

MUSEOLOGIA E PATRIMÓNIO

volume 3

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 3



**POLITÉCNICO
DE LEIRIA**

ESCOLA SUPERIOR
DE EDUCAÇÃO
E CIÊNCIAS SOCIAIS

MUSEOLOGIA E
PATRIMÓNIO
Volume 3

POLITÉCNICO DE LEIRIA

Presidente

Rui Filipe Pinto Pedrosa

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

Diretora

Sandrina Diniz Fernandes Milhano

EDIÇÕES

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

Conselho Editorial

Alan Curcino

(Universidade Federal de Alagoas, Brasil)

Dina Alves

(Instituto Politécnico de Leiria, Portugal)

Emeide Nóbrega Duarte

(Universidade Federal da Paraíba, Brasil)

Fernando Paulo Oliveira Magalhães

(Instituto Politécnico de Leiria, Portugal)

José António Duque Vicente

(Instituto Politécnico de Leiria, Portugal)

Leonel Brites

(Instituto Politécnico de Leiria, Portugal)

Luciana Ferreira da Costa

(Universidade Federal da Paraíba, Brasil)

Marco José Marques Gomes Alves Gomes

(Instituto Politécnico de Leiria, Portugal)

Silvana Pirillo Ramos

(Universidade Federal de Alagoas, Brasil)

FICHA TÉCNICA

Título: Museologia e Património - Volume 3

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

Projeto gráfico: Alan Curcino, Luciana Ferreira da Costa

Capa: Rui Lobo

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

ISBN 978-989-8797-46-9

Novembro de 2020

©2020, Instituto Politécnico de Leiria

APOIOS



ESCOLA SUPERIOR
DE EDUCAÇÃO
E CIÊNCIAS SOCIAIS

CRIA
CENTRO EM REDE
DE INVESTIGAÇÃO
EM ANTROPOLOGIA



Centro de
Investigação em
Qualidade de Vida



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	
La arqueología en los discursos museológicos del Siglo XXI .	11
Francisca Hernández Hernández	
A região de Leiria: imaginando o lugar para construir um museu	49
Fernando Magalhães	
Nem só da COVID-19 é a culpa: museus e comunidades – considerações sobre novas (re)definições e fruições	72
Cândida Cadavez	
Museologia, Patrimônio e desenvolvimento: encontros possíveis	107
Teresa Cristina Scheiner	
O tratamento museológico da herança patrimonial: a exposição como uma estratégia comunicacional	148
Marcelo Nascimento Bernardo da Cunha	
A espiritualidade indígena na pauta da descolonização da Museologia – a ressacralização do museu e as curadorias [inusitadas]	179
Marília Xavier Cury	
O público e o <i>layout</i> no Museu Paisagem de Arte Contemporânea	209
Robson Xavier da Costa	

Encruzilhadas entre a educação patrimonial e museal: histórico, interfaces e conexões	228
Átila Bezerra Tolentino	
Fernanda Castro	
O encontro entre a Mesa de Santiago do Chile (1972), o Centro Nacional de Referência Cultural (1975) e os museus da Pró-Memória	265
Ana Lúcia de Abreu Gomes	

Apresentação

No interior da sociedade globalizada e pós-moderna em que atuamos, constatamos que, tanto no campo do Património como da Museologia, ocorreram uma série de mudanças que vão mostrando uma forma diferente de enfrentar uma realidade cultural que é chamada a ser lugar de encontro, diálogo e reconhecimento das diferentes formas de relacionamento entre as pessoas. Isso significa que os museus devem ser uma realidade viva que deve evoluir com a sociedade e se tornar um reflexo dela, mesmo incorporando muitos dos elementos do passado recente. Consequentemente, a Museologia Teórica deve estar sempre disposta a rever sua própria narrativa para se adequar às necessidades da sociedade, à qual deve servir de guia e estímulo para valorizar sua própria identidade a partir do Património cultural ao longo da história e que é chamado a se recriar continuamente.

Por outro lado, constatamos que a expansão do conceito de Património tem ampliado seus limites aos temas e coleções contemporâneas, a ponto de ter um carácter transformador da própria realidade. De facto, o Património deixou de ser considerado apenas do ponto de vista teórico, passando a incluir também práticas e políticas culturais que se centraram tanto no monumento como no objecto, bem como nos contextos onde se encontram e nas pessoas que fazem parte dela porque a vivem, habitam e lhe dão sentido nos nossos dias. Trata-se de passar do histórico artístico ao cultural porque observamos como o cotidiano constituído por nossas ruas, praças, fachadas e monumentos está transmitindo uma mensagem que não é neutra, assim como seus rótulos, anúncios e tipografias se tornam textos que precisam ser lidos e interpretados. É o que acontece, por exemplo, com a arqueologia do presente que estuda os acontecimentos mais recentes.

Numa sociedade em que o estado de bem-estar e o turismo cultural estão em ascensão, o desejo de conhecer melhor o Património e os museus a cada dia tem levado grande parte do público a visitar seus espaços ou monumentos justamente em um momento em que

temos uma série de plataformas digitais que nos permitem abordá-las à distância. No entanto, a vontade de visitar museus mostra-nos como o Património nos permite transmitir conhecimentos *in situ*, entusiasmando-nos e podendo partilhar as nossas experiências estéticas com outras pessoas.

No entanto, a situação criada em nossas sociedades com o surgimento da Covid-19 está dificultando o contato direto com museus e Patrimónios, uma vez que, ao permanecer fisicamente fechados durante esta crise, nos obrigou a estar mais abertos do que nunca para a realidade digital. Isto supõe duplicar esforços e tentar ser mais criativos, substituindo o verdadeiro caminhar diante dos acervos, através de uma atividade educativa que disponibiliza visitas virtuais aos cidadãos. Utilizam aplicações móveis através das quais se pretende prestar um verdadeiro serviço cujo principal objetivo é valorizar a cultura e dar vida à sociedade, que é plural, diversa e multicultural, mantendo-nos ligados e unidos.

O Património e a Museologia devem contribuir para o bem-estar social. Essa e nenhuma outra é a intenção de todos os autores que participam do desenvolvimento destes livros aqui ora apresentados.

Os livros **Museologia e Património – Volume 3** e **Volume 4** dão continuidade à publicação dos Volume 1 e Volume 2 publicados no ano de 2019 e são resultado de uma cooperação científica internacional que se iniciou com o Centro Interdisciplinar de Ciências Sociais (CICS.NOVA) – Polo Leiria e agora, neste ano, com o protagonismo do Centro em Rede de Investigação em Antropologia (CRIA) também da Escola Superior de Educação e Ciências Sociais (ESECS) e do Centro de Investigação em Qualidade de Vida (CIEQV) da Escola Superior de Saúde de Leiria (ESSLei), todos vinculados ao Instituto Politécnico de Leiria (IPLeiria), Portugal, juntamente com a Rede de Pesquisa e (In)Formação em Museologia, Memória e Património (REDMUS) da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), Brasil, e o *Grupo de Investigación Gestión del Patrimonio Cultural* (GIGPC) da *Facultad de Geografía e Historia* (FGH) da *Universidad Complutense de Madrid* (UCM), Espanha.

O percurso desta cooperação inicia-se com a publicação de quatro Dossiês Temáticos sobre "Museu, Turismo e Sociedade", respectivamente nos anos de 2014, 2015, 2017 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, Património 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.

Os autores que participam de todos os 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.

Ademais, cabe ressaltar que cada capítulo aqui encontrado foi submetido por avaliação por pares às cegas com vistas à qualidade da publicação.

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.

Fernando Magalhães
Luciana Ferreira da Costa
Francisca Hernández Hernández
Alan Curcino

LA ARQUEOLOGÍA EN LOS DISCURSOS MUSEOLÓGICOS DEL SIGLO XXI

Francisca Hernández Hernández

Universidad Complutense de Madrid, España

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

1 Introducción

Al estudiar los diferentes tipos de museos, me ha llamado siempre la atención el hecho de que la mayor parte de las reflexiones teóricas que se hacían sobre el museo, tuvieran como único referente los Museos de Arte. Puede decirse que éstos siempre han sido el tipo de museo más visitado y más valorado por la sociedad. Los restantes modelos de museos estaban más orientados a los especialistas, entre los que se cuentan los museos de Arqueología y los de Historia Natural, aunque éstos últimos han sido siempre muy atractivos para el público infantil por la representación de los animales a tamaño natural que se mostraban en las exposiciones.

En las décadas finales del siglo XX comenzaron a emerger con fuerza los museos de Arte Contemporáneo, cuya referencia era el museo Georges Pompidou, abierto al público en 1977. En España comenzaron a construirse los primeros museos de estas características, centrándose más en el continente como espectáculo que en el contenido, pues se carecía de importantes colecciones de arte contemporáneo públicas o privadas. Dicha carencia era debida a los años de la Dictadura, que no propiciaron las adquisiciones de este tipo de producciones artísticas ni el desarrollo de un coleccionismo privado. No obstante, aunque a la sociedad española le costaba apreciar esta clase de arte, dada la escasa experiencia que se tenía sobre él, en la actualidad podemos afirmar que el Museo Centro de Arte Reina Sofía ha superado algunos años al Museo del Prado en cuanto a la afluencia de visitantes, y ambos superaban con creces al Museo Arqueológico Nacional. Estos datos nos están demostrando que el paradigma de museo está cambiando y que los gustos por la pintura tradicional se están orientando hacia el arte contemporáneo. Ello

puede deberse a varias causas, entre las que destacan el hecho de que las presentaciones del arte contemporáneo sean más atractivas y las obras tengan una gran diversidad de formatos, y también a que la sociedad desea vivir el presente y no el pasado. Ahora bien, ¿están los museos arqueológicos en disposición de ofrecer a los ciudadanos una visión actualizada del pasado y de la realidad presente, hasta el punto de que estos se sientan motivados para visitarlos?

Creo que sí. Pero hemos de preguntarnos cuál ha de ser la tarea que, en nuestros días, está llamada a desempeñar la arqueología para revalorizar los museos arqueológicos no solo como centros de reflexión sobre el pasado y el presente, sino también como elementos de recuperación de la memoria colectiva y del cambio social. Porque no cabe duda de que los museos arqueológicos poseen una gran riqueza cultural que, bien presentada y adecuadamente explicada, puede constituir una fuente de atracción importante para públicos muy diversos, al igual que sucede con los museos de arte contemporáneo. A lo largo de la exposición trataré de ir respondiendo a todas estas cuestiones que me parecen fundamentales para dar el protagonismo y la importancia que se merecen a dichos museos.

2 El concepto de Arqueología y su dimensión temporal

A la hora de dar una definición de arqueología no resulta fácil encontrar un mismo criterio entre los diferentes profesionales. En un principio, la arqueología era concebida como “un campo científico que se ocupaba del estudio de las sociedades y culturas del pasado a partir de los restos de la cultura material” (Alcina 1998, p. 75). Estos podían pertenecer a la época Prehistórica, Clásica, de la Antigüedad, Medieval y Moderna.

El primer texto legislativo español por el que se aprueba la creación del Museo Arqueológico Nacional es el R.D. de 20 de marzo de 1867. En él se delimitan cronológicamente los objetos que entrarán a formar parte de sus colecciones que son “todos aquellos relacionados con la antigüedad, los tiempos medios y el renacimiento, que sirvan para esclarecer el estudio de la historia, del arte o de la industria” (Art. 2). La primera legislación sobre las excavaciones arqueológicas se redactó con la Ley de 7 de julio de 1911, que contempla dentro de las antigüedades todos los objetos pertenecientes a las edades

prehistórica, antigua y media. En los años 50 del siglo XX dicho concepto se amplió a los edificios y restos materiales del período industrial, iniciándose el desarrollo de la arqueología industrial. Será con la Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español, cuando se ofrezca una concepción más amplia del Patrimonio Arqueológico al incluir todos “los bienes muebles e inmuebles de carácter histórico susceptibles de ser estudiados con metodología arqueológica” (Art. 40.1). Por tanto, desde el punto de vista legislativo la arqueología carece de límites cronológicos a los que había estado restringida hasta ese momento.

Desde hace un tiempo, estamos asistiendo a cambios significativos en la concepción temporal de la arqueología. Un grupo de arqueólogos de diversos países están cuestionando dicho límite y propugnan una arqueología del presente (González Ruibal 2008, 2012) o del pasado contemporáneo (Buchli y Gavin, 2001). Este proceso se inició en los últimos años del siglo XX, aunque el mayor impulso tiene lugar a partir del siglo XXI. Constituye una nueva línea de investigación que, al tratar sobre el pasado reciente y el presente, hace que la sociedad se interese, se implique y participe más activamente, al tiempo que establece una relación más estrecha con otras disciplinas como la Sociología, la Etnoarqueología, la Antropología, el Arte o la Historia contemporánea.

La arqueología del presente o arqueología contemporánea estudia las sociedades modernas sirviéndose de la metodología propia de dicha disciplina y tiene como base principal la cultura material. Uno de sus objetivos es analizar la influencia del pasado en el presente, y esto ha de hacerlo de manera reflexiva y crítica, dialogando con otras disciplinas y planteándose preguntas partiendo de la realidad social y científica en la que nos movemos (González Ruibal 2012, p. 113). Esa es la razón por la que se tratan temas como la arqueología del conflicto, del colonialismo, de los sin techo, de la ideología de género y de la forense entre otros.

3 Los museos arqueológicos como lugares de la memoria del pasado y del presente

Muchos son los soportes donde la memoria puede materializarse y poner de manifiesto cuál es el pensamiento colectivo

de una sociedad en un momento determinado de la historia. A través de textos, gráficos, narrativas, monumentos, obras de arte, fiestas, canciones, celebraciones, mitos, sitios arqueológicos y museos, todos ellos importantes soportes de la memoria, podemos llegar a entender el porqué de muchas de las actuaciones del ser humano a lo largo del tiempo. Porque sin memoria se pierde la identidad individual y colectiva. Sin embargo, hoy nadie pone en duda que los museos son lugares y “soportes privilegiados” de la memoria (Maceira Ochoa 2012, p. 20), de manera que es necesario, más que nunca, preservarla ante una sociedad globalizada.

Cuando Pierre Nora (1997,1998) publica *Les lieux de Mémoire*, no trata sino de analizar e inventariar la memoria colectiva de Francia, manifestada en los numerosos lugares, acontecimientos, sitios históricos y arqueológicos, en un intento de “*desentrañar la verdad simbólica más allá de la realidad histórica*” (1998, p. 19), es decir, descubrir el porqué de esos acontecimientos y restos históricos. Se trata de que la sociedad actual sea capaz de enfrentarse a su pasado y a su historia y se reconozca en ella. Esa y no otra es la tarea de los museos como lugares de la memoria. En ellos se da el intercambio cultural, al tiempo que nos muestran cómo han ido evolucionando las artes, las ciencias y las técnicas arqueológicas, y nos permiten mantenerlo vivo a través de la memoria. ¿Cómo, entonces, los museos arqueológicos no van a ser un soporte fundamental de la memoria?

Los museos arqueológicos son como escenarios donde se reproducen los imaginarios colectivos, los símbolos, discursos, artefactos y ritos de las diversas sociedades, donde suelen mantenerse las relaciones de poder y de género. Los museos necesitan abrirse a toda clase de críticas procedentes de los diferentes grupos sociales para, de ese modo, poder asumir otras contra-memorias, historias y representaciones alternativas que hagan efectivo el proceso de democratización de las sociedades. Porque hemos de reconocer que no existe una única memoria social en la que las sociedades puedan reconocerse, otorgando al pasado un sentido único, sino que, como señala Gilda Waldman (2006, p. 17), existen “memorias en conflicto” que no se ponen de acuerdo a la hora de procesar y de dar sentido al pasado, sobre todo cuando éste hace referencia a situaciones de conflicto, traumas sociales o identidades de género. Ahí tenemos el ejemplo de la interpretación tan controvertida que se hace de la guerra

civil española desde el punto de vista arqueológico e histórico, al que se puede añadir el del “conflicto vasco” (Santamarina Ortaola, 2018). Pero hemos de tener en cuenta que la arqueología del presente no pretende tanto reconstruir fragmentos del pasado cuanto acoger lo sucedido, explicándolo, interpretándolo y aceptando que puede seguir afectándonos y condicionándonos en nuestra forma de actuar en el momento que nos toca vivir. El pasado siempre sigue vivo de alguna manera en el presente y nos proyecta hacia el futuro, de ahí que se traten temas como el ADN, el cambio climático o la ideología de género para ver hasta qué punto el pasado nos está influyendo en nuestros días.

Los objetos de memoria han dejado de pertenecer a unas élites privilegiadas que se presentaban a sí mismas como detentadoras del poder y de la hegemonía cultural, generalmente masculinas, que no estaban muy dispuestas a ceder el paso a otros colectivos más vulnerables y menos visibles socialmente, como pudieran ser las mujeres o los obreros en tiempos pasados. No es de extrañar que los discursos de los museos fueran siempre en la misma dirección, intentando ofrecer una visión de la historia selectiva, unívoca, unidireccional y androcéntrica. Porque no basta ya con narrar y representar la historia, y con ella la memoria que la sustenta, sino que es preciso vivirla y compartirla para que forme parte del imaginario colectivo. De esa manera, será posible legitimar la presencia de quienes, durante mucho tiempo, estuvieron ausentes porque se les impidió estar visibles y se les relegó a la exclusión, la marginación y el anonimato, entrando a formar parte de los no lugares de la memoria. Y, para ello, será preciso hacer una crítica a los modelos hegemónicos del conocimiento tal y como han sido desarrollados en la cultura occidental.

Muy relacionada con la etnoarqueología y la antropología se ha desarrollado la **arqueología del presente** que se ocupa del estudio de la cultura material, manifestada en los residuos o restos materiales, producidos por las sociedades de nuestros días. Y lo hace sirviéndose de la metodología arqueológica en la que se combina el pasado y el presente como si de un mismo tiempo se tratara, sin necesidad de compararlas entre sí. Tanto es así, que algunos autores, como Montoya Suárez (2016, p. 267), lo aplican a la literatura al afirmar que “una parte importante de la ficción narrativa actual en español puede

pensarse desde la metáfora de la arqueología, ya sea del presente, del pasado reciente o, como llama Fredric Jameson (2005) a la novela de anticipación, una arqueología del futuro”.

Aquí tendríamos que hacer alusión al hecho de cómo la arqueología del presente está muy relacionada con determinadas **exposiciones de los museos de arte contemporáneo**. En estos museos se exponen diferentes obras artísticas con el propósito de mostrar la relación que existe entre la metodología de trabajo de la Arqueología y el Arte contemporáneo, a través de la cual los artistas tratan de indagar y revisar la historia pasada, presente y futura. Ha sido Dieter Roelstraete quien ha estudiado con mayor precisión cómo ha tenido lugar la presencia de lo arqueológico en el arte con su artículo escrito en 2009 y con la exposición *The Way of the Shovel: On the Archeological Imaginary in Art*, organizada en el Museum of Contemporary Art de Chicago entre noviembre de 2013 y marzo de 2014. El autor, a través de la exposición, se propone analizar cómo los artistas han tratado de utilizar los métodos de la arqueología para desenterrar y excavar el mundo material de la sociedad contemporánea en la que se mueven, con el propósito de interpretar el presente. No obstante, Allepuz García (2017, p. 459) señala que Roelstraete, al igual que otros artistas, no ha puesto en relación “la arqueologización del arte con la crisis del modelo de arqueología profesional y el auge de la denominada arqueología pública”, y, en la práctica, se haya centrado en seguir una metodología más de carácter histórico que arqueológico.

