-financiero. Esta clasificación se basa en la distinción entre dos tradiciones museológicas: "una la anglosajona, encabezada por Gran Bretaña (después por Estados Unidos), y una mediterránea, encabezada por Francia, y el que mira una en un sentido, la otra lo hace en el opuesto" (Gómez, 2006, p. 13).

Estados Unidos es el máximo representante del sistema liberal, donde la premisa es la no intervención del estado en los temas culturales. Así, el sistema liberal se caracteriza por gozar de una mayor autonomía en los órganos de gobierno de las instituciones culturales y museísticas y más flexibilidad en las decisiones de la administración.

El sistema intervencionista es la antítesis del sistema liberal, donde el Estado asume en gran medida el control de la cultura, el patrimonio y los museos haciendo el sistema de gestión mucho más burocratizado. El modelo mejor ejemplificado es Francia, pero este modelo se ha extendido a distintos países del área mediterránea como España o Italia.

Finalmente, el sistema mixto, característico de Gran Bretaña, se ha extendido de manera rápida en el resto de Europa, especialmente en los países nórdicos. "El gobierno interviene ya que lo considera útil para la nación y actúa con dinero público, aunque deja a otras fuerzas

gestoras independientes más autónomas en primera línea" (Gilabert, 2016, p.233).

En general los museos europeos, sobre todo los continentales, han tendido a relacionarse con el modelo público, mientras que los museos americanos, y en menor medida los ingleses, con el modelo privado. Sin embargo, esta situación museológica está cambiando, y parece existir una tendencia a aplicar pautas de gestión privada en muchos museos públicos europeos, como veremos en el caso de estudio.

Gilabert (2016) expone los dos problemas principales que dificultan la gestión: los recortes presupuestarios y los conflictos o presiones de carácter corporativos. Por estas razones la Administración pública busca nuevas formas que proporcionen una mayor autonomía a las instituciones y da una mayor libertad para buscar financiación privada, atraer subvenciones institucionales procedentes de diferentes organismos y departamentos del sector público y así también disfrutar de más independencia para utilizar los ingresos libremente por el propio beneficio. Argandoña (2008) añade que las instituciones privadas están dotadas de más capacidad de actuación y de adaptación a las demandas actuales, así como de más habilidad para establecer colaboraciones con otros agentes de la sociedad civil.

El propósito de la gestión, en cualquier caso, debe ser la consecución de la misión del museo (Lord & Lord, 1998) y los objetivos a corto y largo plazo de acuerdo con la estrategia planificada (Curiel, Sánchez y Antonovia, 2013). Para poder determinar si se está llevando a cabo una buena gestión de la institución museística es necesario el examen de una serie de factores como: identidad y misión, público, personal, edificio, colecciones, actividades, servicios, recursos financieros y marketing detallados y específicos (Ramos Lizana, 2007; Lord & Lord, 1998; Moore, 1998).

Como ya se ha introducido antes, el público es un elemento esencial al que el museo debe servir y acercarse; no tiene sentido un museo vacío. Una tarea importante es atraer y fidelizar los públicos (Kotler & Kotler & Jiménez, 2001). Por ello es importante hacer un estudio de público para obtener información actualizada de los visitantes de los museos y poder mejorar las prestaciones del museo en su vertiente pública y concentrarse en responder a las necesidades y expectativas del público. Este estudio también facilita la selección de

los segmentos potenciales de público que más interesan al museo y quiere atraer, de este modo, también puede concentrarse en ellos toda la energía necesaria (Lord & Lord, 1998). En general, en los estudios de públicos de los museos aún se presta poca atención al público turístico y sus necesidades, cuando si se tienen en cuentas los escolares, las familias o la tercera edad. Si a este elemento le añadimos que el público (turístico) cada vez es más exigente y tiene mayor acceso a la información, es fácil llegar a la conclusión que aún nos queda camino por recorrer en este ámbito.

3. El sistema museístico en Cataluña

Los primeros museos que aparecieron en Cataluña nacen, igual que en el resto del estado español, a raíz de las desamortizaciones eclesiásticas de la década de 1830. Son ejemplos de este proceso el Museo Nacional Arqueológico de Tarragona (1834), el Museo de Arqueología de Girona (1846) y la Sala de Arqueología del Instituto de Estudios Ilerdenses (1864). Más allá de este impulso centralista, la museología catalana buscó un carácter y una identidad propios. Así, a partir de principios del siglo XX se han desarrollado dos realidades paralelas en cuanto a los museos que sólo en contadas ocasiones se han integrado: los grandes museos y la museología fuera de las capitales provinciales, de carácter espontáneo, independiente y autónomo que a menudo está a cargo de asociaciones culturales, los centros de estudios, personalidades locales o la Iglesia. Desde la posguerra hasta la década de 1970 estos equipamientos se centraban en luchar por su supervivencia y, con la llegada de la democracia, muchos pasaron a ser gestionados por los ayuntamientos. Algunos pasaron por procesos de reformulación profunda. Por ejemplo, el Museo Arqueológico Provincial de Girona fue dividido en dos instituciones: el Museo Arqueológico y el Museo de Arte (que a su vez integraría también fondos artísticos del Obispado), pasando primero a manos de la Diputación Provincial y, más adelante, a las de la Generalitat de Catalunya.