Uno de los arqueólogos que se dedican a estudiar la arqueología del presente es John Schofield (2018), jefe del departamento de Arqueología de la Universidad de York y director del Centro de Estudios Aplicados al Patrimonio. A través del estudio de la arqueología del pasado reciente pretende conocer las sociedades actuales, sirviéndose de los registros materiales. Entre otros estudios llevados a cabo por él, cabe destacar el del campamento feminista antinuclear de Greenham Common, organizado en un terreno público por un grupo de mujeres británicas ante la base militar americana, entre los años 1981 y 2000, con el propósito de evitar que se instalaran 96 misiles nucleares. A pesar de las agresiones que sufrieron durante todos esos años, las mujeres se mantuvieron firmes hasta que, en 1992, los misiles fueron trasladados a Estados Unidos, convirtiéndose en una

referencia de la lucha no violenta. En 2008 inició la campaña de excavación con el propósito de recopilar todo el material descubierto, que serviría para reconstruir la historia de dicho movimiento.

Otro de los estudios llevado a cabo por un equipo, en el que también participaba Schofield, fue el realizado en la Turbo Island (Bristol, Reino Unido), una zona que se había convertido en el hogar de muchos vagabundos y personas sin hogar, donde abundaba la suciedad y numerosos restos de botellas de *White Ace* y *Special Brew*. Para la excavación contaron con la colaboración de las personas sin hogar que les ayudaron en el procesamiento de los datos y la interpretación de los mismos. Según estos autores, (Crea *et al.* 2014, p. 148), puede decirse que el hecho de que algunos sin techo pudieran participar activamente en las excavaciones les permitió acercarse al conocimiento del pasado más reciente, llegando a identificarse personalmente dentro de dicho contexto como formando parte de la historia de un lugar y de su gente. Al mismo tiempo, estas personas pudieron aportar información sobre el sitio arqueológico excavado y su historia, al conocer de primera mano cómo se había ido desarrollando a lo largo del tiempo.

La arqueología actual no puede desentenderse del pasado lejano, pero tampoco ha de olvidar el pasado más reciente, por más incómodo y molesto que pueda parecernos. La toma de contacto con los sin techo permite entablar un diálogo enriquecedor, en el que se constata que dichas personas no son diferentes al resto de los ciudadanos. Por eso, las instituciones públicas han de tomar las medidas necesarias para solucionar el tema de la vivienda social. De todo ello, los autores deducen que la excavación en la isla no es significativa por lo que se ha encontrado en ella, cuanto por lo que ha sucedido en dicho lugar. Los “otros” y diferentes nos demuestran que la arqueología puede llegar a ser una disciplina de estudio capaz de crear conocimiento histórico y etnoarqueológico.

Schofield también se ha destacado por proponer que los grafiti realizados en la década de los 70 en una casa situada en *Denmark Street*, en el centro mismo de Londres, por los miembros de la iconoclasta banda del Punk Rock londinense, los Sex Pistols, debían conservarse de la misma manera que hoy protegemos las pinturas rupestres (Graves-Brown & Schofield, 2011). En concreto, se trata de las ocho caricaturas que realizó John Lydon, vocalista del grupo

musical, a sí mismo y a los miembros de la banda. El mismo Schofield llega a preguntarse si *Dermark Street* no debería convertirse en el Lascaux del punk. Opina que sí, dada su importancia histórica y arqueológica debido al material que contiene. Sin embargo, no todos están de acuerdo con esta idea. Así, el crítico de arte Jonathan Jones (2011) en el *The Guardian*, lo critica porque opina que la arqueología ha de resistirse a aceptar sin más la cultura superficial. A pesar de ello, el gobierno inglés declaró la casa como un edificio de interés cultural de grado II en 2016 (Historic England Archive). Pero, como señala Pijamasurf (2011), tal vez sea necesario aceptar la idea del pasado inmediato y de la conservación que, por estar tan cerca de nosotros no apreciamos lo suficiente, mientras que nos esmeramos en glorificar el pasado remoto que se nos muestra bastante lejano. También realizó en 2006 una investigación arqueológica en la Universidad de Bristol (Reino Unido) sobre el contenido de una camioneta de 1991 con el propósito de demostrar que en arqueología se pueden investigar no solo los objetos antiguos, sino también los más recientes y modernos, siguiendo la misma metodología científica. En México se han realizado algunos estudios sobre los grafiti incidentales de la Ciudad Universitaria (UNAM), que pueden ser considerados como materia arqueológica del presente, y que nos ayudan a comprender cómo los estudiantes conciben los espacios donde se desenvuelven diariamente (Araiza Díaz *et al.*, 2008, p. 162).

Por otra parte, el que fuera profesor de la Universidad de Arizona, William Laurens Rathje comenzó a estudiar la basura en la década de los 70. Partiendo de lo que la gente pensaba sobre la utilización que hacía de los desechos, investigaba directamente sobre los contenedores constatando que no había una correspondencia entre lo que se decía y lo que se hacía. A partir de 1973 inició *The Garbage Project* proponiéndose recopilar, catalogar e inventariar de manera sistemática los desechos domésticos (Rathje, 1974). Su objetivo no era otro que certificar que los métodos y teorías arqueológicas podían ser de gran utilidad a la hora de comprender mejor determinados temas que afectan a los ciudadanos de nuestros días (Rathje 2001, p. 63).

En España, a partir de la publicación de la Ley 52/2007 sobre la Memoria Histórica, se han ido realizando una serie de excavaciones forenses sobre las fosas comunes en las que yacen los restos de numerosas personas represaliadas durante la guerra civil y los

primeros años del franquismo. La arqueología ha contribuido al conocimiento de esa parte de la historia de España al recoger, analizar y estudiar los restos materiales que se han conservado hasta nuestros días en las tumbas excavadas. Sin embargo, como señala González Ruibal (2009, p. 109), todavía no contamos con “*un museo de la Guerra Civil y la represión*” en el que se recojan y expongan adecuadamente todos los objetos recopilados tanto en las excavaciones como en los archivos oficiales, instituciones o en familias particulares, con los que poder elaborar una narrativa que exponga con toda clase de detalles el porqué, el cómo y el para qué de unos acontecimientos traumáticos que hicieron sufrir a media España. Se necesita difundir los resultados de dichas excavaciones para que se tenga una visión crítica y reflexiva sobre ese período de tiempo con el fin de rechazar el olvido y de sanar la memoria de manera definitiva para mirar hacia un futuro más esperanzador, donde no haya lugar a que dichas atrocidades se vuelvan a repetir.

En la Biblioteca del Museo del Ferrocarril de Madrid se encuentran depositados 2.482 fotografías, 495 objetos, 6.432 papeles, 58.732 *emails* y 64 grabaciones que forman el *Archivo del Duelo* creado por la antropóloga Cristina Sánchez Carretero (2011) y su equipo de investigación, perteneciente al Centro Superior de Investigaciones Científicas (CSIC). Partiendo de una labor de recopilación, catalogación, conservación y estudio de todos aquellos elementos materiales y simbólicos que se generaron tras el atentado del 11 M de 2004 en Madrid, han pretendido crear un memorial en homenaje a las víctimas que sirva de recordatorio de la tragedia y de las causas que la motivaron.

En 2016 el fotógrafo Eduardo Nave expuso en el Museo Nacional de Antropología la muestra “*Once de marzo*” en la que se rememoraba el atentado perpetrado en 2004. Sirviéndose de cuatro imágenes fotografiadas el mismo día y a la misma hora en cuatro sitios diferentes en las estaciones de Atocha, El Pozo, la calle Téllez y Santa Eugenia, el autor pretende crear un espacio de silencio donde el visitante pueda hacerse una idea del drama que tuvo lugar ese día. En ambos ejemplos, podemos constatar cómo se lleva a cabo una labor arqueológica sobre el espacio concreto que fue testigo de los hechos y cómo se pueden interpretar desde el momento presente.

De todo ello, se deduce que ya existe bastante literatura sobre la arqueología del pasado reciente y del presente, pero constatamos que su práctica todavía no se encuentra muy generalizada ni la vemos plasmada en las exposiciones de los museos porque tampoco se han creado museos arqueológicos donde se expongan los resultados de las investigaciones. Es una tarea que está por realizar, pero que, con el tiempo, llegará a ser una realidad.

4 La Arqueología ante los retos que le plantean hoy los museos arqueológicos

Como señala Vicent García (2007: 328), la arqueología ha experimentado en el siglo XXI uno de los cambios más significativos producidos en el campo de las ciencias humanas. La investigación arqueológica ha visto cómo ha cambiado sustancialmente la metodología, los fundamentos teóricos y el aparato tecnológico que se seguía tradicionalmente. Pero también la práctica arqueológica y sus relaciones con el contexto social en el que se desarrolla ha experimentado un gran cambio con respecto a cómo se llevaba a cabo a mediados del siglo XX. Ya no podemos considerar la arqueología como una disciplina meramente académica, que realiza su tarea científica sin ninguna referencia a la sociedad. Al contrario, cada vez más se ve obligada a desempeñar un papel importante dentro del contexto social en el que desarrolla su labor. Al mismo tiempo, se ve obligada en muchas ocasiones a tener que tomar posiciones frente a determinados problemas sociales y políticos que surgen dentro de la sociedad, ya sea para legitimarlos o para criticarlos. Por esta razón, la arqueología debe prestar gran atención a los museos arqueológicos, facilitando y apoyando su desarrollo museológico y museográfico de manera que se conviertan en un punto esencial de referencia para los ciudadanos.

Estamos convencidos de que un análisis de los museos arqueológicos, realizado desde ópticas diferentes, puede enriquecer la reflexión y la comprensión de los mismos a través de la aceptación de un discurso abierto, crítico y dispuesto a preguntarse por su identidad y su razón de ser en un mundo cambiante y en continua transformación. Como toda realidad histórica, la arqueología y los museos arqueológicos han de hacer frente a los interrogantes que se plantean en la sociedad y no pueden vivir de espaldas a los

acontecimientos históricos, sociales y económicos que se van sucediendo dentro de los ámbitos donde se encuentran ubicados. Por otra parte, constatamos que no siempre se ha considerado a los museos arqueológicos por lo que ellos mismos significan, sino que, más bien, se les ha utilizado para múltiples fines que poco o nada tenían que ver con el desarrollo y la difusión de la ciencia y de la cultura.

En el origen de los museos arqueológicos siempre había una colección y, aún hoy día, es la colección la que constituye el punto de partida de cualquier museo. La colección ha de estar dispuesta a reinterpretarse cruzando la línea establecida por la museología tradicional que se movía con criterios histórico-estilísticos, y ser capaz de reformularse según las necesidades del presente. Las narraciones se han visto suplantadas o, al menos dobladas, a los nuevos dominadores que no son otros que los contenedores- edificios o construcciones espectaculares. Sin embargo, la museología no debe caer en el monocordismo ni en estructuras inamovibles, como si la historia se desarrollara únicamente de forma lineal y unidireccional. Los museos están llamados no tanto a exponer sus colecciones, cuanto a presentar los conceptos, las ideas, las temáticas y los modos estéticos sirviéndose de los objetos de las colecciones (Gob, 2007, p. 29).

Los museos arqueológicos guardan los objetos no solo para su conservación y exposición, como depositarios que son de los mismos, sino que también para ofrecer un discurso a la sociedad contemporánea. Eso significa que están llamados a compartir ideas y visiones de la realidad plural que les rodea y, en consecuencia, han de ser capaces de comunicar su propia identidad, procurando que sea aceptada de manera reflexiva y crítica por un público diversificado. Por esta razón, estos museos deben estar abiertos a discursos divergentes y creativos que valoren otras formas de actuar. Si la sociedad actual es plural y diversa, los museos han de estar dispuestos a adentrarse en un ámbito de libertad donde no ha lugar a la complacencia. Es necesario, por tanto, elaborar nuevas narrativas que sepan qué contar y cómo contarlos porque hay que llegar a todos los públicos posibles.

Para conseguirlo, los museos han de optar por una comunicación más transparente, convincente y emotiva que sea capaz de atraer a las nuevas generaciones, ya desde la niñez, aunque para ello sea necesario reformatear el discurso museológico cada cierto tiempo. Por otra parte, al contar con unas colecciones concretas, se ven en la

necesidad de preguntarse qué hacer con ellas, cómo estructurar su ubicación y, sobre todo, cómo poner de manifiesto su propia identidad a los distintos públicos.

Otro de los temas a los que ha de enfrentarse la arqueología es el de la Arqueogenética. Este término, acuñado por Colin Renfrew, hace referencia a la aplicación de las técnicas de la genética de poblaciones para el estudio del pasado de la humanidad. Según algunos autores (Rey Fraile 2007; Palomo Díez y Arroyo Pardo 2015), el nuevo uso de la biología molecular, a través del análisis del antiguo ADN se ha mostrado muy útil en el campo de la arqueología. Cuando en una excavación se encuentran restos humanos, a través de las muestras localizadas en ellos, en los fósiles, semillas y otros restos orgánicos vegetales, animales, históricos o arqueológicos, se han podido localizar los marcadores moleculares tanto en el genoma mitocondrial como en el nuclear. El estudio de las distintas muestras ha servido no solo para realizar estudios filogenéticos o de identificación taxonómica, sino también para analizar temas relacionados con la conservación de la diversidad del genoma, la determinación de paternidades, la mezcla de poblaciones, la designación del sexo, el estudio de las costumbres y de las rutas de migración, la composición de las dietas o el origen de las enfermedades.

Los museos arqueológicos, a través del estudio de la materialidad de los restos hallados en las excavaciones, han de plantearse también cómo responder a otros problemas relacionados con los orígenes de las desigualdades sociales y culturales de los distintos pueblos, la etnicidad, la identidad y la memoria. Y desde el análisis de lo ocurrido en el pasado, confrontarlo con los sucesos que preocupan a la sociedad actual como son las oleadas migratorias que han provocado la crisis de los refugiados en Europa, el problema de sus fronteras y los grupos multiétnicos, multiculturales y pluri-religiosos en determinadas ciudades europeas. Para ello, ha de servirse de los distintos discursos museológicos.

5 Los diferentes discursos museológicos en los museos arqueológicos

Es evidente que, dentro de los museos arqueológicos, existe una gran diversidad de relatos o discursos que son elaborados desde

diferentes enfoques, partiendo siempre del contenido propio de las colecciones de cada museo y del mensaje que se desea transmitir a los visitantes (Hernández Hernández, 2010). Unas veces, los discursos se hacen partiendo de una elaboración tipológica de los distintos materiales que alberga el museo y que correspondería al discurso tradicional que han venido manteniendo este tipo de museos, basándose en la clasificación de los objetos. Otras, se centran en la presentación histórico-cronológica de los mismos que, si bien siempre ha estado presente en el hilo conductor de las exposiciones, ahora se enriquece con un estudio más completo de los contextos culturales que ponen de manifiesto las formas de vida de los distintos grupos sociales. Pero los discursos también se pueden centrar en la forma de exponerlos dentro del museo siguiendo una temática concreta o en su presentación in situ.

El discurso debería construirse en diálogo con el público que puede aportar una nueva forma de ver la realidad diferente a la que suele ofrecerse desde las instancias oficiales. Sin embargo, hemos de señalar que esta es una realidad que se está llevando a cabo de manera especial en los museos arqueológicos latinoamericanos, y no tanto en los museos europeos. Desde su comienzo, todo discurso museológico tiene una intencionalidad y trata de dirigir a los visitantes hacia una serie de conclusiones que aseguren la efectividad de que su mensaje ha sido comprendido y asumido de manera incondicional. Según Santiago Palomero (2016, p. 21) *“los museos nunca son inocentes”*. Cuando un museo selecciona las colecciones que pretende exponer y diseña su museografía, ya nos está indicando cuál es el relato que pretende transmitirnos y sabemos cómo, en un determinado momento de la historia, los museos han contribuido a la promoción del discurso nacional de los distintos pueblos. De hecho, el Museo Arqueológico Nacional de Madrid, al igual que el de París, se creó con un sentido identitario con el que los ciudadanos se reconocían en él, pero hoy dudamos de que esto sea vivido de la misma manera.

A la hora de analizar cómo la arqueología puede contribuir a revalorizar los museos como centros de reflexión sobre el pasado y el presente y como elementos de recuperación de la memoria colectiva y del cambio social, es preciso detenerse en los diferentes discursos que dichos museos nos ofrecen y ver cómo tratan de dar respuesta a las distintas situaciones sociales, políticas y culturales de la sociedad.

Como ya hemos señalado en otro lugar (Hernández 2006, pp. 233-234), desde sus orígenes, los museos arqueológicos se esforzaron en presentar las ideas básicas de su investigación en forma de relatos. Y lo hicieron así con el propósito de exponerlas a la sociedad de manera sencilla, dado que no disponían entonces de los recursos necesarios que les facilitarían elaborar un análisis más completo de las implicaciones ontológicas y epistemológicas que dichas narrativas suponían. Será a partir de comienzos del siglo XX cuando se desarrollen las teorías del análisis literario formal de Roland Barthes, Tzvetan Todorov y Gérard Genett o el análisis estructuralista de Lévi-Stauss y los estudios lingüísticos de Fernando Saussure. Estas teorías darán lugar a la “revolución lingüística” que tratará de resaltar las diferentes maneras de presentar sus trabajos de investigación, teniendo siempre presente el papel que las diferentes narrativas han de jugar a la hora de presentar sus conclusiones.

Los diversos enfoques en la narración *-Telling o Showing-* responden así a dos formas de contar historias: el visitante como espectador pasivo ante la historia que se le cuenta o el visitante que se involucra en la misma, convirtiéndose en agente activo dentro del discurso. Hoy los jóvenes tienen una sensibilidad especial que les lleva a participar activamente en las exposiciones, sirviéndose de una museografía interactiva. Por eso, los museos arqueológicos deberían evitar la creación de discursos que solo pongan su acento en la mera descripción y se detengan en profundizar más y comprender mejor qué es lo que se esconde detrás de los objetos que exponen.

Es verdad que, en un primer momento, los arqueólogos no pensaban que las narrativas, consideradas como formas de redactar y presentar los resultados de sus excavaciones, constituyesen un elemento importante a tener en consideración, cosa que sí estudiaban otras disciplinas entre las que sobresalía la literatura de ficción. Pero eso no significa que los arqueólogos, al exponer los resultados de sus investigaciones, sirviéndose de sus cronologías y secuencias, no pretendieran presentar determinadas historias, ordenadas de manera secuencial, utilizando la forma narrativa para contar el origen y la evolución de las culturas desconocidas hasta entonces. Así como al escribir una novela se tiene en cuenta un código puramente lingüístico del idioma en el que está escrito y un código narrativo formado por todos aquellos procedimientos que estructuran el discurso y exigen

una cierta capacidad de desciframiento, así también en la narración arqueológica han de darse ambos elementos para que el discurso pueda ser interpretado correctamente.

Cuando tenemos una historia que contar, ésta solo puede ser comprendida a través del discurso que elaboramos para contarla. A través de la narrativa contamos una historia cronológicamente ordenada y de alguna manera unificada, o una secuencia de sucesos que se van relatando teniendo presente un principio, un intermedio y un final. Por eso es importante conocer cuál es el estatus de la narrativa dentro de la arqueología y qué tipos de narrativas se dan a la hora de exponer los resultados de sus investigaciones arqueológicas y prehistóricas. Después habrá que ver cómo utilizamos dichas narrativas a la hora de presentar los contenidos de los museos arqueológicos y cómo podemos conseguir que el conocimiento científico resultante llegue al mayor número posible de personas, sirviéndonos hoy, de manera especial, de las nuevas tecnologías.

Por otra parte, hemos de resaltar que existen diversas corrientes museográficas que se han dado a lo largo de la reciente historia de los museos y que han ido configurando, de alguna manera, las distintas estrategias que debían seguirse a la hora de presentar su contenido. La presencia de sucesivas museografías no nos ha de llevar a pensar que cada tipología sustituía a la anterior, sino que, más bien, todas se han ido aplicando de forma gradual, hasta llegar incluso a coexistir al mismo tiempo varias de ellas, como ocurre con las exposiciones actuales. Podemos afirmar que las distintas propuestas museográficas de los museos arqueológicos actuales han experimentado cambios muy significativos con respecto a los modelos museísticos existentes en el siglo XIX. Y no es lo menos importante el planteamiento de cuál ha de ser su función social en el contexto de una sociedad globalizada como la del siglo XXI. Hemos de tener en cuenta que, a veces, la aplicación de una serie de recursos museográficos no iba precedida de un discurso museológico previo, al no haberse definido con anterioridad qué historia se quería contar. En consecuencia, la exposición podía estar muy bien diseñada, pero no era capaz de transmitir ningún tipo de mensaje sobre el contenido de la misma al no haber tenido en cuenta los intereses de los visitantes. Veamos, a continuación, algunas de las narrativas utilizadas por los museos arqueológicos, en qué supuestos teóricos se han fundamentado

y cómo han logrado llevarlos a la práctica mediante las diferentes formas adoptadas en la exposición de los objetos.

5.1. El discurso estético o simbólico

Desde los primeros momentos del coleccionismo, las obras pertenecientes a la antigüedad, sobre todo de carácter artístico, son objeto de atención y se pretende poseerlas y presentarlas al público. Será durante el Renacimiento cuando se dé una revalorización de dichas obras, que serán objeto de colección por parte de instituciones públicas y privadas, así como también de la Iglesia. En el siglo XIX, además de este interés por las obras clásicas, se pone la atención en la cultura egipcia, especialmente a partir de la expedición de Napoleón a Egipto. Esto dará lugar a la incorporación de dichas piezas a los primeros grandes museos europeos, como el British Museum y el Louvre. El descubrimiento de otras culturas del Próximo Oriente aportarán nuevas colecciones a dichos museos que van adquiriendo la condición de museos universales, los cuales intentan justificar el expolio de toda clase de obras artísticas, arqueológicas o etnográficas, ya sea por considerarlas de su propiedad, por derecho de conquista, saqueo o simple soborno de los propios funcionarios de los países donde se encontraban.

Hoy, desde una teoría museológica multicultural y poscolonialista, dicha filosofía de los museos universales basada en la exploración, el descubrimiento, la búsqueda del conocimiento y la injustificada conquista colonial, es cuestionada y rechazada. En su lugar, se propone una museología multicultural respetuosa con las características propias de cada país y dispuesta a crear una política cultural, en forma de préstamo, que facilite compartir las obras sin tener que verse privados de su patrimonio cultural. Todas estas obras son conocidas y valoradas en todo el mundo debido a su monumentalidad y buen estado de conservación, al tiempo que van acompañadas de un halo de misterio que las hace muy atractivas.

Para la museografía simbólica los objetos están siempre en el centro de toda exposición. Éstos, además de poseer un valor de utilidad y económico, también poseen un valor de símbolo y de prestigio social. Cuando un objeto llega a un museo o a una colección privada, éste es separado de su contexto original hasta el punto de que pierde su

sentido genuino y adquiere un significado totalmente nuevo adoptando una dimensión sacralizada, aunque siga conservando el mismo aspecto físico. Así, da lugar a experiencias estéticas nuevas en las que se ponen de manifiesto los sentimientos y las emociones, donde surgen reflexiones que tienen que ver con la realidad personal experimentada por los visitantes. De este modo, los objetos, ya sean esculturas, cuadros u otros elementos patrimoniales, se convierten en valores simbólicos y en metáforas vivas, puesto que son portadores de sentido y de ideas que forman parte de un proceso de comunicación, que la museografía simbólica está llamada a presentar y ofrecer a los visitantes del museo. En siglo XXI, este discurso estético lleva a los museos a renovar profundamente su museografía y se abren hacia una forma de exposición escenográfica que conduce a un mayor acercamiento entre los objetos expuestos y los visitantes que los contemplan. Sin negar la función propia de los objetos, la museografía simbólica nos adentra en el sentido último de aquellos que los crearon para que fueran contemplados y disfrutados por las generaciones futuras. Se llega, así, a hacer posible que, dentro del interior de una exposición, se dé una verdadera experiencia estética y sensitiva.

Un ejemplo de presentación del patrimonio arqueológico desde la narrativa estética lo tenemos en la exposición sobre *Los tesoros de Tutankamón*, que tuvo lugar en el British Museum de Londres durante 1972. Fue la primera exposición de gran éxito, hoy conocida como *blockbusters*, siendo la más visitada mundialmente hasta entonces. En aquel momento, la presentación que se hizo del patrimonio arqueológico egipcio fue claramente esteticista resaltando, en opinión de Gidiri (1974, p. 433), la gran riqueza de las obras maestras en un intento de ofrecer una imagen mítica y romántica del faraón y del Egipto Antiguo de su tiempo. Se trataba de resaltar los objetos aislados, sin hacer referencia alguna a la sociedad de la época, ni a las condiciones en que vivían dentro del sistema esclavista. Interesaba, más bien, presentar una visión “imperialista” de la cultura egipcia con el propósito de revalidar una perspectiva particular y única de dichas culturas tal y como las interpretaba Howard Carter, el británico que las descubrió en 1922, sin ofrecer otras posibles lecturas más acordes con los datos históricos.

Pero lo sorprendente es que, treinta y cinco años más tarde, en la exposición de 2007, esta vez organizada por la National Geographic

y expuesta en la *Cúpula del Milenio* de Londres, en colaboración con el Consejo Superior de Antigüedades Egipcias, también se insiste en la importancia de las obras maestras. Haciendo una lectura de los diferentes comentarios periodísticos realizados en la prensa de ese año, observamos que la mayor parte de ellos solo ponen el acento en la grandiosidad y belleza de dichas obras. No obstante, es preciso señalar que la exposición de Londres de 2007 no pretende ser una mera muestra de los tesoros egipcios, sino que en ella se elaboró un “hilo conductor” que proporcionaba unos conocimientos más amplios de la vida del faraón y del entorno social, bastante agitado, en que tuvo que moverse (Ares, 2007). Posteriormente, a partir de 2009 se realizaron una serie de reproducciones de las obras y se programó una exposición sobre *Los tesoros de Tutankhamón* que ha ido recorriendo diferentes ciudades europeas como Múnich, Zúrich, Hamburgo, Berna, Barcelona, Madrid o Valladolid, entre otras.

De todo ello se deduce que la narrativa estética contribuye a revalorizar los objetos y a prestarles una atención especial para que se conserven en condiciones óptimas y puedan ser expuestos para el público que se acerca a los museos. No hemos de olvidar que la propia exposición de los objetos nos ofrece la posibilidad de adquirir una serie de conocimientos precisos sobre su razón de ser. Al mismo tiempo, se convierten en un medio de comunicación, que nos facilita su mejor comprensión al contextualizarlos y dar una explicación de cuál ha sido su función desde que se crearon hasta que se convirtieron en un bien patrimonial digno de entrar en el museo. A este tipo de narrativa se le puede reprochar que se limita solo a presentar los objetos, sin involucrarse en las repercusiones sociales que dicha presentación puede tener en los ciudadanos que los contemplan. Sin embargo, sabemos que cualquier objeto no puede entenderse sin su contexto y que, cuando lo analizamos, lo hacemos desde nuestra realidad presente.

Para algunos autores (Delfino y Rodríguez, 1997), los museos arqueológicos poseen una función educativa que les lleva a tener en cuenta las diferentes identidades sociales y culturales de los lugares donde se encuentran ubicados. Pero tendríamos que preguntarnos qué idea del pasado deseamos ofrecer a la sociedad. Desde la perspectiva del discurso estético o simbólico, a veces se nos ofrece una visión conformista y alienante que acepta sin reticencias un análisis acrítico

del pasado que, en ocasiones, viene influenciado por culturas y concepciones del mundo distintas a las nuestras. De ese modo, se nos ofrece una idea elitista del patrimonio arqueológico donde lo que se resalta es la monumentalidad y grandiosidad de las obras y la importancia social de los que las poseen.

5.2. El discurso interpretativo

Toda exposición ha de tener como base la dimensión narrativa de lo museal donde se entremezclan la percepción, la imagen, las sensaciones, la palabra, el mito, lo inefable y lo virtual, en un intento de transmitir un mensaje capaz de recuperar la memoria a partir de la conservación del patrimonio de los pueblos. El discurso no puede ser sino realista, evitando cualquier aspecto fabuloso que pudiera desvirtuarlo a la hora de recrear el mundo real que se desea poner de manifiesto. En todo caso, hemos de ser conscientes de que tanto lo real como lo imaginario se han de convertir en un guión que, a su vez, ha de intentar contar una historia. Los museos no pueden existir al margen de la historia y del momento cultural que les toca vivir, dado que los objetos no pueden comprenderse si no es dentro del marco histórico que los distingue y los convierte en piezas únicas e irrepetibles, cargadas de significado propio, que son el vivo reflejo de una cultura y de un momento histórico concretos. El discurso museológico ha de ser fruto de una previa labor de interpretación y exposición que, bien documentada y fundamentada, sea capaz de conjugar los argumentos de la razón con las intuiciones de los afectos y de las emociones, poniendo de manifiesto quién es el que narra el relato, a quién va dirigido y desde dónde ha sido elaborado para que no haya posibilidad de interpretaciones equívocas o parciales.

No se trata de inventarse historias, ni tan siquiera de contar la historia, sino de elaborar una arqueología narrativa que trate de reconstruir la interpretación que se hace de un determinado sitio. La narrativa interpretativa, tal como es entendida dentro de la arqueología americana, no sólo tiene en cuenta la necesidad de que el público en general pueda entender e interesarse por las narrativas que elaboran los arqueólogos, sino también de superar las perspectivas teóricas posmodernas de la Nueva Arqueología, que daban mayor importancia a la comprensión que a la descripción objetiva. Podemos

decir que la arqueología interpretativa nos proporciona una manera distinta de explicar las cosas que los arqueólogos creen que pueden dar una visión objetiva sobre el sitio, sobre la gente que vivió en él y sobre las características de aquel tiempo. La narrativa interpretativa arqueológica ha de tratar de hacer que el pasado siga vivo para que pueda ser comprendido y valorado por las personas de nuestro tiempo.

A partir del siglo XXI se ha iniciado un proceso de renovación de los museos arqueológicos españoles, como puede comprobarse en el Museo de Alicante (MARQ) (2000), el Museo de Altamira (2001), el Museo Nacional de Arqueología Subacuática (2008), el de la Evolución Humana en Burgos (2010) y el Museo Arqueológico Nacional (2014), entre otros. El de Altamira y el de la Evolución Humana son de nueva creación, y han sido proyectados por el arquitecto Juan Navarro Baldeweg, al igual que el de Arqueología Subacuática proyectado por el arquitecto Guillermo Vázquez Consuegra, mientras que los restantes ya existían y necesitaban una actualización formal y conceptual. Somos conscientes de que los museos han pasado de mostrar objetos a contar relatos sobre las gentes que los hicieron y, por eso, deben renovarse y estar a la altura de las exigencias de la sociedad actual, que se encuentra en un proceso de cambios profundos debido al empleo de las nuevas tecnologías. La incorporación de estas últimas en las exposiciones ha cambiado la imagen que se tenía de los museos arqueológicos y ha puesto de relieve el potencial que tienen a la hora de conocer la vida de nuestros antepasados.

Todos estos museos se sirven del uso de la narrativa y del discurso científico utilizándolo como una estrategia de comunicación y presentación de sus contenidos. Rosemary Joyce (2002, p. 17) en su libro *The Languages of Archaeology*, afirma que la arqueología es una disciplina narrativa desde su propio origen, ya sea contemplada en la propia excavación o en el laboratorio. Y que sus textos escritos se han de interpretar formando parte de dichos diálogos. Partiendo de estos supuestos, no es de extrañar que los museólogos estén convencidos de que la narrativa es esencial para la arqueología, y se hayan visto en la necesidad de actualizar sus discursos dentro de los museos arqueológicos con el propósito de adaptarlos a las innovaciones tecnológicas que se han producido en nuestra sociedad y de mejorar la percepción que los ciudadanos tienen de la arqueología.

Los museos arqueológicos cumplen una función muy significativa ante un mundo globalizado y una sociedad en proceso de transformación porque conservan las colecciones que representan la identidad de las gentes que vivieron en un territorio concreto y corren el riesgo de perderse. A excepción del Museo Arqueológico Nacional, los restantes museos arqueológicos tienen una estrecha vinculación territorial, bien sea local, provincial o regional.

El discurso de los museos está en función de sus colecciones, y considera el tiempo como hilo conductor con el fin de facilitar la comprensión de la exposición. Todos los museos del siglo XXI se apoyan en las nuevas tecnologías, incorporándolas en la transmisión del discurso. Uno de los problemas a los que se enfrentan estos museos es la rapidez con que pueden quedar desfasados y los elementos tecnológicos obsoletos. Al mismo tiempo, las técnicas de excavación han experimentado un gran avance al igual que las técnicas de laboratorio y los estudios arqueométricos, que nos ofrecen nuevas visiones sobre las culturas del pasado y del presente.

Dentro del discurso narrativo podemos diferenciar los museos que están vinculados a un tema y a un yacimiento de sitio, como son el Museo de Altamira y el Museo de la Evolución Humana.

El **Museo de Altamira** (Santillana del Mar, Cantabria), dedicado al estudio de la cueva del paleolítico y declarada Patrimonio de la Humanidad en 1985, confirma el reconocimiento internacional que ya tenía en España desde su descubrimiento en 1879. La creación del museo y la reproducción de la cueva se inauguraron en 2001 y ambos espacios son complementarios, pudiéndose visitar aisladamente (Lasheras *et al.*, 2002, p. 24). El museo puede considerarse, más bien, como un centro de interpretación que explica la vida de los habitantes que ocuparon este lugar. Para la elaboración del discurso museográfico se han utilizado diversos recursos que combinan medios tradicionales con la presencia de dibujos animados. El tema principal del discurso es la evolución de los homínidos hasta llegar al homo sapiens que fue el autor de las pinturas. También se presentan analogías etnográficas de pueblos cazadores y recolectores actuales, y se hace referencia al entorno, a los recursos económicos y a la fabricación de herramientas. Aunque la visita a la cueva original está muy limitada por los problemas de conservación medioambiental, el museo suele tener una afluencia significativa de visitantes.

El **Museo de la Evolución Humana**, junto al Centro de Arqueología Experimental y el Centro de Acceso a los Yacimientos de Atapuerca (Carex) se nos presenta como un museo arqueológico de carácter científico inusual, cuyo discurso narrativo pretende ofrecernos una visión global del origen del hombre a través del estudio de un determinado grupo de homínidos. El discurso museológico se construye sobre la base del conjunto de documentos adquiridos a lo largo de las excavaciones y de la investigación arqueológica de cada uno de los hallazgos: restos óseos de humanos y de animales, industria lítica y cualquier otro elemento que tenga que ver con la vida de los primeros homínidos asentados en la Sierra de Atapuerca (Burgos). Para llevar a cabo dicho discurso se utilizan vídeos, fotografías, mapas, planos, reproducciones de homínidos a tamaño natural realizados por la artista francesa Elisabeth Daynès y la recreación de una excavación. Su objetivo no es otro que hacer accesible al público, de la manera más sencilla posible, los resultados de la investigación científica adaptándolos al discurso del museo. Al tratarse de un tema de gran interés social, como es el de la Evolución Humana, la descripción que se hace de todos los hallazgos realizados en las excavaciones ponen de relieve la importancia de dicho yacimiento y su proyección internacional, al reflexionar sobre temas que tienen que ver con el pasado, el presente y el futuro de la especie humana. Su objetivo es hacernos pensar sobre lo que significa la existencia del ser humano en la tierra y cómo han ido evolucionando ambos a la vez.

Hoy es considerado como el yacimiento más destacado de España, que recibe numerosos recursos económicos y tiene una mayor difusión tanto en las revistas científicas internacionales como en los medios de comunicación, habiendo sido declarado Patrimonio de la Humanidad en 2015. Sin embargo, al recorrer la exposición del museo da la sensación de que esta carece de un discurso bien estructurado con un principio y un final, tal vez porque no se pretende demostrar nada, sino simplemente presentar los restos como documentos que poseen un valor en sí mismos. Se complementa la visita al museo con la del yacimiento arqueológico de Atapuerca, donde se ha creado un centro de interpretación que lo explica.

Aquí deberíamos hacer mención a la musealización de los yacimientos arqueológicos y centros de interpretación como una manera de acercar el patrimonio arqueológico al público. Esta debe

estar fundamentada siempre en el resultado de los estudios científicos realizados en los yacimientos, al tiempo que se adoptan los nuevos métodos didácticos y las nuevas tecnologías. Al mismo tiempo, se tiene en cuenta el estudio del entorno y el contacto directo con la naturaleza, que sirven de complemento al propio sitio patrimonial. Se trata, por tanto, de sensibilizar a los visitantes para que valoren la conservación del patrimonio arqueológico del que son depositarios y, al mismo tiempo, sean capaces de disfrutarlo. Ahí tenemos los ejemplos del yacimiento de Castell Henllys, al oeste de Gales, el de Calafell en el Bajo Penedés, el de Numancia en Soria o la muralla de Adriano en Wallsend. Pero también pueden citarse los museos de sitio de Chan Chan y Huacas de Moche (Perú) o el Templo Mayor (México), por poner solo algunos modelos de Latinoamérica que tratan de fortalecer la identidad regional y nacional, al tiempo que refuerzan el sentimiento de pertenencia y de compromiso con el patrimonio arqueológico (Meunier y Poirier-Vannierb, 2017, p. 306).

La renovación del **Museo Arqueológico Nacional** de Madrid (MAN) se ha puesto de manifiesto en su intento de dejar atrás las prácticas tradicionales, adaptándose a las exigencias de las nuevas tecnologías sin perder el espíritu y la riqueza de sus colecciones. Y lo ha hecho no solo renovando su arquitectura, sino también reformando su discurso museológico al dejar apartado un mensaje esencialmente conceptual y apostando por una narrativa más interpretativa que se adaptara mejor a los diferentes públicos. Para ello, no ha dudado en servirse de todos los recursos didácticos y tecnológicos más novedosos que ayudan a hacer una interpretación lo más completa posible de los objetos, sirviéndose de numerosas ilustraciones, dioramas y pantallas táctiles que enriquecen el discurso museográfico. No obstante, se observa que no existe un discurso unitario a la hora de presentar la gran diversidad de colecciones que posee el museo, sino que cada colección es presentada con un discurso diferente y, en algunos casos, bastante tradicional.