En estos tiempos se recuperó la idea de principios del siglo XX (período conocido como *la Renaixença*): la creación de diversas temáticas museísticas entorno a las cuales se ordenarían los equipamientos. Éstas incluían: arqueología y etnografía, arte, etnología

o cultural popular. Ya durante la Segunda República (1931-1939) se había empezado a trabajar en esta idea e incluso la Época Franquista la utilizó para consolidar algunos museos. Así, a partir de la década de 1980 y hasta 2014 se trabajaría en base a la idea de redes temáticas, presididas por un museo nacional.

La Ley Catalana de Museos (17/1990) presenta una definición muy amplia del concepto, si bien se excluyen específicamente las bibliotecas, los archivos, las filmotecas y las instalaciones culturales de tipo similar. Veamos la definición:

“Son museos, a los efectos de esta Ley, las instituciones permanentes, sin ánimo de lucro, al servicio de la sociedad y de su desarrollo, abiertas al público, que reúnen un conjunto de bienes culturales muebles e inmuebles, los conservan, los documentan y estudian, los exhiben y difunden el conocimiento para la investigación, la enseñanza y el disfrute intelectual y estético y se constituyen en espacio para la participación cultural, lúdica y científica de los ciudadanos. Tienen la consideración de museo los espacios y monumentos con valores históricos, arqueológicos, ecológicos, industriales, etnográficos o culturales que reúnen, conservan y difunden conjuntos de bienes culturales. No se consideran museos las bibliotecas, los archivos, las filmotecas y las instalaciones culturales similares.”

Para que un equipamiento se considere oficialmente como museo, y no como colección abierta al público, es necesario que se inscriba en el registro de museos de la Generalidad de Cataluña. El Registro de Museos se creó en 1992 con la finalidad de ejercer de herramienta para el inventariado de los museos en Cataluña. En cualquier caso, no existen limitaciones en cuanto al uso del término "museo" en el nombre público de los equipamientos, ya sean museos propiamente dichos o colecciones abiertas al público. Podríamos hablar extensamente de la concepción general de los museos, en relación a temas tan diversos como la nueva museología, los diferentes modelos museológicos (en nuestra área básicamente la anglosajona y la mediterránea) y la incorporación de las nuevas tecnologías, por citar

algunos ejemplos. En cualquier caso, para el objeto de este documento nos limitaremos a presentar una breve caracterización del sistema museístico de Cataluña.

En la imagen 1 se muestra un organigrama de la organización de los museos catalanes.

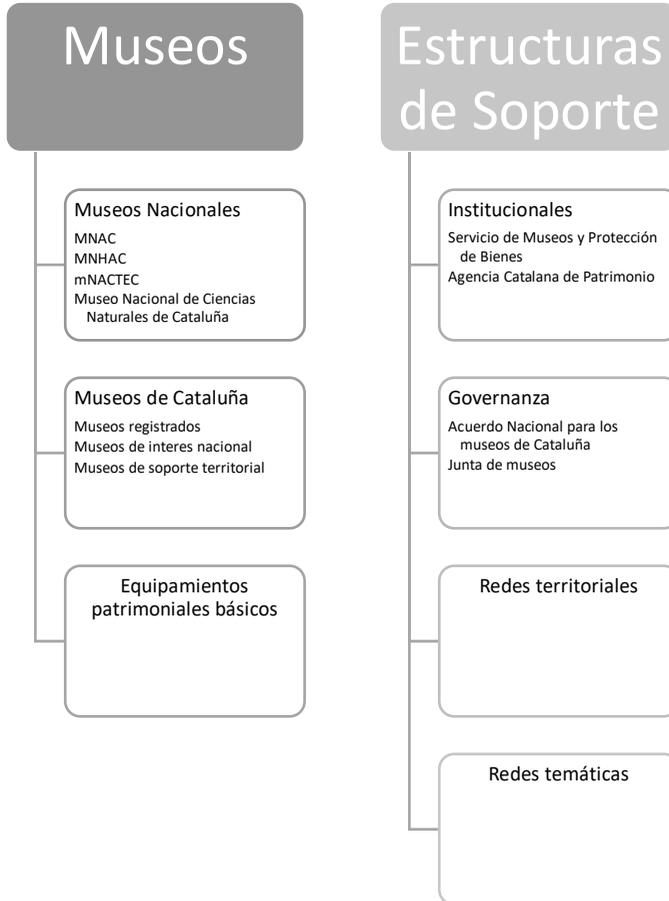


Imagen 1: Organigrama de los museos catalanes

Fuente: Agencia Catalana de Patrimonio, Generalitat de Catalunya, 2017

La ya mencionada Ley de Museos de 1990 establece en su Título 3 el núcleo y la estructura de funcionamiento del sistema

museístico catalán. La idea de base es estructurar redes temáticas alrededor de los museos nacionales. Existen cinco tipologías de museos: Museos nacionales, Museos de interés nacional, Museos comarcales y locales, Museos monográficos y lo que la ley denomina otros museos.

Los **museos nacionales** son los que encabezan la articulación del sistema. Se trata de aquellos equipamientos que muestran una visión general de Cataluña en cuanto a su ámbito temático particular y que extienden su servicio en todo el país. En cuanto al régimen económico y jurídico, si bien cada equipamiento disfruta de régimen jurídico propio, se establece que la Generalidad de Cataluña debe asumir al menos el 50% de las aportaciones presupuestarias procedentes de administraciones públicas. Cada museo nacional puede tener varias secciones dependientes de él en diferentes grados y que pueden pertenecer a cualquiera de las otras tipologías de museos. Con ello se quiere alcanzar un doble objetivo: establecer una configuración descentralizada de los museos nacionales y articular diversas redes temáticas en el territorio encabezadas por cada museo nacional.

Actualmente existen cuatro museos nacionales: el Museo Nacional de Historia y Arqueología de Cataluña, el Museo de las Ciencias y la Técnica de Cataluña (mNACTEC), el Museo Nacional de Arte de Cataluña (MNAC) y el Museo Nacional de Ciencias Naturales de Cataluña.

Como museo nacional centro de una red de museos sección el mejor ejemplo hasta ahora es el Museo de Arqueología, seguido del Museo de la Ciencia y la Técnica, pero se tienen que trabajar bastante en la red de museos de arte catalanes.

Tal y como se ha mencionado el objetivo de la Ley de Museos de 1990, que también recoge el Plan de Museos de 2007 y el de 2017, los museos nacionales son la base para las redes temáticas. Así, un museo nacional, receptáculo de los artefactos más destacados de cada uno de los ámbitos, lideraría la red. Serían también estos cinco equipamientos, uno por ámbito, los que preferentemente constituirían la imagen internacional del territorio. Actualmente existen 5 redes temáticas:

- Sistema Territorial de la Ciencia y la Técnica de Cataluña; tiene como museo de referencia el Museo de la Ciencia y la Técnica de Cataluña y está formada por centros museísticos y patrimoniales y antiguos espacios productivos que explican la industrialización.

- Red de Museos de Etnología; tiene como museo de referencia el Museo de Historia de Cataluña y aglutina los museos con colecciones relacionadas con el patrimonio etnográfico.
- Red de museos de arqueología y yacimientos de Cataluña, tienen como museo de referencia el Museo de Arqueología de Cataluña y aglutina museos, equipamientos y yacimientos arqueológicos.
- Red de Museos de Historia y Monumentos de Cataluña; tiene como referencia el Museo de Historia de Cataluña
- Red de Museos de Arte; tiene como referencia el Museo Nacional de Arte de Cataluña.

A parte de los museos nacionales, el Gobierno puede considerar **museos de interés nacional** aquellos que tienen una especial significación de caras al patrimonio cultural de Cataluña ya sea por la importancia y el valor del conjunto de bienes que reúnen, por las características de sus colecciones o porque el interés de su patrimonio museístico sobrepasa su marco. En el caso de que un museo se declare de interés nacional no afecta a la continuidad de la titularidad ni de la gestión de cada equipamiento, si bien la Generalitat les otorga diferentes ayudas (económicas para los gastos de funcionamiento, asesoramiento, apoyo en la restauración y en la documentación y difusión del patrimonio).

Actualmente tienen la consideración de museo de interés nacional la Fundación Joan Miró (Barcelona), el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, el Museo Episcopal de Vic, el Museo Marítimo de Barcelona, el Museo de Montserrat, el Museo Picasso (Barcelolna), el Museo Diocesano de Lleida, el Museo del Cau Ferrat i el Museo Maricel. Cabe destacar que estos 9 equipamientos, 4 están en la ciudad de Barcelona, 4 están en un radio de menos de 70km. de Barcelona; por lo que podríamos decir que persiste un cierto centralismo.

En la ley de 1990 se contempla también la existencia de **museos comarcales** y **museos locales**; que son aquellos que ofrecen una visión global de la historia, sociedad, naturaleza o riqueza patrimonial de una comarca, población o una parte especialmente definida del territorio, o de algún aspecto sectorial o temático que esté relacionado. Sus funciones básicas son las de recoger, conservar, documentar, estudiar y difundir los testimonios culturales más representativos de la comunidad en la que están implantados. Estos

equipamientos deben estar promovidos o mantenidos por los entes locales, y los ayuntamientos y los consejos comarcales deben participar necesariamente en la gestión del museo comarcal correspondiente.

El plan de Museos de 2017 recoge la existencia de unas redes territoriales también como elemento de soporte. Mediante las redes territoriales se canaliza el apoyo institucional a los museos y equipamientos patrimoniales. El principal objetivo es ayudar a los museos en su desarrollo para que puedan incrementar su eficiencia en las prestaciones. Las funciones que tienen las redes territoriales son (Agencia Catalana de Patrimonio, 2017):

- Fomento: canalizar las ayudas de las administraciones públicas a los museos
- Cooperación: prestar servicios cooperativos y de economía de escala para mejorar las funciones propias de un museo.

Actualmente existen tres redes territoriales, la de las comarcas de Girona, la de las Terres de Lleida i Aran i la de las comarcas de Tarragona y Terres de l'Ebre.

Tal como vemos en el organigrama (imagen 1) a parte de los museos ya mencionados existen también equipamientos patrimoniales básicos que son, generalmente, monumentos y elementos del patrimonio histórico tangible.

La Ley de Museos de 1990 se ha ido desplegando de forma irregular a lo largo de los años, siendo actualmente la Agencia Catalana de Patrimonio de la Generalitat de Catalunya la responsable de la gestión de museos y monumentos y de implementar el Plan de Museos de la Generalitat.