La materialización más acertada y que mejor resalta el discurso interpretativo lo tenemos en el intento de utilizar la narrativa científica en el espacio expositivo dedicado al Paleolítico. Según han estudiado Verónica Perales Blanco *et al.* (2018, p. 264 ss.), cuando el visitante se acerca al museo, hace su entrada en él “a través de una inmersión simbólica por diferentes estratos, capas sedimentarias de la actividad

humana desde los primeros homínidos hasta hoy”. Sirviéndose de la superposición de los sucesos más significativos de la historia de la evolución, que son representados mediante fragmentos de vídeo en bucle, se va formando un mosaico donde se descubren las interrelaciones existentes entre el ser humano y su entorno. En el espacio expositivo pueden diferenciarse tres elementos importantes como son los documentos audiovisuales, los paneles que contienen piezas óseas y diferentes gráficos y cartografías, así como las reconstrucciones de individuos a tamaño real. Es de destacar que este tramo expositivo solo supone el 30% del discurso total sobre la Prehistoria del MAN. Sin embargo, los autores echan en falta la figura del mediador que ha sido sustituida por las guías tecnológicas que, si bien son fáciles de utilizar, carecen de la fuerza comunicativa para interactuar con los visitantes, lo que lleva a estos últimos a tomar una actitud más bien pasiva.

Otro de los museos arqueológicos que han adoptado las nuevas tecnologías al discurso museológico que se pretende ofrecer a los visitantes ha sido el **Museo Arqueológico de Alicante (MARQ)**. Para ello, se adoptó una “arquitectura discursiva y expositiva” que nada tenía que ver con los formatos audiovisuales utilizados hasta ese momento como eran las diapositivas y los vídeos. Se decantó por la tecnología digital que incluía las infografías y las reconstrucciones virtuales, así como nuevos programas de sonidos y de iluminación que le permitían considerarse un “Museo Multimedia” (Azuar, 2013, p. 75). Sirviéndose de los recursos tecnológicos, se pretendía resaltar las colecciones del museo contextualizándolas mediante la utilización de la información, interpretación e interacción experimental que estos le aportan.

Sin embargo, a pesar de que se utilizaron todos los multimedia que se consideraron necesarios para un mejor encuadre expositivo, la experiencia ha demostrado, según Azuar (2013, p. 78-81) que son muchos los inconvenientes con los que se han encontrado al constatar que los medios audiovisuales empleados (proyectores, software, etc.) tenían una vida física muy limitada. Además, suponían un gasto económico considerable, quedaban desfasados con el tiempo, o tenían problemas con el copyright de la empresa diseñadora de los interactivos. Por otra parte, la utilización de las nuevas tecnologías, audiovisuales y proyecciones multimedia, incluidos en el discurso

expositivo, ponían de manifiesto los problemas de iluminación en las salas, al tener que permanecer a oscuras para que pudieran verse los vídeos, llegando a considerársele un “museo negro u oscuro”.

Por esta razón, los encargados del proyecto se preguntaban hasta qué punto resultaba sostenible esta manera de afrontar la trayectoria museográfica del museo, si el uso de las mismas luces halógenas diacróicas generaban demasiado calor elevando la temperatura ambiente y necesitaban mantener la climatización de todo el museo durante las 24 horas. La nueva museografía de carácter visual y discursiva, apoyada en los soportes infográficos y en las reconstrucciones virtuales no favorecía la actuación de los visitantes dentro del museo y pudo llevarles a tomar una actitud meramente pasiva ante las exposiciones, sin preocuparse por utilizar las pantallas interactivas. Los adultos por su desconocimiento de las nuevas tecnologías y los jóvenes porque esperaban obtener respuestas rápidas que no requieran dedicar mucho tiempo a la interacción deductiva e inductiva.

Por esta razón, cuando se creó el Museo Nacional de Arqueología Subacuática (ARQUA) se trató de corregir los errores cometidos en el MARQ, presentando una museografía sustentada en unos criterios de “sostenibilidad” (Azuar, 2013, p. 82 ss.). La arquitectura museográfica presenta los espacios sin barreras propiciando la expansión de la luz natural, sustituyendo los proyectores por pantallas planas de plasma que no necesitan de la oscuridad para verse. El mismo diseño expositivo estaba orientado para que los visitantes pudieran participar e interactuar libremente, al tiempo que se introdujo el museo *on line* a través del cual la difusión y la participación se realiza a través de los códigos QR y de aplicaciones Apps.

En su intento de favorecer la comunicación y el diálogo activo con los visitantes de los museos, los museólogos no dudan en servirse de las narrativas transmedia. Las nuevas tecnologías han cambiado tanto que, como señala Carlos Alberto Scolari (2013, p. 16), si hace unos años todos hablábamos de “multimedia e interactividad”, ahora las palabras clave son “convergencia y transmedia”.

5.3. El discurso crítico

El discurso crítico y reflexivo nos aproxima a hacer un análisis de las instituciones y de las funciones y narrativas educativas que han ido desarrollándose a lo largo del tiempo. Uno de los exponentes más clarividentes y defensores de la pedagogía crítica, entendida como una práctica política, moral y cultural, es Henry Giroux (2011), quien se apoya en los discursos críticos de John Dewey, Zygmunt Bauman y Paulo Freire para explicar su teoría. Para él, la educación ha de servirse de unas estrategias didácticas que faciliten el acceso al pensamiento crítico de las personas, donde se aprenda a comprometerse en la tarea de construcción de una sociedad más democrática, más justa y más crítica con la realidad que les rodea. Desde esta perspectiva, dicha narrativa, fundamentada en la museología crítica y en las pedagogías que parten de un análisis crítico de la educación y del estudio del arte, se plantea hasta qué punto pueden aceptarse o no las narrativas antes analizadas. Cuanta más rica sea la variedad de visiones de la realidad museal y cuanto mayor sea la pluralidad de interpretaciones que se hagan de ella, más variadas serán las aportaciones que los visitantes podrán ofrecer al desarrollo del proyecto museológico.

Desde ahí es posible hacer una crítica a aquellas instituciones museísticas que fundamentan sus relaciones en las estructuras de poder y de mercado. Las teorías posmodernas de carácter revisionista han influido en los estudiosos de la museología, del patrimonio cultural y arqueológico y de la pedagogía crítica. Estas han llevado a los departamentos educativos de los museos a tomar conciencia de que es posible otro modo de entender cómo se van construyendo las diferentes culturas y el significado social que se les da a través de las instituciones que las representan. Eso nos demuestra que, en muchas ocasiones, los museos privilegian unos determinados significados y descartan otros, dando lugar al desarrollo de la propia subjetividad, desde la que se cuestiona la validez de cualquier discurso que la institución nos ofrezca. La idea que tenemos de la cultura, del museo y de la sociedad ya no puede depender solamente de la intencionalidad de las instituciones, sino de la voluntad de quienes se interrogan sobre la posibilidad de otras formas de entender dicha realidad y de poder cambiarla.

Los museos arqueológicos pueden contribuir a crear un nuevo concepto de sociedad donde no tenga cabida la cultura del descarte, evitando cualquier tipo de estructura que genere violencia física, dialéctica o estructural, o fuerce a tomar una dirección concreta frente a determinadas posturas ideológicas, políticas o estructurales defendidas desde la oficialidad. Frente a las narrativas ofrecidas por los estamentos oficiales, siempre es posible situarse desde una cierta equidistancia y realizar una reinterpretación que esté en sintonía con planteamientos más cercanos a la realidad social y cultural de nuestros días. Porque es desde aquí donde se valoran los espacios del diálogo, la confrontación y la revisión de los propios contextos en que se encuentran los museos. Al tiempo que se trata de hacer frente a las contradicciones y tensiones que puedan surgir en la relación con las personas pertenecientes a culturas y formas de pensar muy distintas. Museólogos y visitantes están llamados a entenderse haciendo del museo un lugar de aprendizaje, donde nadie sea considerado inferior al otro porque todos están capacitados para participar activamente en el discurso museológico que contribuya de manera activa al cambio social. De todas maneras, reformar el concepto moderno de museo arqueológico, en un intento de transformarlo y convertirlo en un espacio donde sea posible hacer una crítica de los sistemas institucionales existentes, exige algo más que poner en acción una metodología educativa deconstructiva que estimule la creatividad y el empoderamiento de los actores sociales.

Por eso, es necesario exponer los museos arqueológicos desde una perspectiva de la museología crítica, en contraposición a la museología tradicional, que se configure desde una tarea política y social. Ya no basta con asumir la tarea comunicativa e informativa, que era el papel de la nueva museología, donde los visitantes ocupaban su tiempo libre desde una visión lúdica y educativa. Los museos arqueológicos son considerados como una herramienta de transformación y construcción social, que no obvia las controversias y las diferentes maneras de considerar las diversas culturas y sensibilidades subjetivas. Los museos arqueológicos, a través de sus colecciones dialogan dialécticamente con las sociedades, con el propósito de potenciar los valores democráticos y participativos de las mismas.

Al hablar del discurso que nos presenta la museología crítica, partimos del hecho que el museo es concebido como una realidad que abarca tanto una idea como un conjunto de objetos culturales que son expuestos siguiendo un relato, condicionado, en muchas ocasiones, por los diversos poderes institucionales, políticos o académicos. Por esa razón, exige también, por parte del público, un ejercicio de comprensión e interpretación de la realidad social, que forma parte de su contexto medioambiental. En el origen mismo del museo se encuentra siempre un relato o discurso en el que intervienen al mismo tiempo las instituciones públicas, los profesionales del museo que han de elaborar el relato, los objetos que son colocados según unas pautas determinadas de antemano y los diferentes públicos como destinatarios a los que se dirige toda exposición. Si entendemos el museo como un espacio de comunicación (Hernández Hernández, 2011), estamos aceptando que nos está transmitiendo un determinado discurso que necesita ser interpretado y analizado críticamente porque es el resultado de la intervención de diferentes factores que hacen posible, a través de las narrativas elaboradas, el planteamiento de nuevas formas de ver la realidad del museo y los componentes ideológicos y culturales que están insertos dentro de su contexto.

En el discurso crítico constatamos una serie de características que ponen de relieve una nueva forma de entender el museo y de presentarlo a los diferentes públicos. En el pasado, los museos tenían como objetivo prioritario la presentación detallada de los objetos en cuanto que poseían un valor en sí mismos. Hoy, con la museología crítica, el centro de interés se pone, más bien, en la idea que se pretende transmitir con el propósito de que el visitante pueda reflexionar sobre el tema propuesto y sea posible abrir un debate en el que se resalten las diferencias y los distintos puntos de vista. Se pasa de una actitud meramente contemplativa de los objetos a una actitud de constante replanteamiento sobre su significado y sobre la interpretación que debe hacerse de los mismos, abriéndose a posibles debates en los que tengan cabida diferentes formas de concebir la realidad.

Otro de los aspectos que se tiene en cuenta dentro del discurso crítico es el de la participación de todos los que contribuyen en la elaboración del discurso. Si en el museo tradicional el discurso era fruto del esfuerzo de los profesionales de los museos, en la museología

crítica el discurso es el resultado del esfuerzo conjunto realizado por los museólogos y por los integrantes de la sociedad, cuyo público se siente impulsado a participar activamente y se siente protagonista. Tarea que, en la práctica, no siempre ni en todos los lugares resulta fácil.

Además, la museología crítica no acepta como válido un único discurso que le venga dado desde fuera, sino que está abierta a múltiples discursos que sean el reflejo de una sociedad plural y en constante proceso de cambio. En él tienen cabida otros colectivos que, por sus características, se encuentran en minoría frente a grupos más asentados institucionalmente, forman parte de las periferias socioculturales o se han visto obligados a guardar silencio y a pasar desapercibidos.

Por esa razón, la museología crítica no solo se detiene en la construcción de un discurso reflexivo, sino que se esfuerza por poner en práctica los enunciados epistemológicos que le sitúan en guardia frente a los discursos hegemónicos emanados desde las instancias de poder. Así, pasa a la acción rompiendo con los esquemas prefijados de antemano y dando lugar a que otros discursos puedan ser pronunciados, sabiendo que también contribuyen a la creación de una nueva forma de conocimiento y de toma de conciencia, frente a los problemas sociales a los que ha de hacer frente de manera crítica y reflexiva.

Un ejemplo lo tenemos en la creación del museo de la Acrópolis de Atenas, cuyo proyecto fue encargado al arquitecto Bernard Tschumi y que fue inaugurado en el 2009. Construido el edificio al lado de la Colina Sagrada de Atenas, trata de poner en evidencia la estrecha relación que se ha de dar entre el museo y la Acrópolis, demostrando con ello que el pueblo griego está en condiciones de conservar los mármoles del Partenón y de ubicarlos dentro de su contexto original, en oposición a las opiniones de los responsables del British Museum, que defendían lo contrario al oponerse a su devolución. La construcción del museo tenía como objetivo la recuperación de los mármoles del Partenón esculpidos por Fidias, que habían sido expoliados y enviados a Londres por Lord Elgin entre 1801 y 1805 y vendidos a su gobierno en 1816 por 35.000 libras. Al tiempo que se reivindica su devolución, también se ha convertido en un motivo de reforzamiento de la propia identidad nacional del pueblo griego, que

luchó sin descanso hasta conseguir su independencia. El carácter reivindicativo del museo se pone de manifiesto en el proyecto arquitectónico que incluye la Sala de los mármoles situada en la galería superior, que permanece vacía hasta que sean devueltos en un futuro todavía incierto, y que se encuentra situada de cara al Partenón de manera que, cuando llegue ese día, los visitantes puedan contemplarlos teniendo delante su emplazamiento original. De este modo, el edificio se convierte en un “grito arquitectónico” que nos recuerda la reivindicación de los mármoles para que vuelvan a su lugar de origen (García Cuetos, 2008, p. 153), al tiempo que invita a los visitantes a hacer una profunda reflexión sobre el tema.

Dentro de la museología crítica, también se ha de tener en cuenta el **discurso de género**. Los museos no pueden ni deben dejar de reflejar la realidad social y cultural de la sociedad en la que viven. Y, afortunadamente, nuestra sociedad está tomando conciencia de la importancia que tiene considerar a la mujer y al hombre en igualdad de condiciones sociales, culturales, intelectuales y laborales. Los museos arqueológicos, a través de sus exposiciones, pueden ayudar a crear una nueva manera de contemplar el pasado. Para ello han de servirse de un proceso de socialización y aprendizaje que rompa con los estereotipos obsoletos y caducos que se tenían en el pasado sobre las mujeres, relegándolas a la invisibilidad o, en todo caso, considerando su participación en la sociedad como algo muy secundario con respecto a la del hombre.

La arqueología de género y la antropología cultural han hecho posible un acercamiento al tema de la mujer desde una perspectiva crítica, ofreciendo una visión del hombre y de la mujer integradora y colaboradora en la vida de las sociedades primitivas. Esto no debe extrañarnos porque, en nuestros pueblos, allá por los años 50 y 60, las mujeres solían trabajar en el campo igual que los hombres y algunas destacaban por sus cualidades creativas. Y, si esto es así, ¿por qué las mujeres de la Prehistoria no pudieron hacer lo mismo y tener la capacidad para crear instrumentos al igual que los hombres?

Durante mucho tiempo, hemos hecho una interpretación sesgada de la realidad ateniéndonos a estereotipos supuestamente inamovibles, pero ahora es ya de corregir los errores cometidos en las narrativas expositivas. Las cosas pueden hacerse de muchas maneras, consiguiendo los mismos objetivos: hacer visible a la mujer. Unos lo

harán recalcando los aspectos negativos que se dieron a lo largo de la historia y, otros, presentando de manera clara los diferentes modelos y contra-modelos existentes. Un ejemplo lo tenemos en el nuevo discurso expositivo de Grecia ofrecido en el Museo Arqueológico Nacional.

La exposición parte de un texto griego atribuido a Tales de Mileto en el que se puede leer: “Doy gracias a los dioses, por ser hombre y no animal, por ser varón y no mujer, por ser griego y no bárbaro” (Diógenes Laercio 1.34). De esta forma se nos dice cómo el varón griego se enfrenta a la alteridad, a lo que está fuera de su alcance y no puede controlar: la naturaleza, el extranjero y la mujer. Para el griego, la identidad del hombre se define a través de la identidad de la mujer. El hombre desempeña un papel activo y la mujer pasivo. Él es la perfección, mientras que ella supone la transgresión. Incapaz de ponerse límites, la mujer necesita ser socializada a través del matrimonio y de la organización de su espacio donde todo le es programado.

Se trata de sintetizar la ideología que legitima la superioridad del varón en la escultura desnuda de Apolo, afirmando sus valores y negando los de la mujer, que ha de permanecer oculta, al tiempo que se perpetúa la exclusión de lo diferente. A partir de ahí, presentan dos unidades temáticas - *Oikos*, la casa y *Polis*, la ciudad - con el propósito de mostrar la vida cotidiana griega y hacer hincapié, “desde una perspectiva de género, de la construcción de un sistema social y político que establece y sanciona la desigualdad y la exclusión” (Cabrera 2014, p. 105; 2017, p. 171). A través de la presentación de unos roles de género, con marcados signos androcéntricos, pretenden provocar al visitante para que reflexione sobre el modelo de sociedad presentado y contrastarlo con el que hoy vivimos. Y pensamos que ese es, precisamente, uno de los mayores aciertos que han tenido los diseñadores de dicha exposición. La sociedad es invitada a participar activamente en la creación de una nueva memoria, donde la presencia de las mujeres no sea solo un elemento decorativo, sino que forme parte esencial de la vida del museo, y donde pueda optar libremente por recrearse a sí misma y recrear la realidad.

6 Los museos arqueológicos como instrumentos de transformación social.

Partimos de la convicción de que los museos arqueológicos son espacios donde es posible que se dé la reflexión cultural, social y política, estimulando el desarrollo de un proceso de análisis por parte de los ciudadanos. En ellos se han de abordar, desde el punto de vista crítico y reflexivo, temas relacionados con las desigualdades sociales, los problemas migratorios y la movilidad de las gentes, la diversidad, la sostenibilidad, los refugiados, los desplazados y sin techo y el choque entre culturas o el medio ambiente afectan de lleno al estudio de la arqueología. Según Criado (2016), muchos de estos temas nos llevan a percibir la importancia del papel que la arqueología ha desempeñado “en la construcción de una Europa más social y más consciente de su pasado mestizo y compartido”. Si Europa es lo que es hoy, se debe a la capacidad de acogida que a lo largo de su historia ha tenido, negándose a crear murallas que cerraran las puertas a las gentes venidas de otros lugares. En el fondo, la arqueología no puede desentenderse de cualquier problema que la humanidad pueda plantearse sobre su razón de ser a lo largo de toda su trayectoria evolutiva y ha de hacerlo teniendo en cuenta la perspectiva temporal en la que se mueve.

Es necesario que los museos arqueológicos se esfuercen por potenciar la actividad investigadora, siendo conscientes de que, como instituciones culturales, no pueden constituirse si no es en relación directa con los públicos que los visitan, estudian, critican y se comprometen directamente en la elaboración de sus programas. Esto hará posible que se conviertan en espacios de desarrollo democrático y de reconciliación social.

Somos conscientes de que nuestra propuesta no resulta fácil debido a que la arqueología en España no tiene el reconocimiento social que ha conseguido en otros países como en el Reino Unido. Es un problema de educación dado que la arqueología apenas está representada en los programas de enseñanza Primaria y Secundaria. Tampoco existe una arqueología social donde los ciudadanos se impliquen y participen en la actividad arqueológica y en su difusión a través de la elaboración del discurso museológico. Eso nos lleva a reconocer la necesidad de que la arqueología ha de democratizarse, dando voz a la comunidad para que pueda intervenir en aquellos

campos vinculados a un territorio, participando en la conservación de la memoria del pasado y del presente. En los museos arqueológicos deben plantearse narrativas desde una perspectiva contemporánea, en la que los objetos sean expuestos como medios para poder desarrollar otros discursos que sean aceptados por los distintos tipos de públicos, sirviéndose para ello de las nuevas tecnologías.