Esta Agencia es una entidad de derecho público con personalidad jurídica propia que fue creada en 2011 pero que no empezó a ejercer sus funciones hasta enero de 2014. La misión de este organismo es gestionar el patrimonio cultural de la Generalitat de Catalunya con criterios de integridad, sostenibilidad y eficiencia (Agencia Catalana de Patrimonio, 2018). Actualmente la Agencia gestiona 38 monumentos y los principales equipamientos museísticos de Catalunya (imagen 2).

La institución que ha servido de ejemplo a seguir ha sido el *English Heritage*, organismo que en 2015 se dividió entre *Historic England* (organismo que asume las funciones de documentación y protección del patrimonio) y el *English Heritage* (organización sin

ánimo de lucro que gestiona los monumentos a pesar de seguir siendo propiedad del Estado) (Méndez i Pablo, Solé i Lladó; 2018).

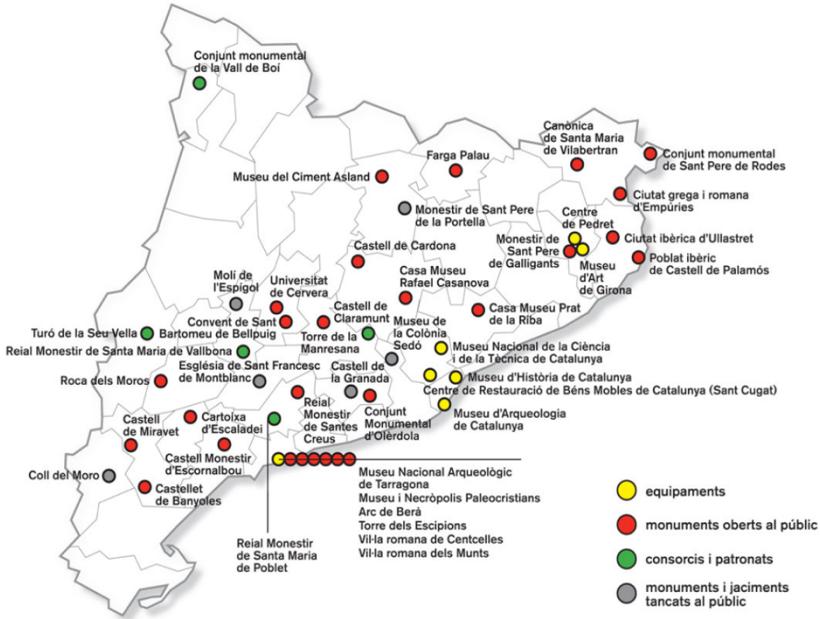


Imagen 2: Equipamientos y museos gestionados por la Agencia Catalana de Patrimonio

Fuente: Agencia Catalana de Patrimonio, Generalitat de Catalunya (2017)

Corresponde a la Agencia gestionar los museos, monumentos y yacimientos arqueológicos propiedad de la Generalitat con el objetivo de agilizar la gestión.

En el siguiente apartado vamos a ver cómo se estructura y se incluye la gestión turística en el contexto de la Agencia Catalana de Patrimonio.

4. La gestión turística en la situación actual

En el año 2017 se realizó una diagnosis de la situación de los museos catalanes para poder definir una estrategia de gestión visionando el horizonte 2030.

Según este análisis, los museos en Cataluña se podrían clasificar en cinco tipologías teniendo en cuenta sus características de funcionamiento (tabla 1).

| Dimensión | Número | % | Variables clave (promedio) |
|---------------------------------------|--------|----|--|
| Museos grandes | 17 | 15 | Presupuesto: 5.913.906 €/año Plantilla: 42 personas Visitantes/año: 393.000 |
| Museos medio-grandes | 32 | 28 | Presupuesto: 635.287 €/año Plantilla: 9 personas Visitantes/año: 102.000 |
| Museos medio-pequeños | 34 | 30 | Presupuesto: 283.324 €/año Plantilla: 5 personas Visitantes/año: 19.000 |
| Museos pequeños | 19 | 17 | Presupuesto: 155.920 €/año Plantilla: 3 personas Visitantes/año: 9.000 |
| Museos al límite de la sostenibilidad | 12 | 10 | Presupuesto: 60.247 €/año Plantilla: 2 personas Visitantes/año: 4.000 |

Tabla 1: Análisis de los museos catalanes

Fuente: Plan de Museos, 2017

Tal y como podemos observar en la tabla 1 existe una gran diferencia entre los distintos museos que componen el sistema museístico catalán, tanto en relación con la asignación presupuestaria (que afecta al personal directamente) como en el número de visitantes.

Para poder comprender las diferencias entre los diferentes museos nos parece destacable, también, ubicarlos geográficamente (imagen 3).

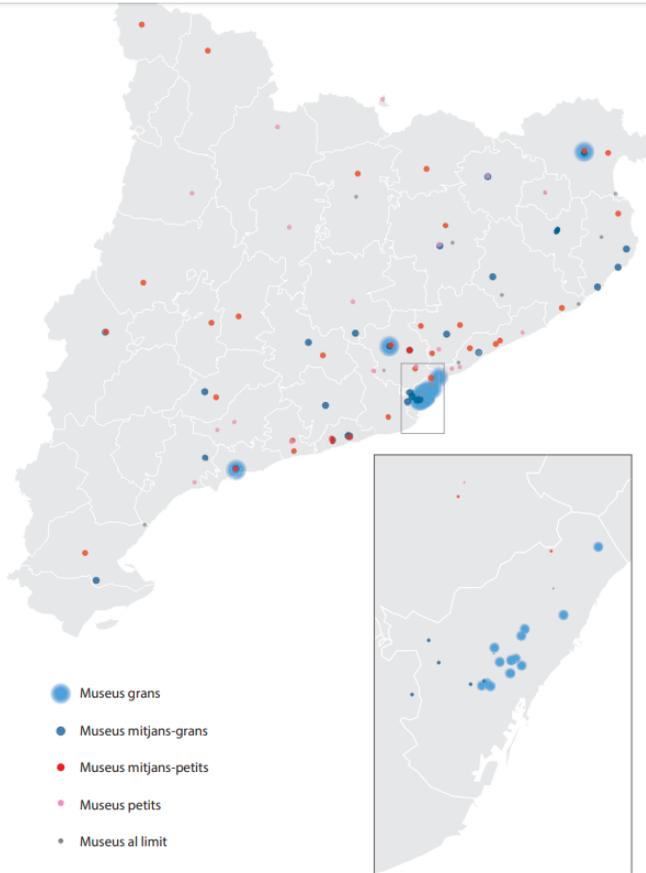


Imagen 3: Distribución de los museos según su estructura
 Fuente: Plan de Museos, 2017

En la imagen 4 vemos la distribución de los turistas en Cataluña. A pesar de que el mapa fue elaborado con datos de 2009, en 2018 se confirma un incremento del turismo pero la distribución porcentual entre las distintas regiones catalanes prácticamente no ha sido modificada.

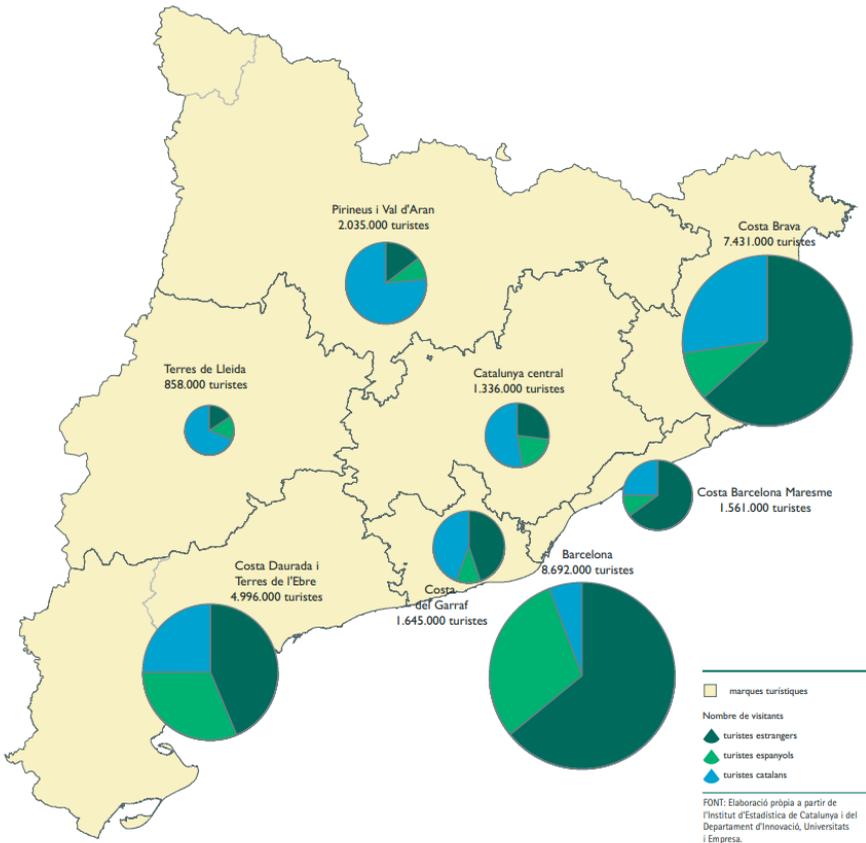


Imagen 4: Distribución del número de turistas en las distintas regiones catalanas

Fuente: ATLAS del Turismo de Cataluña, 2009

Si comparamos ambas imágenes podemos ver que la ciudad de Barcelona concentra la mayoría de los museos grandes (13 de 17), la mayoría de visitantes y de ingresos. Si lo comparamos con la imagen 3 veremos que la ciudad de Barcelona también recibe la mayor concentración de llegada de turistas internacionales.

También podemos ver que el resto de los museos se encuentran diseminados por el territorio, pero con mayor presencia en

las zonas de litoral que son también las que reciben un número más elevado de turistas y visitantes.

Un elemento importante a tener en cuenta es la relación que se puede establecer entre turismo y museos, parte de los visitantes que reciben los museos, especialmente los que se consideran grandes museos, son turistas internacionales.

En relación con la titularidad, la Agencia Catalana de Patrimonio gestiona los museos nacionales (que se consideran “museos grandes” en la clasificación anterior). El 87% de los museos son públicos, mayormente gestionados por los ayuntamientos. Hay muy pocos museos que sean privados y la mayoría de ellos son propiedad de la Iglesia Católica.