En cuanto a la museología del presente, aunque ya existe bastante literatura sobre ella, constatamos que su práctica todavía no se encuentra muy generalizada en España, ni la vemos plasmada en las exposiciones de los museos arqueológicos. Los proyectos de exposiciones deben de ser realizados por equipos multidisciplinares que ofrezcan una visión más completa de los temas a tratar. Es una tarea que está por realizar, pero que, con el tiempo, llegará a ser una realidad que potencie la dinámica de los museos arqueológicos, de manera que puedan tener un futuro prometedor. Deberán afrontar los retos que se les presentan en nuestros días, de manera que puedan ser realmente eficientes en su funcionamiento y accesibles a todos los públicos. Posiblemente, para que esto sea así, se necesitará mucha creatividad, mayor participación de la sociedad y una base teórica y práctica que fundamente el carácter científico, conservador y divulgativo de los museos arqueológicos. Estos tendrán futuro si son capaces de adaptarse a las exigencias de una sociedad que está reclamando nuevas formas expositivas que presenten aquellos temas culturales, sociales y medioambientales que tanto preocupan en la actualidad. Los museos arqueológicos han de abrirnos las mentes para que descubramos que son lugares donde es posible imaginar nuevas formas de repensar el pasado a partir de los múltiples elementos que nos presentan. Y, a partir de ellos, descubrir cómo nos pueden servir de punto de referencia para construir un futuro más solidario y comprometido en el que se combinen el interés por los objetos, las razones de quienes los crearon y la manera en que nos interrogan para seguir su tarea en el presente que nos toca vivir.

BIBLIOGRAFÍA

ALCINA FRANCH, José (Coord.) (1998). *Voz Arqueología. Diccionario de Arqueología*. Alianza Editorial, Madrid, pp. 75-76.

ALLEPUZ GARCÍA, Pablo (2017). El impulso historiográfico y/o arqueológico en España. Génesis, recepción, posibilidades. *Espacio, Tiempo y Forma*, nº 5, pp.451-471.

ARAIZA DÍAZ, Erika; MARTÍNEZ GONZÁLEZ, Roberto y LUGO SILVA, Francisco (2008). La arqueología del presente y el grafiti incidental en Ciudad Universitaria. *ALTERIDADES*, 18 (36), pp. 161-171.

ARES, Nacho (2007). Tutankhamón y la edad de oro de los faraones. *Revista de Arqueología*, nº 320. [URL.: <https://nachoares.com/articulos/tutankhamon-y-la-edad-de-oro-de-los-faraones/>]. Acceso el 28/02/2020.

AZUAR, Rafael (2013). Del Museo de Nuevas Tecnologías al Sostenible. Del MARQ la ARQUA. *ICOM CE Digital*, nº 07, pp. 74-87.

BOUCHLI, Víctor & LUCAS, Gavin (dir.) (2001). *Archaeologies of the contemporary past*. Routledge: London and New York.

CABRERA BONET, Paloma (2014). Identidad y género, modelos y contramodelos. El nuevo discurso expositivo de Grecia en el Museo Arqueológico Nacional. *ICOM Digital Español*, 14, pp. 102-114.

CABRERA, Paloma (2017). Miradas y conflictos. Sobre la mujer griega en el nuevo discurso del Museo Arqueológico Nacional. In Prados Torreira, Lourdes y López Ruiz, Clara (Eds.), *Museos Arqueológicos y Género. Educando en Igualdad*. UAM Ediciones, Madrid, pp.163-185.

CREA, Gillian; DAFNIS, Andrew; HALLAM, Jane; KIDDEY, Rachael y SCHOFIELD, John (2014). Turbo Island, Bristol: excavating a contemporary homeless place. *Post-Medieval Archaeology* 48/1, pp. 133-150.

CRIADO, Felipe (2016). Felipe Criado: “Los arqueólogos podemos ofrecer soluciones a problemas actuales”.

[URL: <http://www.arqueologiamedieval.com/noticias/10802/felipe-criado-la-arqueologia-es-fundamental-para-generar-producto-turistico>]. Acceso el 27/03/2020.

DELFINO, Daniel D. y RODRÍGUEZ, Pablo Gustavo (1997). Los Museos de Arqueología. Ausencia del Presente en las representaciones del Pasado. *NAYA.COM.AR Noticias de Antropología y Arqueología, Año 2, N° 17*.

GARCÍA CUETOS, María Pilar (2008). La Acrópolis de Atenas. De la ruina recreada al proyecto del nuevo museo de la Acrópolis como grito arquitectónico. *LIÑO, 14. Revista Anual de Historia del Arte*, pp.141-153.

GIRIDI, A. (1974). Imperialism and archaeology. *Race*, vol. XV, n. 4, pp. 431-459.

GOB, André (2007): Le dialogue du musée. In F. Mairesse & A. Desvallées (Directs.), *Vers une redefinition du musée?* L’Harmattan, Paris, pp. 21-35.

GONZÁLEZ RUIBAL, Alfredo (2008). De la etnoarqueología a la arqueología del presente. *Mundos tribales*. In J. Salazar, I. Domingo, J. M. Azkárraga, H. Bonet, (Coords.), *Una visión etnoarqueológica* (Museu de Prehistòria, Valencia, pp. 15-27.

GONZÁLEZ-RUIBAL, Alfredo (2009). Arqueología y Memoria Histórica. *Revista Patrimonio Cultural de España*. IPCE. Conservar o destruir: la ley de Memoria Histórica, 1, pp. 103-122. Madrid.

GONZÁLEZ RUIBAL, Alfredo (2012). Hacia otra arqueología: diez propuestas. *Complutum* Vol.23 (2), pp. 103-116.

GRAVES-BROWN, Paul & SCHOFIELD, John (2011). The filth and the fury: 6 Denmark Street (London) and the Sex Pistols. *Antiquity*, 85, pp. 1385-1401. DOI: <https://doi.org/10.1017/S0003598X00062128>. Acceso el 25/05/2020.

GUIROUX, Henry A. (2011). *On Critical Pedagogy*. Continuum, New York.

HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, Francisca (2006). The museological discourse and critical interpretation of history. *ICOFOM Study Series*, ISS 35, pp. 306-312.

HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, Francisca (2010). *Los museos arqueológicos y su museografía*. Trea, Gijón.

HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, Francisca (2011). *El museo como espacio de comunicación*. Trea, Gijón. 2ª ed.

HISTORIC ENGLAND ARCHIVE (2016). *No 6 Denmark Street. Overview Heritage Category: Listed Building. Grade: II.*[URL: <https://historicengland.org.uk/listing/the-list/list-entry/1271976>]. Acceso el 30/05/2020.

JAMESON, Fredric (2005). *Archaeologies of the Future: the Desire Called Utopia And Other Science Fictions*. Verso, London.

JOICE, Rosemary (2002). *The Languages of Archaeology. Dialogue, Narrative, and Writing*. Blackwell Publishers Ltd, Oxford.

JONES, Jonathan (2011). Preserving the Sex Pistols' graffiti is an archaeological swindle. *The Guardian*, Tue 22 Nov 2011. [URL: <https://www.theguardian.com/artanddesign/jonathanjonesblog/2011/nov/22/preserving-sex-pistols-graffiti>]. Acceso el 26/05/2020.

LASHERAS, José Antonio; HERAS Carmen de las; MONTES, Ramón; RASINES, Pedro y FATÁS, Pilar (2002). La Altamira del siglo XXI (El nuevo Museos y Centro de Investigación de Altamira). *Patrimonio Histórico de Castilla y León*, Año III, Número 8, pp. 23-28.

MACEIRA OCHOA, Luz (2012). *Museo, memoria y derechos humanos: itinerarios para una visita*. Cuadernos Deusto de Derechos Humanos, nº 68. Publicaciones de la Universidad de Deusto, Bilbao.

MONTOYA SUÁREZ, Jesús (2016). Hacia una arqueología del presente: cultura material, tecnología y obsolescencia. *Cuadernos de Literatura Vol. 20, Nº 40, pp. 264-281.* [URL: <http://dx.doi.org/10.11144/javeriana.cl20-40.hapc>]. Acceso el 8/04/2020.

NORA, Pierre (1997.: *Les lieux de Mémoire*. 3 vol. Quarto Gallimard, Manchecourt.

NORA, Pierre (1998). La aventura de Les lieux de mémoire. *Ayer*, nº 32, pp. 17-34.

PALOMERO PLAZA, Santiago (2016). Los museos como contadores e historias. *Icom - CE Digital*, nº 12, pp. 20-31.

PALOMO DÍEZ, Sara y ARROYO PARDO, Eduardo (2012). Arqueogenética: Una Introducción a las aplicaciones de la Genética sobre los Restos Arqueológicos. *Actas del II Congreso de Arqueología de Chamartín (Ávila)*. Agosto 2011, pp.51-64.

PERALES BLANCO, Verónica; IZQUIERDO GONZÁLEZ, Vanessa y GARCÍA GUARDIA, María Luisa (2018). La narrativa científica en Prehistoria y su integración en los museos Análisis y propuestas desde el transmedia locativo al caso concreto del Museo Arqueológico Nacional (MAN) en Madrid. *Creatividad y Sociedad*, nº 27, pp. 251-277.

PIJAMASURF (2011). Arqueólogo propone conservar los grafiti de los Sex Pistols como si fueran pinturas rupestres. [URL: <https://pijamasurf.com/2011/11/arqueologo-propone-conservar-los-grafitis-de-los-sex-pistols-como-si-fueran-pinturas-rupestres/>]. Acceso el 25/03/2020.

RATHJE, William L. (1974). The Garbage Project. *Archaeology*, 27(4), pp. 236-241.

RATHJE, William L. (2001). Integrated Archaeology. A Garbage Paradigm. *Archaeologies of the Contemporary Past* (V. Buchli y G. Lucas, eds.), Routledge, Londres, pp. 63-76.

REY FRAILE, Isabel (2007). Utilización del ADN antiguos en estudios bioarqueológicos. *Archaeobios*, nº 1, pp. 35-38.

SÁNCHEZ CARRETERO, Cristina (Coord.) (2011). *El archivo del duelo: análisis de la respuesta ciudadana ante los atentados del 11 de marzo en Madrid*. Consejo de investigaciones Científicas, Madrid.

SANTAMARÍA ORTAOLA, Josu (2018). Canciones para después de la ETA: Arqueología y conflicto en el país Vasco contemporáneo. *IX Jornadas de Jóvenes en Investigación Arqueológica. Santander 8-11 de junio de 2016*. Instituto Internacional de Investigaciones Prehistóricas de Cantabria, pp.465-473.

SCOLARI, Carlos Alberto (2013). *Narrativas Transmedia. Cuando todos los medios cuentan*. Centro Libros PAPP, S.L.U., Barcelona.

GRAVES-BROWN, Paul & SCHOFIELD, John. (2011). The filth and the fury: 6 Denmark Street (London) and the Sex Pistols. *Antiquity*, Vol. 85, pp. 1385-1401.

SCHOFIELD, John (2018). La arqueología del pasado reciente. Conferencia impartida en el MAN el viernes 29 de junio de 2018. [URL: <http://www.man.es/man/actividades/cursos-y-conferencias/20180629-arqueologia-reciente.html>]. Acceso el 9/04/2020.

VICENT GARCÍA, Juan Manuel (2007). La arqueología a comienzos del siglo XXI. Ciencia, tecnología, valores y sociedad. *XII Jornadas de Estudios sobre Lanzarote y Fuerteventura celebradas en Arrecife, Lanzarote, del 26 al 30 de septiembre de 2005*. Cabildo Insular, Lanzarote, pp. 327-347.

WALDMAN M., Gilda (2006). La cultura de la memoria: problemas y reflexiones. *Política y Cultura*, nº 26: 11-34. [URL: www.redalyc.org/articulo.oa?id=26702602]. Acceso el 1/05/2020.

A REGIÃO DE LEIRIA: IMAGINANDO O LUGAR PARA CONSTRUIR UM MUSEU

Fernando Magalhães

Instituto Politécnico de Leiria, Portugal
<https://orcid.org/0000-0002-1206-8622>

1 Introdução

O nascimento dos museus, na modernidade, foi causa e consequência de outro fator significativo que marcou a história da humanidade: o surgimento do conceito de Estado-Nação, tendo sido ambos decorrentes do estabelecimento de uma nova ordem sociocultural, emergida a partir da Revolução Francesa, em 1789. Nestes primórdios da comunidade nacional, o museu foi criado e manipulado como um poderoso instrumento da construção de um Estado-Nação, que deveria ser composto por cidadãos. Cabia-lhe, na teoria, funcionar como elemento de ligação entre o Estado e a Nação, ao mesmo tempo que se estabelecia enquanto escola de cidadania (Magalhães, 2005b). A ideia das lideranças políticas da época, era a de construir uma nação, composta por uma cultura que seria mais ou menos homogénea, e enclausurada num território. A Nação seria a sala de aula, os estudantes comporiam os cidadãos e o livro era o museu.

Decorrente do percurso histórico dos museus e da sua utilização para a construção e imposição de uma identidade cultural nacional, a ligação entre museu- território geográfico - cultura, acabou por marcar o percurso das nossas sociedades, inseridas dentro do que se chamou de modernidade, nos últimos 250 anos. A associação ao território (fechado) e à elite dominante, a burguesia, acarretou críticas ferozes aos museus (Magalhães, 2005b), que se estenderam por quase todo o século XX, e vieram a degenerar nos movimentos da Nova Museologia e da Ecomuseologia, que apareceram nos últimos trinta anos do século XX, enquanto resposta ao divórcio entre museu e cidadão, tantas vezes cultivado por aquele.

A ligação do museu a uma identidade territorializada, preconizada pelos Estados-Nação, acabaria por reproduzir-se em todas

as estruturas museais, quer estas representassem a cultura nacional, a regional, ou a local. É neste sentido que se coloca a problemática dos museus regionais, num Estado-Nação centralizado como o português, nomeadamente no que concerne à “região” de Leiria. Podemos arguir, então, se pode existir um museu regional sem uma consciência identitária regional, no panorama português! Se não existe região, poderá existir um museu regional? Como se pode usar o museu para construir a região e vice-versa? Estas questões fazem parte da problemática da própria ideia de região de Leiria. Para tentarmos analisá-las, entendemos dividir este texto em duas partes: Na primeira, intitulada “A Região de Leiria, o Lugar e o Museu”, procuramos perceber o que é a região de Leiria. Existe uma região de Leiria? Ou há várias regiões de Leiria? São geográficas ou podem ser socioculturais?

Na segunda parte, partiremos de “O Museu Regional de Leiria: percursos e atualidades”, para entender o percurso histórico do museu regional de Leiria, causas e consequências do seu falhanço. Ao mesmo tempo interrogar-nos-emos sobre a sua criação enquanto elemento fundamental de conceção de uma consciência regional, e consequente comunidade. A ideia, no entanto, é que este museu seja capaz de construir e de representar uma identidade cultural regional desterritorializada, porque quem faz a identidade são as pessoas e, estas, estão cada vez mais deslocalizadas, seja pela via da migração, dos estudos ou outra. Levam, contudo, os comportamentos culturais que as ligam aos seus locais vivenciais, consigo.

2 A Região de Leiria, o Lugar e o Museu

Uma região de Leiria é difícil de definir se tivermos em conta um critério geográfico objetivo. E este é um assunto pertinente no contexto deste texto, na medida em que comunidade e museu, enquanto construções modernas estão intimamente ligadas. Entre os objetivos primordiais do projeto político que levou à criação dos museus, estava a sua utilização tanto tática, como metafórica, como instrumento de criação da comunidade nacional (Dias, 1991; Magalhães, 2005b; Magalhães, 2012). A principal origem do museu assenta na premissa de que ele serviria para evocar a memória de um grupo, ou de um indivíduo, inserido na categoria de herói ou de grande homem (Nora, 1986-1992), de modo a legitimar e a contribuir para o

desenvolvimento de sentimentos afetivos de pertença entre os elementos desse grupo ou comunidade, em suma, construir e afirmar uma comunidade no presente, e perpetuá-la no futuro, com base na memória dos testemunhos do passado e de um presente que rapidamente se volve passado. Pensar o museu confunde-se, então, com imaginar a comunidade, pelo que faz sentido interrogarmo-nos sobre o que é a região de Leiria, enquanto comunidade de âmbito regional, intermédia entre a comunidade local e a nacional.

A dinâmica da região de Leiria interjeciona-se com a de Portugal, e do seu percurso, desde que foi constituído enquanto reino, no século XII, e como Estado-Nação moderno, a partir do século XVIII. Tratava-se de um vasto reino, num contexto em que meios e vias de comunicação eram remotos, tornando premente a necessidade dos reis o dividirem em comunidades locais e regionais, dele dependentes, de forma a melhor gerirem os seus territórios.

Na Idade Média, em Portugal, as províncias foram as únicas regiões reconhecidas como comunidades, sobretudo do ponto de vista cultural, num processo que adquiriu força efetiva no século XVI, divisões que se viriam a prolongar até ao século XIX. Nesta altura, o reino de Portugal encontrava-se dividido em seis províncias: Entre-Douro-e-Minho ou Minho, Trás-os-Montes, Beira, Estremadura, Entre-Tejo-e-Odiana (Gadiana) ou Alentejo, e (reino do) Algarve (Vasconcelos, 1980: 19). No século XIX, em plena modernidade, mantendo-se sensivelmente as seis províncias, assiste-se à separação do Minho em relação ao Douro e à divisão da Beira em Beira Alta e Beira Baixa. Por influência de Aristides Amorim Girão (1958) o país foi dividido em 11 autarquias provinciais, em 1958 (Girão, 1958, p. 22). Em 1959, as províncias são extintas pelo Decreto-Lei nº 42536 de 28 de Setembro. Se pensarmos em Leiria como comunidade regional, o facto de esta se situar numa zona de fronteira, entre a província da Beira Litoral com capital em Coimbra (uma das principais cidades portuguesas), e a Estremadura, centralizada em Lisboa, a capital e maior cidade nacional, tornou mais complexa a sua identificação regional, tendo por base as províncias. Localizada entre dois centros tão importantes em Portugal, com que província se identificaria Leiria e seus arredores? As lideranças locais mostraram sempre uma maior tendência para a sua inclusão na província da Estremadura, tendo como um dos maiores defensores desta ideia, o poeta Afonso Lopes

Vieira (1878-1946). Toda a sua poesia, produzida desde finais do século XIX até meados do século XX, versa diversos lugares do que viria a ser o distrito de Leiria, outro tipo de comunidade regional, inventado no século XIX, que o autor denomina como estremenhos e nunca enquanto beirões.

Na obra “Onde a Terra se acaba e o Mar Começa”, Afonso Lopes Vieira, reafirmando-se estremenho, reflete esse seu sentimento afetivo de pertença nos poemas que redige, ao situar as características geográficas, paisagísticas e monumentais de Leiria na província da Estremadura, sendo este o lugar:

“onde a terra se acaba e o mar começa
(...)
com o Verde pino que em glória floresça,
mosteiros, castelos, tanta pátria ali há!”
(Vieira, 1998 [1940], p. 23).