Un dato importante a tener en cuenta es el número de personas que trabajan en los museos y su perfil, puesto que tiene una incidencia directa en los servicios prestados. Aunque la Ley de Museos apareció en 1990, el despliegue que afectaba al personal de estas instituciones no apareció hasta 2001, en un documento que regula las características que debía reunir el personal técnico y el personal directivo, pero no las áreas organizativas en que deben dividirse las tareas del museo.

La falta de personal ha sido una reclamación común desde los equipamientos, más todavía desde que se les empezará a exigir más implicación en la sociedad y una mayor difusión de sus contenidos: en pocas palabras, cuando sus tareas se vieron incrementadas. Con todo, la Ley no establece la cantidad de personal, sino que se limita a decir que el museo debe contar con el personal técnico necesario. El único requisito mínimo es contar con, al menos, un técnico superior (obligatorio para la figura de Dirección) quien debe poseer, entre otros varios, conocimientos de estudios de público y estadística, evaluación de la demanda, conocimientos sobre diferentes perfiles de público (escolar, tercera edad, turistas...) y formas de organizar la difusión.

Sin embargo, el dibujo del organigrama no se recoge en esta ley. Así, típicamente los museos han desarrollado formas de organización que contemplan la dirección, los servicios de administración (incluyendo contabilidad y semejantes), conservación y museografía, restauración (no siempre dentro del mismo museo), educación (escuelas) y atención al público (responsables de la apertura y la venta de entradas). La sección de educación cultural, propuesta por el ICOM y que tiene funciones de difusión más amplias que el departamento de

educación, suele materializarse en una extensión de dicho departamento, por lo que la especialización en la creación de producto y las tareas de difusión no se apartan decididamente del público escolar. De nuevo, esto se relaciona directamente con las quejas acerca del volumen de personal asignado, que en más de una ocasión se atenuaron empleando a personal externo.

En resumen, si bien el conocimiento y la gestión de los diferentes públicos son tratados como un aspecto muy relevante en la parte teórica de la ley, no ha habido un equilibrio a nivel práctico: ni por lo que respecta a la cantidad de personal y su formación, ni al enfoque que se dio a las instituciones museísticas a partir de la década de 1980.

De la composición de la formación en museología cabe destacar, como puntos especialmente relevantes para nuestro caso, dos puntos: Se requiere que los técnicos superiores tengan conocimientos sobre los públicos específicos de los museos, entre los que se encuentran los turistas. El departamento de acción cultural es desde donde generalmente se llevan a cabo las posibles acciones vinculadas al público turista (y excursionista). En otras ocasiones, también se realiza desde el departamento de gestión de públicos, según el organigrama de cada institución en particular. Aparte del personal técnico superior, esta norma contempla también la existencia de personal técnico auxiliar, que no podrá ejercer las funciones reservadas al personal técnico superior (planificación de actividades y estrategias del museo, diseño de los proyectos de ejecución, etc.). En cuanto a su formación, el personal técnico auxiliar debe tener una titulación académica y los conocimientos técnicos específicos necesarios para poder desarrollar las funciones que se le encomienden. En definitiva, vemos que es una normativa muy abierta con respecto al resto de posiciones profesionales que no afecten directamente a los aspectos museológicos y museográficos de la actividad de los museos. Así, por ejemplo, a pesar de que se reconoce implícitamente la importancia de los públicos escolar, de la tercera edad y turistas no se pide que haya personal especializado en estos ámbitos (en el caso del público escolar como mínimo se habla de un departamento de educación).

Si analizamos los datos aportados en la tabla 1 veremos que, excepto los museos que se consideran “museos grandes” el resto de museos tiene plantillas pequeñas (uno de cada cuatro museos dispone

en entre 1 y 3 personas). Según el análisis de los museos hecho en 2017 en los museos catalanes trabajan 1.760 personas, de las cuales el 69% son fijas y el 9% temporales. Cabe destacar que los cinco museos nacionales concentran el 37% del personal total. Es evidente que este elemento afecta a la gestión de públicos y la relación con el turismo, siendo el departamento de difusión y comunicación uno de los primeros en sufrir recortes tanto en el ámbito de los recursos humanos como en el ámbito presupuestario.

En relación con el ámbito de la difusión y la comunicación, muchos de los museos consideran como un reto la incorporación de las nuevas tecnologías, más como herramienta de promoción que como herramienta de gestión o de interpretación, como muestran los datos recogidos en el estudio de 2017 (tabla 3).

| Variable | Porcentaje SI | Porcentaje NO |
|----------------------|---------------|---------------|
| Web propia | 72 | 28 |
| Web accesible | 38 | 62 |
| Facebook | 76 | 24 |
| Twitter | 56 | 44 |
| Instagram | 32 | 68 |
| Wifi | 36 | 64 |
| Apps | 16 | 84 |
| Interactivos | 16 | 84 |
| Colecciones en línea | 22 | 78 |

Tabla 3: Indicadores de digitalización de los museos

Fuente: Pla de museos de Catalunya, 2017

En general los museos aplican estas tecnologías para la comunicación, pero hay elementos que no se tienen en cuenta en el análisis como por ejemplo la presencia de idiomas extranjeros en estas herramientas.

En general, a nivel de servicios, la mayoría de museos (especialmente los gestionados por la Agencia Catalana de Patrimonio) cuentan con una serie de servicios al visitante que incluyen horarios de apertura más o menos adaptados al público, tarifas con opciones de descuentos y días de entrada libre, posibilidad de alquiler de espacios, visitas guiadas (normalmente bajo reserva, especialmente las que son en lenguas extranjeras), tienda de recuerdos y cafetería.