Nos séculos XVIII e XIX, a Revolução Francesa e a implementação do paradigma moderno, conduziram não só à criação do conceito de Estado-Nação, como à divisão do seu, mais ou menos vasto, território, em regiões. Tratou-se de uma nova divisão que partiu praticamente do zero, ignorando-se as condições históricas que poderiam ser argumentadas enquanto base para se pensar as novas regiões. Estas novas divisões, tal como todas as divisões do mundo social, são simbólicas, imaginadas e arbitrárias (Anderson, 2005; Bourdieu, 1989), enunciadas pelo poder e reconhecidas pelos liderados. Neste contexto, Portugal foi dividido, em 1836, em 17 distritos administrativos, incluindo o distrito de Leiria (Vasconcelos, 1980; Serrão, 1990; Sousa, 1999), que “rompiam com as tradicionais províncias e comarcas” (Santos, 1985, p. 83). Os distritos mantiveram-se até 1936 como as únicas unidades regionais. Com mais ou menos reformas ao longo do século XX, os distritos, incluindo o de Leiria, acabaram por prevalecer até 2011, enquanto unidades regionais de caráter político e administrativo. O distrito, tanta vezes denominado como região, fez, durante cerca de um século e meio, a ponte identitária entre as comunidades locais e a nacional. O distrito de Leiria ocupava, então, uma longa faixa litoral, com cerca de 3500 km², situada entre os distritos de Coimbra e de Lisboa, agregando os

municípios (comunidades locais) de Alvaiázere, Figueiró dos Vinhos, Castanheira de Pêra, Pedrógão Grande e Ansião, no norte interior, Pombal, Leiria, Nazaré, Marinha Grande, Batalha e Porto de Mós no centro litoral e, a sul, os concelhos de Alcobaça, Caldas da Rainha, Óbidos, Bombarral e Peniche, com um total de cerca de 470 mil habitantes. Com mais de 250 anos de existência, esta divisão política foi interiorizada pelos portugueses, tanto pelos cidadãos comuns como pelas lideranças comunitárias, que se referiam frequentemente aos distritos como a sua região, argumentando mesmo ser esta a base principal de uma regionalização séria (Magalhães, 2012). Contudo, em 8 de setembro de 2011, o governo extinguiu definitivamente os distritos.

Ainda que, com funções muito limitadas, os distritos constituíram a base da idealização e da instalação dos primeiros museus regionais portugueses, em inícios do século passado. Não se pode, no entanto, esquecer que este processo era uma espécie de mimetização do museu nacional, ou melhor, de extensão dos dispositivos de fabricação e de afirmação da identidade nacional, num território que carecia de meios e de vias de comunicação. No caso português, tendo o museu surgido “intimamente ligado aos processos de construção da nação e de formação de classes” (Pimentel, 2005, p. 105), pretendia-se, através da implementação de um museu em cada distrito, a extensão dos “braços” do poder central, por todo o território nacional, reafirmando as lealdades e o sentimento de pertença para com o poder nacional, centralizado na capital.

Ainda que não existam regiões em Portugal, o território nacional encontra-se atualmente dividido em NUTS, Nomenclatura de Unidade Territorial para fins estatísticos, que surgiram em consequência da integração do país na antiga Comunidade Económica Europeia (CEE), em 1986, atual União Europeia (EU). Ainda que, desde 1989, Portugal passe a constituir uma NUT I, entre as outras 12 da CEE, sendo por sua vez dividido em 5 NUTS, para fins meramente estatísticos, esta divisão tem servido, nos últimos anos, para pensar e planear a regionalização. Não existindo regiões administrativas em Portugal, foram então criados mais quatro níveis: as NUT II, III, IV e V (Claudino, 2006, p. 114-117). As NUT II obedeceram à divisão do Estado-Nação (NUT I) em 7 unidades estatísticas regionais (Norte, Centro, Lisboa e Vale do Tejo, Alentejo, Algarve, Madeira, Açores). As

NUT III, em número de 30, constituíram unidades regionais mais pequenas, muito semelhantes a associações de municípios. As NUT IV e V, correspondentes aos concelhos e freguesias portuguesas. Estas divisões constituíram a base da definição das políticas europeias para Portugal, tanto no que diz respeito à distribuição de Fundos de Desenvolvimento Regional, como para a comparação entre regiões europeias e concretização de políticas de convergência entre as mesmas. Esta prioridade ao desenvolvimento económico regional acabaria por funcionar, na perspetiva das elites europeias, como um motor para a futura integração social e cultural (Shore, 2000).

Tal como observámos, cinco NUT II passaram a corresponder às regiões portuguesas do Norte, Centro, Lisboa e Vale do Tejo, Alentejo, Algarve. Os arquipélagos dos Açores e da Madeira são autónomos. Neste contexto, o antigo distrito de Leiria acabou dividido entre a região do Centro, onde foram integrados os concelhos do norte e do centro distrital, e Lisboa e Vale do Tejo, na qual se inseriram os concelhos do sul, em 1989. Os municípios de Alvaiázere, Ansião, Batalha, Castanheira de Pêra, Figueiró dos Vinhos, Leiria, Marinha Grande, Pedrógão Grande, Pombal e Porto de Mós ficaram integrados na Região Centro (sub-regiões de Pinhal Interior Norte e Pinhal Litoral). Os concelhos de Alcobaça, Bombarral, Caldas da Rainha, Nazaré, Óbidos e Peniche (sub-região do Oeste) foram incluídos na Região de Lisboa e Vale do Tejo. Em 2002, a região de Lisboa e Vale do Tejo (LVT) foi reduzida aos municípios da Grande Lisboa e da Península de Setúbal, uma vez que se encontrava acima da média europeia em rendimento por pessoa, sendo assim excluída de alguns financiamentos por parte da União Europeia. Os concelhos, do antigo sul do distrito de Leiria, foram integrados na NUT II – Centro.

Todas estas divisões regionais obedecem a critérios meramente políticos e económicos, sendo que sentimentos afetivos de pertença, ou culturais, são completamente ignorados, denunciando-se qualquer falta de preocupação com os desejos e ou sentimentos afetivos das populações. Neste sentido, não se pode argumentar com mapas geográficos, mas antes afetivos, na construção de uma região, em que, sem a consciencialização de pertença regional, a instalação de um museu regional, na verdadeira aceção do termo, da representação ou enquanto lugar da memória regional poderá estar condenado ao fracasso. Mas haverá de facto ausência de consciência regional?

Voltando aos princípios da “little community” (Redfield, 1989), atualmente o antigo distrito, já ele de pequena dimensão relativa, encontra-se dividido em três NUT III, cada uma correspondente a uma unidade regional mais pequena e com relações interpessoais mais estreitas, naquilo que se afigura como o mais próximo da ideia de região enquanto comunidade de interesses comuns. A zona norte do antigo distrito de Leiria, conjuntamente com alguns municípios do sul do distrito de Coimbra, corresponde à NUT III - Região do Pinhal Interior Norte. Possui uma área de 2614 km² e 131 468 habitantes (INE, 2012, p. 101), e é composta pelos concelhos de Alvaiázere, Ansião, Arganil, Castanheira de Pêra, Figueiró dos Vinhos, Góis, Lousã, Miranda do Corvo, Oliveira do Hospital, Pampilhosa da Serra, Pedrógão Grande, Penela, Tábua e Vila Nova de Poiares. Elementos paisagísticos e um conjunto de características socioculturais, mais típicas da ruralidade e do interior de Portugal, constituem os argumentos que unem estas comunidades locais em torno de uma área regional mais vasta, como demos conta num trabalho de investigação realizado entre os anos 2005 e 2009 (Magalhães, 2012).

O centro, do antigo distrito, constitui a NUT III - região do Pinhal Litoral, que possui uma área de 1753 km², para uma população de 260 942 habitantes ((INE, 2012, p. 99). Agrupa os concelhos da Batalha, Leiria, Marinha Grande, Pombal e Porto de Mós, sensivelmente os mesmos que constituem a Associação de Municípios da Alta Estremadura, exceto o município de Ourém. A quase coincidência desta NUT III com a denominada região da Alta Estremadura alimenta os discursos dos autores leirienses que indicam estar-se em presença do “miolo” da região de Leiria (Magalhães, 2012). Tal como observámos na investigação supracitada (efetuada entre os anos 2005 e 2009), uma comunidade regional desta dimensão não era consensual entre os autores regionais. Para “os presidentes das regiões Centro e Lisboa, as NUT III são demasiado pequenas e não possuem massa crítica para serem consideradas comunidades intermédias entre a NUT I nacional e as NUT IV, pelo que defendem como melhor solução, a sua associação em comunidades mais vastas” (Magalhães, 2012), como as NUT II, embora estas possam continuar subdivididas nas atuais sub-regiões NUT III, sem que tais sejam consideradas comunidades regionais.

O antigo sul do distrito, mais próximo geográfica e culturalmente de Lisboa (Magalhães, 2012), corresponde à NUT III -

Região Oeste, sendo constituída por 12 concelhos, com uma área de 2.506 km². Em termos demográficos é a maior das três NUT III que ocupam o antigo distrito de Leiria, com 362.540 habitantes ((INE, 2012, p. 117). Os concelhos que compõem a região Oeste são Alcobaça, Bombarral, Caldas da Rainha, Nazaré, Óbidos e Peniche, situados no sul do distrito de Leiria e Alenquer, Arruda dos Vinhos, Cadaval, Lourinhã, Mafra, Sobral de Monte Agraço e Torres Vedras, localizados no norte do distrito de Lisboa.

Se, por um lado, pode não existir coincidência do mapa geográfico com os mapas de pertença comum, a verdade é que na investigação elaborada, existem redes de cooperação e de comunhão, socioculturais, entre as comunidades locais de cada uma destas sub-regiões. É importante pensar estas redes, porque, sem esta comunhão de interesses, em que as populações têm consciência de identificação comum, dificilmente se constrói um museu regional. Um museu, enquanto estrutura moderna, tem na sua base, a ideia da construção de uma memória comum, contribuindo para a criação da própria comunidade, seja ela local, regional ou nacional.

Ricardo Vieira, em 2005, notava que imaginar a Região de Leiria implica pensar os múltiplos mapas mentais que habitam as mentes de todos aqueles que se identificam com uma comunidade leiriense. São “mapas identitários, que são dinâmicos e podem mudar em função das acessibilidades, da emergência de novos centros comerciais, culturais, hospitais, etc.” (Vieira, 2005, p. 26), mas estas pertenças fazem-se também “com uma crescente identificação com Leiria-cidade, com a qual os fluxos económicos e socioculturais têm aumentado sobremaneira” (Vieira, 2005, p. 27). A comunidade regional não se esgota, portanto, numa cultura enclausurada num território, mas antes em cada um dos indivíduos, em que parte da sua dimensão identitária tenha alguma ligação afetiva a esta comunidade. Será a partir desses indivíduos que se poderá construir a região e o seu museu, ainda que não encerrados num território.

3 O Museu Regional de Leiria: percursos e atualidades

A criação de um museu regional de Leiria, enquanto referente da memória comunitária, é uma questão tão complexa quanto a da existência, ou não, de uma comunidade regional leiriense. A ausência

de um museu regional, não obstante as infrutíferas tentativas ao longo de mais de 100 anos para a sua concretização, tem demonstrado que a região de Leiria nunca passou de um “esboço” (Marques, 2005), aliás tal como todas as regiões portuguesas, num país centralizado, desde o seu nascimento, no século XII, ora no rei, ora na capital nacional, desde o século XVIII.

Por outro lado, não há uma capital regional forte, pois, desde os seus primeiros projetos, o museu, sendo causa e consequência do recém-nascido Estado-Nação, encontra o seu lugar, por excelência, no coração desse Estado-Nação, a cidade capital, que foi no caso português, Lisboa. Enquanto metáfora da grandiosidade das nações que comandavam, as capitais reforçavam a sua monumentalidade com grandes museus nacionais, (Duncan e Wallach, 1978; Cantarel-Besson, 1981; Duncan, 1991; Garcia, 1989; Ramos, 1993; Branco 1999; Magalhães, 2005b).

Portugal foi pensado e construído como uma Nação culturalmente homogénea e centralizada em Lisboa. A criação do Museu Etnográfico Português, por José Leite de Vasconcelos, ou a fundação de fontes literárias como a “Revista Lusitana” ou o “Arqueólogo Português” aprofundaram esse processo de nacionalização do povo, centralizado no Terreiro do Paço, ou melhor, na Praça do Império, como nota Jorge Freitas Branco.

“A criação do Museu Etnográfico Português no ano de 1893, uma iniciativa de José Leite de Vasconcelos, foi um marco decisivo nesta modalidade de nacionalização do povo, consagrando-o pela vertente cultural no seio da nação” (Branco, 1999: 27).

Tal como já observámos, noutra investigação (Magalhães, 2016), a Praça do Império, localizada em Lisboa, foi construída como o coração quer do reino, quer da nação, pelas sucessivas lideranças portuguesas. No século XVI era daqui que partiam as caravelas e as naus à descoberta do novo mundo, pelo que aí foram edificados dois elementos marcantes da história de Portugal, a Torre de Belém e o Mosteiro do Jerónimos. Entre os séculos XVII e XIX, quando se funda a comunidade nacional, são instalados, nessa praça, alguns dos

principais museus nacionais, tal como o Museu Etnográfico Português, como nota o antropólogo Jorge Freitas Branco.

“Pelos museus nela instalados ao longo do tempo, a praça do Império materializa em dois fragmentos isolados o cerne de uma aspiração intelectual vinda de finais do século XIX: edificar um grande museu do povo português [...].

A fundação do museu leitiano, [...] [é] um padrão erguido para assinalar a nacionalização do povo na vida política nacional. Não invocando personagens, actos heróicos isolados, antes as gentes anónimas transformadas em entidade colectiva. Enaltecendo o sentimento nacional, escavando, pondo à superfície e interpretando fragmentos do seu passado, introduz-se um elemento ideológico na vida actual da nação: o povo e não as classes dominantes perpetuam a nacionalidade. O povo é o elemento instituído como novo factor político na nação” (Branco, 1995: 167-168).

No século XX, a praça é apropriada pela ditadura do Estado Novo, enquanto centro das comemorações dos centenários, da independência de Portugal, em 1143 e da restauração da mesma, em 1640. Para além de vários pavilhões, Salazar manda construir o Museu de Arte Popular e o Padrão dos Descobrimentos, cuja versão definitiva é inaugurada em 1963 (Magalhães, 2016).

“Nos anos de 1940, a Praça do Império constituiu o palco principal das Comemorações dos dois centenários da independência portuguesa, 1140 e 1640. Com a Exposição do Mundo Português, face mais visível das comemorações centenárias, pretendeu-se evocar os oito séculos de história de Portugal e os três séculos da recuperação da independência, com o objetivo de se glorificar a nacionalidade. A par destas iniciativas comemorava-

se outro período simbólico da história portuguesa: os descobrimentos. A exposição do mundo português servia para demonstrar “a capacidade civilizadora de Portugal, legitimando o Estado Novo (nome dado ao regime fascista português) através da celebração do império, e pela necessidade de impor a Nação aos olhos de Portugal e do Mundo” (Baptista, 2008: 65; Magalhães, 2016).

Com a democracia, renascida no dia 25 de abril de 1974, a Praça, e por inerência a capital portuguesa, passam a significar o novo renascimento de Portugal. Encerrado o capítulo dos descobrimentos, com a descolonização, o país vira-se para a Europa, assinando no Mosteiro dos Jerónimos, o tratado de adesão à ex. Comunidade Económica Europeia, em 1985. Nesta praça foi, também, construído o Centro Cultural de Belém, três anos depois, servindo de sede à primeira presidência portuguesa da Comunidade Europeia, no ano de 1992. O Centro alberga atualmente um centro de espetáculos, auditórios, o Museu de Arte Moderna Joe Berardo, um conjunto de galerias comerciais e uma fundação cultural. Mais recentemente, edificou-se na praça, o novo Museu dos Coches, inaugurado em 2015. Não esquecendo ainda que nela se situa a sede da Presidência da República Portuguesa.

Esta presença avassaladora de Lisboa na vida portuguesa, ao longo dos séculos, acabou por ofuscar todos os outros municípios portugueses, de maior ou de menor dimensão. Por outro lado, apesar dos planos de criação de um museu regional em cada capital de distrito, em 1836, este projeto nunca teve um sucesso significativo. Em circular emitida no dia 25 de Agosto de 1836, é revelado o propósito da “construção de uma Biblioteca Pública e de um Gabinete de Raridades, de qualquer espécie, e outro de pinturas, em cada capital de distrito” (Gouveia, 1985: 149).

“Embora podendo porventura concluir-se que o objectivo prioritário desta legislação seria o de proteger “as preciosidades literárias, e científicas que pertenciam aos conventos das extintas Ordens Religiosas”, e de passar a “empregar com proveito

Nacional, todos esses poderosos meios de difundir a instrução, e de excitar o gosto pelas letras e belas artes”, será de salientar que se estava perante um programa envolvendo a cobertura museológica de todo o país” (Gouveia, 1985: 149).

O museu regional seria criado e sediado na capital distrital, confundida com a região. Contudo, a questão que se coloca é que se não existe uma região de facto, como pode existir uma capital regional? Esta foi uma problemática que sempre se levantou relativamente a Leiria, sendo que, por outro lado, constituindo a maior cidade da área geográfica do antigo distrito, e sua sede, a instalação de um museu regional, poderia funcionar como a “alavanca” da construção dessa comunidade regional?

Note-se, também, que a criação dos gabinetes de raridades distritais pretendia, sobretudo, aprofundar a inculcação da identidade nacional, do que a construção cultural de comunidades regionais, e sua afirmação, pois como antes observámos, “a cobertura museológica do país através deste género de “museus” significava a extensão do poder central sobre o território português numa altura em que os meios e as vias de comunicação se encontravam num estado incipiente” (Magalhães, 2012, p. 235). Nessa circular foram mencionados como objetivos a atingir: “[...] empregar, com proveito Nacional, todos esses poderosos meios de difundir a instrução, e de excitar o gosto pelas letras e belas artes [...]” (Circular de 25 de Agosto de 1836, p. 149).

O século XIX foi desafiante para Portugal, tanto do ponto de vista económico e financeiro, em que se viviam grandes crises, como do ponto de vista político, que atingiria o seu auge com o ultimato inglês, em 1890. Em finais do século XIX, as autoridades portuguesas reivindicaram a sua presença em África, através do mapa cor-de-rosa, em que Portugal pretendia exercer soberania sobre os territórios situados entre [Angola](#) e [Moçambique](#), numa vasta faixa de território que ligava o Oceano Atlântico ao Índico. Colidindo com a ambição britânica de criar um corredor que ligasse o Cairo à Cidade do Cabo, desencadeou-se uma disputa entre o Reino Unido e Portugal, que culminou no [ultimato britânico de 1890](#), em que os ingleses exigiram efetivamente a retirada dos portugueses dos territórios interiores, entre Angola e Moçambique, ao que o país acabou por ceder. Toda esta

instabilidade acabou por relegar a educação e a cultura para um plano secundário.

Somente em finais desse século XIX é que “se iniciará um movimento de criação de pequenos museus de âmbito regional que virá a adquirir considerável expressão” (Gouveia, 1985, p. 149), numa estrita ligação à arqueologia, que ocupava o centro das atenções das lideranças políticas. Defendia-se que estes museus deveriam situarem-se no contexto original das escavações, junto aos locais onde os vestígios eram recolhidos (Gouveia, 1985; Ramos, 1993). Em suma, coincidindo com a “moda” da arqueologia, a disseminação de trabalhos arqueológicos e o aparecimento de espólios variados, surgem os museus arqueológicos regionais (Magalhães, 2012, p. 236).