5. Discusión: contexto para el cambio de paradigma

Tal como hemos podido observar en Cataluña, a pesar de existir una Plan Nacional de Museos, existe una gran diversidad tanto en tamaño, temática como gestión de los espacios museísticos. Este elemento hace difícil, a pesar de los esfuerzos, de definir una estrategia global.

En el Plan de Museos 2030 (aprobado en 2017) se fijan como objetivos estratégicos:

- Crear y desarrollar un sistema museístico equilibrado, sostenible e i de calidad que abarque todo el país
- Reforzar la capacidad de los equipamientos museísticos para que, como instituciones autónomas, puedan desplegar todo su potencial.
- Reforzar los museos nacionales para que se conviertan en museos de referencia del sistema museístico catalán, que sean presentes en el territorio con las redes temáticas y que proyecten internacionalmente el patrimonio del país.
- Mejorar la conservación y la gestión de las colecciones y promover el desarrollo y la dinamización para que sirvan a las necesidades actuales y futuras.
- Reforzar la vinculación con la sociedad ampliando el acceso, la participación y las funciones sociales y educativas
- Incrementar la capacidad de comunicación de los museos y estimular su potencial para que ofrezcan contenidos y experiencias de calidad.
- Dar soporte al sector profesional del patrimonio para que pueda responder a los retos de los museos y avanzar hacia la excelencia.

Estos objetivos, planteados de forma genérica, se concretan en diferentes acciones. Si se analizan en profundidad en relación con la gestión de públicos, veremos que aún nos falta un largo camino por recorrer, especialmente en el ámbito turístico.

Así, en el objetivo 5 sobre reforzar la vinculación con la sociedad se hace referencia explícita a la accesibilidad como un elemento importante; pero no se explicitan acciones para otros públicos y no todos los museos cuentan con un plan de desarrollo de públicos.

En el objetivo 6, si bien se menciona que los museos catalanes han incrementado su actividad comunicativa (especialmente en redes sociales) aún quedan lejos de tener una estrategia de comunicación para el público turístico.

Y, si bien en el objetivo 7 se hace referencia a establecer redes con profesionales, los profesionales del sector turístico aún no están contemplados entre los posibles colaboradores de las instituciones museísticas.

Así, en el ámbito de la gestión turística aplicada a los museos, se deberían tener en cuenta una serie de aspectos como:

Los accesos: donde está ubicado en espacio (en el centro, en la periferia...) y en relación a los otros puntos turísticos (en la zona turística o no), si dispone de aparcamiento, si la señalización es fácil de entender, cuales son los accesos según el medio de transporte, qué información se da la ubicación.

Los horarios y días de apertura: existe flexibilidad horaria, a qué hora se abre y se cierra, se cierra al mediodía, se cierra el domingo por la tarde, hay un día de cierre semanal, se cierra durante algún periodo de más de un mes, se diferencian los horarios según la temporada... Si se identifica que el público real o potencial es el turismo se tendrán que ajustar los horarios a sus necesidades que, por otra parte, pueden ser bien diferentes de las necesidades, por ejemplo, de los escolares.

Como se recogen los datos de los visitantes, más allá de hacer el simple recuento de las entradas vendidas es importante recoger datos cualitativos (procedencia, idioma, nivel cultural, motivaciones...).

Los museos tendrían que disponer de herramientas de interpretación adaptadas a los diferentes públicos: visitas guiadas, folletos, plafones, maquetas, guías editadas, audioguías, etc. No se trata solo de una cuestión de traducción de los contenidos sino de adaptación de estos en función de la procedencia de los visitantes y su bagaje cultural.

Existencia de servicios complementarios: aparcamiento, restauración, cafetería, librería, recuerdos, guardarropa, biblioteca que puedan ayudar a mejorar la experiencia del visitante. Existencia de un programa de actividades que integre a distintos públicos. Comunicación y comercialización en el ámbito turístico: colaboración con entidades de promoción turística, prensa especializada no en arte

o cultura sino en turismo, blogtrips, participación en city cards, comercialización a través de intermediarios turísticos, entre otros.

Todos estos aspectos solo se pueden tener en cuenta con un estudio de cada museo y de sus públicos. Muchas veces la falta de personal dificulta el poder realizar estas tareas que, por otro lado, podrían llegar a aportar una mayor visibilidad.

Bibliografía

Agencia Catalana del Patrimonio Cultural, & Generalitat de Catalunya. (2017). *Museus 2030*. Recuperado de https://cultura.gencat.cat/web/.content/sscc/pla-museus-2030/documents/PMC_web.pdf.

Alcalde, G., & Rueda i Torres, J. M. (1999). *Els Museus*. Recuperado de https://discovery.udg.edu/iii/encore/record/C_Rb1126899_Sgabrielalcalde1999_Orightresult_U_X1?lang=cat.

Argandoña, A. (n.d.). La responsabilidad social de la empresa a la luz de la ética. *Revista de Contabilidad y Dirección*, (. 7). Recuperado de <http://mendeley.csuc.cat/fitxers/d6c2ff6b045e6abd691115cbf07204d2>.

Aulet, S. (n.d.). Entre la gestió cultural i la gestió turística. *Entre La Gestió Cultural i La Gestió Turística*. Recuperado de <http://mendeley.csuc.cat/fitxers/25c88fc909c28e85c3dc0cf408342a80>

Aulet, S., & Cantalapedra, R. (2015). *Información y atención al visitante*. Madrid: ADAMS Editorial.

Carreras Monfort, C., Munilla Cabrillana, G., Artís, M., Ballart, J., & Boada i Juncá, M. (2001). *Gestió del patrimoni històric*. Recuperado de https://discovery.udg.edu/iii/encore/record/C_Rb1153416_Scarrer as_Orightresult_U_X4_Ks@2001e@2001?lang=cat.

Domínguez Moliner, F. (1990). *Derecho administrativo, general y turístico*. Recuperado de

https://discovery.udg.edu/iii/encore/record/C_Rb1009799_Smoliner_Ff:facetfields:author:author:Autor::Orightresult_U_X4_Ks@1990e@1990?lang=cat.

Esteban Curiel, J. de, Sánchez García, V. E., & Antonovia, A. (2013). *Turismo cultural y gestión de museos*. Recuperado de https://discovery.udg.edu/iii/encore/record/C_Rb1348523_Scuriel_Ff:facetfields:author:author:Autor::Orightresult_U_X4?lang=cat.

Fernández Ochoa, C. (2003). *El Lenguaje de las piedras : la recuperación del patrimonio arqueológico de Gijón / Carmen Fernández Ochoa*. Recuperado de https://discovery.udg.edu/iii/encore/record/C_Rb1300972_Sfern%E1ndez%20patrimonio_Orightresult_U_X2_Ks@2003e@2003?lang=cat.

Generalidad de Cataluña. *Ley 17/1990, de 2 de noviembre, de museos.* , (1990).

Gilabert, M. L. (2016). Museos, gestión y patrimonio cultural: El proyecto de la ciudad de Oporto. *Pasos: Revista de Turismo y Patrimonio Cultural*, 13(1). Recuperado de <http://mendeley.csuc.cat/fitxers/d1b3dc9bc2abc74f77969e680a7aa3d9>.

Hosteltur. (2019, January 30). Perspectiva del turismo en Cataluña y balance de 2018. *Hosteltur*. Recuperado de https://www.hosteltur.com/126509_perspectiva-del-turismo-en-cataluna-y-balance-de-2018.html.

Kotler, N., Kotler, P., & Jiménez Payrató, J. (2001). *Estrategias y marketing de museos*. Recuperado de https://discovery.udg.edu/iii/encore/record/C_Rb1152781_Skotler_Orightresult_U_X4_Ks@2001e@2001?lang=cat.

López i Palomeque, F., Anton Clavé, S., Catalunya. Generalitat., & Catalunya. Departament d'Innovació, U. i E. (2009). *Atlas del turisme a Catalunya: mapa nacional de l'oferta i els productes turístics*. Recuperado de

[https://discovery.udg.edu/iii/encore/record/C_Rb1277832_Satles del turisme a catalunya_Orightresult_U_X7?lang=cat](https://discovery.udg.edu/iii/encore/record/C_Rb1277832_Satles%20del%20turisme%20a%20catalunya_Orightresult_U_X7?lang=cat).

Lord, B., & Lord, D. (1998). *Manual de gestión de museos*. Recuperado de [https://discovery.udg.edu/iii/encore/record/C_Rb1139022_Slord lord Ff:facetfields:author:author:Author:: Orightresult U X2 Ks@1 998e@1998?lang=cat](https://discovery.udg.edu/iii/encore/record/C_Rb1139022_Slord%20lord_Ff:facetfields:author:author:Author::Orightresult_U_X2_Ks@1998e@1998?lang=cat).

Moore, K. (1998). *La gestión del museo*. Recuperado de [https://discovery.udg.edu/iii/encore/record/C_Rb1110303_Smoore _Ff:facetfields:author:author:Author:: Orightresult U X4 Ks@1998e @1998?lang=cat](https://discovery.udg.edu/iii/encore/record/C_Rb1110303_Smoore_Ff:facetfields:author:author:Author::Orightresult_U_X4_Ks@1998e@1998?lang=cat).

Ramos Lizana, M. (2007). *El turismo cultural, los museos y su planificación*. Recuperado de [https://discovery.udg.edu/iii/encore/record/C_Rb1261211_SRamos Lizana_Orightresult_U_X4?lang=cat](https://discovery.udg.edu/iii/encore/record/C_Rb1261211_SRamos%20Lizana_Orightresult_U_X4?lang=cat).

Richards, G. (1996). *Cultural tourism in Europe*. Recuperado de [https://discovery.udg.edu/iii/encore/record/C_Rb1122494_Sgreg richards1996_Orightresult_U_X1?lang=cat](https://discovery.udg.edu/iii/encore/record/C_Rb1122494_Sgreg%20richards1996_Orightresult_U_X1?lang=cat).

Urry, J. (1990). *The tourist gaze: leisure and travel in contemporary societies*. Recuperado de [https://discovery.udg.edu/iii/encore/record/C_Rb1052151_Sjohn urry_Orightresult_U_X4?lang=cat](https://discovery.udg.edu/iii/encore/record/C_Rb1052151_Sjohn%20urry_Orightresult_U_X4?lang=cat).

ISBN 978-989-8797-36-0