Um ano após a instauração da República, em 5 de outubro de 1910, é proposta a criação de museus regionais. Com efeito, veio à luz o Decreto n.º 1 de 26 de Maio de 1911, em que se revalorizava a institucionalização dos museus regionais “como complemento fundamental do ensino artístico e elemento essencial da educação geral” (Ramos, 1993: 45). A partir desta base legislativa [...] são criados no país, entre 1912 e 1924, treze museus regionais” (Gouveia, 1985, pp. 164-165), de entre os quais o Museu de Arte, Arqueologia e Numismática de Leiria, aprovado pelo Decreto 3553 de 15 de Novembro de 1917, cuja manutenção seria da responsabilidade da câmara municipal de Leiria. Este projeto nunca se veio a concretizar, apesar da determinação do município leiriense, em dotar a capital distrital de um museu, como se pode constatar pela grande quantidade de legislação produzida ao longo do século XX¹.

Apesar das boas intenções, foram vários os motivos que conduziram, ao longo do século XX, ao insucesso dos museus regionais, nomeadamente o de Leiria. Como referimos supra, a falta de verbas,

¹ Para além da legislação referida neste texto, observe-se ainda os Decretos produzidos após o 25 de Abril de 1974, e em finais do século XX, nomeadamente em 1980 e 1990, responsabilizando o ex. Instituto Português do Património Cultural pela coordenação de todas as actividades do museu de Leiria (Alínea 17, Artigo 3º do Decreto Regulamentar n.º 34/80 de 02/08/1980 e Decreto-Lei n.º 216/90 de 03/07/1990). Observe-se, ainda, as listas publicadas em anexo dos mesmos Decretos.

decorrentes das sucessivas crises financeiras do país, foi uma delas, mas não a única, nem a principal. A mais importante causa residiu na inexistência de uma definição político-administrativa de comunidades regionais, em Portugal, como observado por Henrique Gouveia.

“Para aqueles que [...] se ocupavam de problemas relacionados com a conceptualização dos “museus regionais”, a delimitação das áreas de intervenção desses organismos e a definição dos critérios a que deveria obedecer colocaram-se sempre como questões fundamentais e difíceis de ultrapassar, dada a contínua ingerência e sobreposição da divisão político-administrativa do País” (Gouveia, 1985, p. 177).

Não obstante os constrangimentos constatados, foram vários os líderes leirienses que envidaram esforços para instalar um museu regional na capital do distrito de Leiria. Tito Larcher [1860-1932] destacou-se daqueles, ao defender a fundação de uma Biblioteca erudita que servisse o distrito de Leiria (Sousa, 2000), tendo sido o “maior impulsionador quer do Arquivo Distrital de Leiria, o qual foi o seu primeiro diretor, e do Museu Regional de Arte, Arquitectura e Numismática” (Larcher, 1930; Medeiros, 2006, p. 08).

Já no século XXI, várias vozes de autores regionais, tais como José Miguel Medeiros (2006), apontaram a falta de verbas e de vontade política como os principais responsáveis pela não existência de um museu regional de Leiria, como demonstra o seu testemunho.

“Os dois poderes, central e municipal, não apoiaram convenientemente a consolidação das instituições culturais anteriormente mencionadas.

Aliás, a insensibilidade cultural e falta de determinação dos responsáveis políticos foram gritantes, criando constrangimentos diversos à instalação e funcionamento da Biblioteca, do Arquivo e do Museu, concretamente a falta de instalações e a carência de recursos humanos e materiais. Estes acontecimentos são reveladores

das perversidades que, episodicamente, estão associadas ao exercício do poder, nos seus diferentes níveis: o central, ausente e apático, pela distância; o local, vingativo e iníquo, pela proximidade.

As dificuldades sentidas por Tito Larcher foram múltiplas: carência de instalações próprias e bem dimensionadas, com mudanças e indefinições sucessivas; falta de água e de luz; insuficiência de mobiliário e equipamento; inexistência de meios para a recolha de documentação para o Arquivo e para o Museu; escassez de recursos humanos e financeiros; deficientes condições de habitabilidade na sua residência” (Medeiros, 2006, p. 09).

Até 2015 não houve museu, mas havia um espólio, que se considerava de âmbito regional. Este espólio encontrava-se disseminado tanto pelo museu da diocese de Leiria-Fátima, no seminário diocesano, como pelo castelo de Leiria. Na investigação efetuada entre 2005 e 2009, escutámos alguns autores da região, que frisaram as graves consequências da inexistência deste equipamento, de âmbito regional, para a construção da região. Tomás Oliveira Dias, um dos maiores apologistas da região de Leiria, apontou que “ao contrário de capitais distritais portuguesas como Aveiro, Coimbra ou Viseu, Leiria não possui um museu regional” (Magalhães, 2012, p. 237), e por isso não se conseguiria afirmar culturalmente como o próprio reconheceu.

“Há as cidades intermédias do litoral, Leiria é um caso, Caldas é outro, Pombal, depois Coimbra, claro, Aveiro, Viseu, as últimas detendo importantes museus. Há toda uma possibilidade de valorizar estas regiões, mas uma região não se pode valorizar apenas pelo produto económico. De facto uma região tem que se desenvolver no aspecto cultural, senão não podemos falar num verdadeiro desenvolvimento porque o desenvolvimento económico só faz sentido se for para um

desenvolvimento integral da pessoa como eu dizia há pouco, ao serviço da pessoa e o desenvolvimento integral da pessoa passa pelos aspectos sociais, económicos, culturais. E, portanto, é esse país e esta região que é preciso construir” (Excerto da entrevista a Tomás Oliveira Dias in Magalhães, 2012, p. 238).

Em finais do século XX, realizaram-se alguns congressos onde se pretendia discutir a construção e afirmação da região de Leiria, tanto no contexto nacional, como no europeu. Entre os participantes nestes congressos, foi mais uma vez sublinhada a necessidade da existência de um museu regional, que permitisse a afirmação de Leiria enquanto comunidade/região. No primeiro congresso da década de 90, realizado em 1991, e denominado “1º Congresso para o Desenvolvimento de Leiria e Alta Estremadura”, Henrique Pinto (1995, p. 134) sublinhou o facto de se tardar a cumprir o alvará de 1971, de criação do Museu de Leiria.

No segundo congresso, designado de “II Congresso do Distrito de Leiria e Alta Estremadura: ouvir o passado, navegar o futuro”, e realizado em 1995, Américo Ferreira (1999) propunha a constituição de um museu regional que reunisse os objetos de arte sacra depositados no Seminário de Leiria e o património municipal que se encontrava conservado no castelo. O museu que os deveria acolher, “documento vivo da cidade que habitamos e somos” (Ferreira, 1999, p. 84), ficaria instalado no edifício do antigo convento de Santo Agostinho, bem como no edifício e logradouros do antigo Seminário, cujas instalações seriam recuperadas e adaptadas às funções museológicas.

Esta ideia acabou por se concretizar no primeiro quartel deste século XXI, quando a Câmara Municipal de Leiria decidiu investir em obras de requalificação e de adaptação do antigo convento, em museu. Em 2006, iniciou-se o “processo que devolve à vivência da Cidade o Convento de Santo Agostinho, monumento construído a partir de 1577 (a igreja) e 1579 (o complexo conventual), e agora habitado pelo novo Museu de Leiria. O programa museológico, que se procurou participado, enquadra para além do acervo do antigo museu, as coleções artísticas municipais e a reserva arqueológica, constituindo o

fulcro da rede de museus concelhios, aberta à Cidade e ao seu território” (Museu de Leiria, *in* <https://www.cm-leiria.pt/pages/849>).

O museu de Leiria abriu as portas à comunidade e ao público em geral, em novembro de 2015, ocupando o antigo convento de Santo Agostinho. O museu constitui o palco onde é contada a história da região e em particular da cidade de Leiria, sendo que a cultura local parece ter mais peso e maior influência no acervo do museu, do que a regional, propriamente dita.

Neste museu, entre outros factos importantes para a região e para a cidade, o percurso museológico inicia-se através da análise da formação e da ocupação do território leiriense, desde os primórdios até à atualidade, abarcando várias artes e ofícios importantes para o contexto local, encontrando-se o seu espaço organizado pela ordem cronológica de eventos históricos que marcaram a ocupação humana da região e seu desenvolvimento. Neste percurso admiram-se desde achados arqueológicos, de valor documental, a peças de arte de significado local e regional, que se encontravam dispersas por outros locais. Também neste museu, a questão da existência de uma comunidade regional e a sua fragilidade se coloca, pois do ponto de vista representativo sobressai a cultural local, do concelho de Leiria, servindo como um elemento representativo desta comunidade, construindo e reconstruindo as teias de pertença à mesma. Note-se que, a própria inexistência da região e de instituições regionais, tem conduzido, desde as primeiras ideias do museu distrital/regional, a que todos os projetos tenham sido entregues à entidade política representativa da cultura local e não regional, que é a câmara municipal. Sendo o novo museu um projeto dos representantes políticos do concelho leiriense, que foram os seus financiadores, o relevo que é atribuído à cultura local, é portanto, mais significativo.

Assim, e sobretudo no contexto local, este museu constitui

“um instrumento cultural capaz de encontrar soluções para o desenvolvimento integrado de uma comunidade, na medida em que, através dos recursos naturais, da realidade histórica e cultural, é possível descobrir e aproveitar criteriosamente os elementos geradores

de riqueza e de qualidade de vida das gentes” (Nabais, 1993, p. 262).

Apesar da mais-valia apresentada pelo museu, da sua organização de acordo com os melhores cânones e práticas museológicas, vertidos na grande quantidade de prémios obtidos, desde que foi inaugurado, o referido museu regional de Leiria, representa sobretudo a comunidade local. Um dia, quem sabe, pode assumir de facto uma dimensão regional, coadjuvada pelas ideias da Nova e da Ecomuseologia, já por nós pesquisadas e explanadas na revista “Revista Iberomericana de Turismo” (Antunes, 2015; Magalhães, 2017). Com a sua estrutura descentralizada, e tanto virada para a comunidade como para o visitante externo, consideramos que o ecomuseu responderia com toda a propriedade aos anseios de criação e de afirmação de uma região leiriense.

4 Conclusões

Em conclusão, quando pensamos num museu para a região de Leiria, refletimos sobre vários fatores que se interseccionam, como o próprio museu e os territórios de identificação regional. O museu enquanto estrutura moderna, emergiu como produto e produtor de novas identidades comunitárias, primeiro a nacional, depois as outras, local e regional, que de certa forma mimetizaram a nacional, nos tempos modernos. Se a sua ligação a um território geográfico foi mais ou menos evidente no caso dos Estados-Nação, em particular do português, no caso das regiões nacionais, essa foi uma tarefa complexa, senão mesmo impossível. Se, no caso dos Estados-Nação, enclausurar uma cultura num espaço geográfico delimitado, tem sido mais uma ficção do que realidade, esta questão adquire ainda mais relevo em Portugal. Trata-se de um país tradicionalmente centralista, marcado por um vazio comunitário (regional) intermédio entre as comunidades locais e nacional, secularmente reconhecidas. A construção de comunidades regionais nunca foi uma prioridade para as lideranças portuguesas, e por esse motivo, também não há uma grande consciência de identificação dos portugueses com diversas regiões, ela é mais forte com a sua cultura local (concelho) ou nacional, ao

contrário do que acontece com outros países, como Espanha, por exemplo.

Apesar de não existir essa consciência, também em Portugal houve e há regiões, as províncias, os distritos e agora as Unidades Territoriais (NUT). As suas funções limitadas e o “esboço” que são essas regiões, condicionaram e continuam a delimitar a fundação de museus regionais, em todo o país, mas sobretudo na região de Leiria, que do ponto de vista cultural acaba por se situar entre duas das regiões mais significativas de Portugal: Coimbra e Leiria. Neste contexto, pretendemos com este texto, antes de refletir sobre o museu da região de Leiria, discutir a própria região. O que é a região de Leiria? Quais as suas fronteiras? Delimitar a região, ainda que não estritamente geográfica, permite-nos pensar uma identidade comunitária, e como tal planear um museu que sirva de produto e de produtor das memórias dessa região.

Assim, sendo uma região heterogénea, que tipo de museu regional se pode pensar para Leiria? Se o museu tradicional pode cumprir essa função, talvez numa simbiose entre esse museu e as ideias da Nova Museologia, permitissem dar corpo a uma entidade museológica de âmbito verdadeiramente regional.

Bibliografia

Anderson, Benedict (2005). *Comunidades Imaginadas*. Lisboa: Edições 70.

Antunes, Manuel (2015). “Pelos caminhos da museologia em Portugal”. *Revista Iberoamericana de Turismo – RITUR*, Penedo, Número Especial, p. 142-156. Disponível em: <http://www.seer.ufal.br/index.php/ritur>.

Baptista, Marta (2008) *Arquitectura como instrumento na construção de uma imagem do Estado Novo*. Coimbra: FCTUC.

Bourdieu, Pierre (1989). *O Poder Simbólico*. Lisboa: DIFEL.

Branco, Jorge Freitas (1995) “Lugares para o Povo. Para uma Periodização da Cultura Popular em Portugal”. *Revista Lusitana*, 13-14, pp. 145-177.

Branco, Jorge (1999). “A fluidez dos Limites: Discurso Etnográfico e Movimento Folclórico em Portugal”. *Etnográfica*, vol. III, (1), pp. 23-48.

Cantarel-Besson, Yveline (1981). *La Naissance du Musée du Louvre*, vol.1. Paris: Editions de la Réunion des Musées Nationaux, pp. XXV.

Claudino, Sérgio (2006). “Portugal peninsular e os desafios regionais”. *Finisterra*, v. XLI, n.º 81, pp. 105-120.

Circular de 25 de Agosto de 1836.

Decreto-Lei nº 42536 de 28 de Setembro.

Dias, Nélia (1991). *Le Musée D’Ethnographie du Trócadere*. Paris: Centre Nationale de la Recherche Scientifique.

Duncan, Carol; Wallach, A. (1978). “The Museum of Modern Art as Late Capitalist Ritual”. *Marxist Perspectives*. Winter, pp. 28-51.

Duncan, Carol (1991). “Art Museums and the Ritual of Citizenship”. In Karp, Ivan; Lavine, Steve (eds.) *Exhibition Cultures; the Poetics and Politics of Museum Display*. Washington: Smithsonian Institution Press.

Ferreira, Américo (1999). “O Museu de Leiria”. In *Actas do II Congresso do Distrito de Leiria e Alta Estremadura: ouvir o passado, navegar o futuro*. Leiria: ADLEI, pp. 83-87.

Garcia, José (1989). *História de Portugal: Uma visão global*. Lisboa: Editorial Presença.

Girão, A. Amorim (1958). *Atlas de Portugal*. Coimbra: Instituto de Estudos Geográficos.

Gouveia, Henrique (1985). “Acerca do Conceito e Evolução dos Museus Regionais Portugueses desde finais do século XIX ao regime do Estado Novo”. *Bibliotecas, Arquivos e Museus*, vol. 1, p. 149.

INE (2012). *Censos 2011 Resultados Definitivos - Região Centro*. Lisboa: INE.

Larcher, Tito de Sousa (1930) *Estudos de Regionalismo II: A divisão administrativa de Portugal, Correição, Província, Distrito, Região*. Leiria: Tipografia Leiriense.

Magalhães, Fernando (2005a). “Leiria, Museus e Identidade”. In Vieira, Ricardo (coord.) *Pensar a Região de Leiria*, Porto: Afrontamento e Projecto Identidades & Diversidades, pp. 171-186.

Magalhães, Fernando (2005b). *Museus, Património e Identidade*. Porto: Profedições.

Magalhães, Fernando (2012). À procura de um lugar na Europa: o território e o património nos discursos sobre Leiria e suas regiões. Leiria: Instituto Politécnico de Leiria.

Magalhães, Fernando (2016). “A Praça do Império no imaginário coletivo português: memória e narrativa nacional”, in Mónica Santomé; Carmen Pisonero; Beatriz Acuña (coord.) *Experiencias y manifestaciones culturales de vanguardia*. Madrid: McGraw-Hill, pp. 427- 441.

Magalhães, Fernando (2017). “O centro histórico de Lisboa enquanto ecomuseu: construindo pontes entre os turistas, os locais e o património”. *Revista Iberoamericana de Turismo - RITUR*, 7(3), 114-136. Disponível em: <http://www.seer.ufal.br/index.php/ritur/article/view/4176>.

Marques, João (2005). “As Instituições de Ensino Superior como catalizadoras da Identidade Regional”. In Vieira, Ricardo (coord.) *Pensar a Região de Leiria*. Porto: Afrontamento e Projecto Identidade & Diversidades, pp. 271-278.

Medeiros, António (2006). *Dois lados de um rio: Nacionalismo e Etnografias na Galiza e em Portugal*. Lisboa: Imprensa de Ciência Sociais.

Medeiros, José (2006). “Tito Larcher: Um exemplo de autenticidade. Um defensor do distrito de Leiria”. In *Estudos de regionalismo I e II*, (reedição fac-similada da obra de Tito de Sousa Larcher - 2006). Leiria: Arquivo Distrital de Leiria.

Museu de Leiria, in <https://www.cm-leiria.pt/pages/849>.

Nabais, António C. Maia (1993) “Museus de Região”. In Rocha-Trindade, M. Beatriz (coord.) *Iniciação à Museologia*. Lisboa: Universidade Aberta.

Nora, Pierre (dir.) (1986-1992). *Les lieux de mémoire I-VII*. Paris: Gallimard (7 vols.).

Pimentel, Cristina (2005). *O sistema museológico português (1833-1991): em direcção a um novo modelo teórico para o seu estudo*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Pinto, Henrique (1995). “A cultura como projecto de mudança”. In *Actas do 1º Congresso para o Desenvolvimento de Leiria e Alta Estremadura*. Leiria: Associação para o Desenvolvimento de Leiria e SCRIPTO – Clube de Imprensa de Leiria, pp. 132-137.

Ramos, Paulo (1993). “Breve história do museu em Portugal”. In Trindade, Maria Beatriz Rocha (coord.) *Iniciação à Museologia*. Lisboa: Universidade Aberta, pp. 19-62.

Redfield, Robert (1989) *The Little Community and Peasant Society and Culture*. Chicago: University Chicago Press.

Santos, José (1985). *Regionalização: Processo Histórico*. Lisboa: Horizonte.

Serrão, Joaquim Veríssimo (1990). *História de Portugal*, 4ª ed. rev. Lisboa: Editorial Verbo.

Shore, Cris (2000) *Building Europe: The Cultural Politics of European Integration*. London and New York: Routledge.

Sousa, Acácio (1999). “As preocupações regionalistas na tradição do distrito”. In *Actas do II Congresso do Distrito de Leiria e Alta Estremadura*, Leiria: Associação para o Desenvolvimento de Leiria, pp. 161-174.

Sousa, Acácio (2000). “Arquivo Distrital de Leiria”. In *Arquivos Nacionais: Antigo Boletim*, N.º 13, Lisboa: IAN/TT.

Vasconcelos, José Leite de (1980) [1941]. *Etnografia Portuguesa: Tentame de Sistematização, vol. III*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda.

Vieira, Afonso Lopes (1998) [1940]. *Onde a Terra se acaba e o Mar começa*. Lisboa: Vega.

Vieira, Ricardo (2005). “Leiria: identificação de uma região”. In Ricardo Vieira (coord.). *Pensar a Região de Leiria*. Leiria: Afrontamento.

NEM SÓ DA COVID-19 É A CULPA: MUSEUS E COMUNIDADES – CONSIDERAÇÕES SOBRE NOVAS (RE)DEFINIÇÕES E FRUIÇÕES ^{2 3}

Cândida Cadavez

Escola Superior de Hotelaria e Turismo do Estoril, Portugal
<https://orcid.org/0000-0001-8129-0238>

1 Nota prévia

Em setembro de 2019, o [International Council of Museums](#) (ICOM) reuniu em Quioto com o propósito de refletir sobre o significado de “museu”, pois que, em tempos de globalização e mobilidades (quase) instantâneas, em suma, em contextos persistentemente pautados pela liquidez conceptualizada por Zygmunt Bauman (2000) que se repercutem em novas práticas de observação e de interação com os objetos expostos, o significado dos espaços museológicos merece ser revisitado. Os consensos são custosos de alcançar e Quioto confirmou esta dificuldade, i.e., as reflexões conducentes à premente e apetecida redefinição de “museu” foi, nessa ocasião, adiada para junho de 2020 em Paris.

Eis, porém, que, de forma, mais ou menos, inesperada, algo acontece, a nível global, que tornará ainda mais necessária a ponderação sobre o que realmente significa e representa a interação

² A autora gostaria de agradecer publicamente a Luís Raposo, presidente do ICOM Europa, pela disponibilidade e pela generosidade de partilha de conhecimentos ao longo da investigação e da redação do presente capítulo.

³ O convite para participar nesta publicação aconteceu antes da pandemia e das posteriores medidas de distanciamento físico. Por essa razão, a elaboração deste ensaio foi acompanhada dos desafios inerentes à nova situação. Grande parte da pesquisa foi feita durante o período de confinamento decretado pelas autoridades portuguesas e para a autora tratou-se, também, de um processo de adaptação a novas metodologias de investigação e de contacto com fontes e focos de análise.

entre visitantes, espaços museológicos, objetos expostos e comunidades. Os momentos mais duros de confinamento, mas também as alterações que tiveram de ser adotadas nas práticas de convívio por ocasião de tímidos e inseguros passos a caminho do desconfinamento acabaram por confirmar que a tal relação carece, mais do que nunca, de uma revisão.

2 Para onde vamos? Novas realidades, diferentes (inter)ações

O propósito inicial do presente capítulo era o de entender e procurar discutir as variáveis ponderadas em função de uma (necessária) redefinição de “museu”. Partindo de um contexto geral em que as práticas de observação e de interação com objetos, monumentos e sítios estariam a ser recicladas, em resultado das características dos novos perfis de visitantes, importaria aferir de que forma as discussões tidas ao mais nível por parte de estudiosos e instituições iam em linha com os *habitus* (Bourdieu, 1984) coevos de observação e interação com o que se encontra exposto em espaços como os museus.

Neste primeiro foco cabia igualmente procurar entender o real papel atribuído à relação entre espaços museológicos e respetivas comunidades, partindo de pressupostos associados a representações identitárias e comunitárias que, servindo de elemento de coesão e de afirmação de grupos, tornariam inerentes a qualquer definição de “museu” práticas e intervenções social e positivamente impactantes, e dotadas de preocupações de responsabilidade civil.

Perante o contexto mais específico e abrupto de uma pandemia global, e das resultantes alterações de socialização e, naturalmente, de fruição de objetos patrimonializados, monumentos e sítios, as questões iniciais de partida não perderam a sua pertinência – terão eventualmente ganho ainda mais importância, convidando a outros enfoques, mas que mantêm como válidos os propósitos e caminhos iniciais da presente investigação.

De facto, a relevância da discussão em torno da (re)definição de “museu” terá ganho um novo fôlego perante todos os reajustes e adoção de novas práticas diversas resultantes dos tempos de confinamento e dos novos modos de estar com o outro. Assim, o foco deste capítulo foi reajustado de forma a procurar compreender de que modo as mudanças de *habitus*, em função de confinamentos e de

desconfinamentos intermitentes e frágeis, poderão influenciar a redefinição de “museu”, nomeadamente no que toca à interação entre objetos e visitantes, e ao papel que os espaços museológicos desempenham na comunidade, em particular num contexto tão particular como o referido. Para melhor aferir esta pergunta, importa considerar os seguintes objetivos:

- Como acontece a interação entre visitantes e objetos museológicos durante a pandemia?
- Como idealizam os visitantes a retoma das suas visitas no quadro de um desconfinamento (total)?
- Quem visitará os museus depois da pandemia?
- Até que ponto a relação entre os espaços museológicos e as comunidades poderá ter sido alterada, nomeadamente no que reporta aos seus propósitos de responsabilidade social?
- De que modo todos estes pontos poderão influenciar a redefinição em curso de “museu”?

3 Contexto de redefinição em tempos A.C. (i.e., antes da COVID-19)

Apesar das mudanças de tempos e vontades, desde sempre identificadas, mas com uma rotação e uma reciclagem mais rápidas do que nunca (vd. Lipovetsky, 1983 e Bauman, 2000), os novos perfis de visitantes e viajantes continuam a entender os espaços museológicos como repositórios de memórias, reveladoras de identidades comunitárias perenes (vd. Cadavez, 2015, e Cadavez, 2017). Eventualmente, talvez o património e os objetos expostos possam constituir artimanhas para combater e iludir as frustrações resultantes de rotinas globais demasiado líquidas e velozes, características de paradigmas vários da pós-modernidade, e que se refletem também nas práticas de observação, frequentemente preterida a favor de uma interação cada vez mais procurada como garantia e sinónimo de experiências autênticas e essenciais, tão ao gosto das gerações que começam a ganhar terreno nos diversos mercados de consumo, incluindo no cultural.

Esta solidez que se identifica no que foi patrimonializado constitui, pois, uma representação alegadamente fixa de memórias, autenticidades e tradições ⁴, variáveis que continuam a atrair os olhares do Outro, servindo, como é sabido, de motivação para que o turismo se tivesse tornado na indústria forte que conhecíamos antes da pandemia. Em situações como aquela que (ainda) atravessamos à data da redação deste ensaio, i.e., de confinamento e distanciamento físico, o valor simbólico do património torna-se ainda mais importante para efeitos de coesão comunitária e de comunhão de símbolos constitutivos de grupos que, entre outros, nos recordam as conceptualizações de Benedict Anderson (2000). Neste âmbito, urge evocar Luís Raposo, presidente do ICOM Europa, quando referiu que “os museus e o património cultural em geral constituem (...) de longe, a principal marca identitária, agregadora não somente dos europeus como atractiva de visitantes de todo o mundo” (Raposo, 2020a).

A Declaração do Funchal dava nota, no ano de 2018, de que nas últimas duas décadas o número global de museus deverá ter duplicado, com a abertura de novos museus todos os dias. Estima-se que na década actual serão construídos, em diferentes países, duas dúzias de novos centros culturais centrados em museus, com um investimento de cerca de 250 mil milhões de dólares (U.S.), e só na China está prevista a criação de 500 novos museus em cada ano. (ICOM, 2018)

Ou seja, o que, independentemente da motivação, foi patrimonializado e adquiriu, por isso, um patamar inquestionável de representação cultural é quase sempre, para o bem ou para o mal, um símbolo importante, apropriado em diversos contextos, por exemplo, como representação de poder. Recorde-se, neste âmbito, que em janeiro de 2020, antes de também o mundo ocidental entrar em confinamento, temia-se globalmente as intenções de o presidente Donald Trump agenciar uma anunciada destruição de património

⁴ A propósito da origem e do papel desempenhado pelas “tradições” nos imaginários de visitantes e comunidades importa sempre visitar Hobsbawm (2000).

cultural iraniano, como retaliação por ataques a cidadãos ou interesses norte-americanos, ou como o património cultural tem sido alvo de ataques em diversas situações de conflito, como sucedeu em Dubrovnik, no ano de 1991, por ação das milícias sérvias, em 2012, no caso do mausoléu de Timbutku alvo dos Salafistas, ou aquando do ataque ao Museu Nacional Bardo, na Tunísia, no ano de 2015. Estas são incursões que inquietam as diversas comunidades, mesmo aquelas que se encontram cultural ou geograficamente distantes, precisamente pelo significado simbólico associado às diversas representações patrimoniais, o que faz com que qualquer ataque perpetrado contra um alvo patrimonial adquira uma conotação e uma representatividade extremas.

Em linha com esta ligação quase umbilical entre comunidades e património, que se materializa, não raras vezes, na criação ou na mera visita a monumentos, sítios ou museus, a época pré-COVID-19 não questionava o que a já evocada *Declaração do Funchal* afirmava sobre o facto de que “os museus podem gerar benefícios económicos importantes em domínios como o emprego, o turismo, o investimento e a reabilitação urbana, pelo que devem ser considerados pelas autoridades públicas como catalisadores do desenvolvimento económico local” (ICOM, 2018). Esta questão tem motivado diversos estudos e documentos, nomeadamente sob o formato de códigos de ética, que enfatizam o modo como o património pode e deve ser uma mais valia que auxilie ao desenvolvimento de facto sustentável das comunidades que os acolhem, na medida em que podem, por exemplo, promover o aumento das taxas de empregabilidade e atitudes de respeito e tolerância culturais (vd. *Global Code of Ethics for Tourism*, 2001). Mais uma vez, cumpre evocar a *Declaração do Funchal* que defende que os “cidadãos deverão ser mais sensibilizados para a importância cultural dos museus nas suas vidas e encorajados a participar activamente na sua promoção e salvaguarda” (ICOM, 2018).

Neste quadro, o aumento da criação de espaços museológicos no início do milénio terá sido o resultado de uma

apetência crescente pela cultura que acompanha o desenvolvimento económico e, também, do reconhecimento geral do importante papel que os museus assumem nos dias de hoje, ao contribuírem de forma

significativa para a economia urbana e para a inclusão social. Mas isto acontece também porque os museus souberam responder de forma eficaz às necessidades de uma sociedade em transformação. (ICOM, 2018)

Em suma, nas décadas mais recentes a gestão dos espaços de exibição parece ter tido como meta atingir patamares de inclusão e de acesso dito democrático, com o propósito último de albergar diversos agregados e grupos populacionais e sociais, não negligenciando, por exemplo, os encontros interculturais e os movimentos migratórios que caracterizaram a primeira década do século XXI.

Na conversa promovida pela Museummatters no Dia Internacional dos Museus, Maria Isabel Roque recordou, em diálogo com Niloofar Yazdkhasti, que o património é aquilo que fica, i.e., o sólido, os objetos, o saber e a identidade que têm de ser transmitidos e que deverão ser alvo de uma nova forma de comunicação com o público (Roque, 2020, 18 de maio - a), que eventualmente terá de incluir algumas das estratégias adotadas durante o confinamento. Esta asserção de Roque reflete mais um sinal claro da necessária redefinição de “museu”. Já em 2013, acautelando a importância da preservação e da salvaguarda de património cultural material e imaterial, a *Declaração de Lisboa* alertava para o facto de que os museus começavam a ter outros propósitos no âmbito das suas rotinas de gestão e de programação; a saber, a oferta não só de cultura e de conhecimento, mas igualmente de serviços públicos e atividades sociais, pelo que deveria usar novas linguagens e diferentes meios para atrair audiências diversas, de modo a promover a compreensão do património e a oferecer serviços educativos. Desta forma, fortalecer-se-ia identidades culturais, apoiar-se-ia a coesão social e desenvolver-se-ia a mediação intercultural (ICOM, 2013). Anos depois, no Funchal, insiste-se na ideia de que os museus devem alargar os públicos, bem como

centrar-se na incentivação do trabalho em rede e incluir exposições itinerantes, partilha de serviços (restauro, inventário, digitalização, seguros, marketing/publicidade, etc.), assim como de recursos (investigadores, outro pessoal, etc.) e maior uso das novas tecnologias (em especial no campo da digitalização e principalmente no

registro 3D e realidade virtual ou aumentada). (ICOM, 2018)

No atual contexto de liquidez e velocidade, e logo no início do ano que iria marcar de forma indelével todas as práticas sociais, incluindo, naturalmente, as de fruição do património, nomeadamente em espaços museológicos, Luís Raposo, em “Os desafios dos museus em 2020”, refletia acerca dos reptos, que, à época, se associavam aos museus, e insistia na discussão da própria essência de “museu” (vd. Raposo, 2020a), sendo que tinham passado apenas quatro meses sobre a reunião de Quioto que adiara um encontro agendado para Paris, em junho de 2020, a retoma da discussão sobre a redefinição de “museu”, no sentido de se estabilizar respostas a questões como o que são e para que servem os museus, numa época em que estes espaços devem preocupar-se com o perfil dos novos visitantes que começam a procurá-los, e no que as características desses novos visitantes podem significar, ou exigir, em termos de ajustes necessários de formatos museológicos mais canónicos e sólidos. Mais, segundo Raposo a redefinição deverá igualmente considerar uma ligação mais próxima e óbvia às comunidades, no sentido de estimular uma maior interação entre espaço museológico e comunidade com a finalidade de proporcionar uma verdadeira relação de sustentabilidade social e de partilha (Raposo, 2020a), de que o projeto [Um Museu Entre Vizinhos](#) desenvolvido pela Fundação Calouste Gulbenkian é um excelente exemplo.

Nos três anos anteriores ao encontro de Quioto decorreram, em todo o mundo, inúmeros e entusiasmados debates sobre esta redefinição, mas que, tal como o que sucedeu no Japão, onde houve 269 propostas para a nova definição, foram também inconclusivos. Contudo, a reunião de 2019 parecia já, pelo menos, encaminhar-se num dado sentido que era o de que os museus deixassem de ser vistos como meras instituições de conservação de coleções e passassem a ser entendidos como espaços multidisciplinares, cujo principal foco seria os direitos humanos.

O confinamento e as rotinas de distanciamento físico, por um lado, e a demissão da presidente do grupo de trabalho, por outro, adiaram a reunião de Paris para um encontro virtual em julho, no qual, contudo, a questão da redefinição de “museu” não constou sequer da

agenda, pois que, nestes tempos por enquanto atípicos, e apesar de essa questão ter ganho ainda mais relevância, talvez se tenha tornado, ao mesmo tempo, mais difícil de sustentar e discutir. Aconteceu, entretanto, em março um encontro que agregou diversos comités e em cujas atas Luís Raposo declarou que a definição que se estabelecer deverá ser breve e clara, focar-se nas características distintas dos museus, atribuindo maior ênfase àquilo que os une; o que ecoa, afinal, a *Declaração do Funchal* que já referia que os “museus promovem e comunicam valores universais”(ICOM, 2018), apesar de ancoragens locais, regionais ou nacionais.

A *Declaração do Funchal* (ICOM, 2018) evoca o número 466 do Eurobarómetro, divulgado pela União Europeia, para elucidar que mais de 80% dos europeus exprimem a importância e o orgulho, que atribuem ao património cultural; cerca de dois terços declaram que a presença de património cultural pode influenciar a escolha do seu destino de férias; mais de metade visitou museus ou assistiu a acontecimentos culturais ligados a museus e monumentos ao longo dos últimos doze meses; quase oito em dez pessoas consideram que o património cultural ou as actividades ligadas ao património cultural criam emprego; nove pessoas em dez pensam que o património cultural da Europa devia ser ensinado nas escolas, na medida em que nos remete para a nossa história e para a nossa cultura; e mais de três quartos instam as autoridades públicas a que atribuam maiores recursos ao património cultural europeu.” (ICOM, 2018).

A afirmação anterior surge-nos, nesta fase de desconfinamento gradual, ensombrado pelos avisos constantes de que teremos de atravessar uma segunda fase de pandemia, como um alerta que não podemos ignorar e que nos convida a ponderar sobre aquilo que se passou e que foi agenciado por grande parte dos museus nestes tempos de distanciamento físico, convidando-nos, em simultâneo, a tentar prever o cenário pós-COVID-19 no que ao mundo dos museus diz respeito.

4 E, de repente, a COVID-19

No dia 1 de maio de 2020 Márcia Branco escrevia no *Jornal Universitário do Porto* que “[s]e as pessoas não podem ir ao museu, o museu vai às pessoas” (Branco, 2020). Na verdade, o fervilhar

museológico internacional de que Luís Raposo falara no início do ano (Raposo, 2020b) foi substituído por um outro tipo de fervilhar remoto que, apesar de se apresentar sob um formato distinto, não terá diminuído a intensidade daquele outro a que Raposo aludira. De acordo com uma publicação do ICOM UK, a mesma pandemia que impôs o encerramento de muitas instituições culturais, aumentou consideravelmente o acesso virtual à arte através de uma nunca (antes) vista diversidade de discursos e ofertas (ICOM UK, 2020).

Como é do conhecimento geral, os espaços museológicos terão sido, no âmbito das manifestações e representações culturais, os primeiros a reagir aos constrangimentos impostos pelo confinamento e inerente distanciamento físico. Tal como sucedeu com a grande maioria dos espaços de interação pública, à exceção de locais disponibilizadores dos chamados bens de primeira necessidade, os museus fecharam portas de imediato. Contudo, ao contrário do que sucedeu em outros domínios, o encerramento físico não correspondeu a um estado de adormecimento, pois que estas instituições inventaram, criaram, improvisaram e conceberam conteúdos digitais alternativos para que os seus respetivos patrimónios não caíssem em esquecimento. Independentemente da maior ou da menor qualidade dos conteúdos e atividades disponibilizados, bem como do grau de profissionalismo com que eram preparados e divulgados, a mensagem foi, desde o primeiro instante, clara, no sentido de firmar uma presença que pretendia ser companhia, mas também um instrumento que não deixasse cair a “normal” interação entre visitantes e espaços museológicos.

Como se visita um museu em tempos de confinamento? Maria Isabel Roque diz-nos que o Museu Nacional de Arte Antiga e o Museu Nacional de Arte Contemporânea terão sido, em Portugal, os primeiros a mostrar como tal podia acontecer, criando atividades remotas que inicialmente eram sobretudo compostas por vídeos sobre objetos existentes nos seus espaços. A Fundação Calouste Gulbenkian, um museu português privado, ajustou-se também rapidamente às novas necessidades, propondo atividades em que procurava estimular a interação com os visitantes (Roque, 2020, 18 de maio – a). Referindo-se à generalidade das propostas, Luís Raposo fala da oferta de “capacidades interactivas que permit[i]am aos internautas não apenas circular nos espaços, em simulação tridimensional dos mesmos, como

fazer sucessivas aproximações a peças”; de “programas de aprendizagem em linha, exposições em linha, passeios virtuais pelo museu, *podcasts* de museus, programas do YouTube, boletins especiais, apresentação de conteúdos ao vivo (...), aumento das colecções disponíveis via Internet, trabalho com *hashtags* nos meios sociais, jogos, passatempos e concursos” (Raposo, 2020a), sendo que, em muitos casos, estas ofertas nem sequer requeriam grandes investimentos financeiros, ou ações de formação suplementares.

Acompanhando, de novo, Raposo, não há dúvida de que, durante o período de confinamento, todos os esforços são/eram válidos, independentemente da qualidade das ofertas de atividades remotas. Para o presidente do ICOM Europa, o que tem sido oferecido é principalmente composto por

apresentações simples de peças ou colecções (por vezes com bonitas músicas de fundo), registos em vídeo de visitas guiadas ou comentário de peças em exposição. Por vezes, o mais do mesmo é servido sob forma exuberante, usando plataformas como o Google Arts & Culture: diz-se que se fazem assim “exposições digitais”), não passando, contudo, de triviais, graças a uma utilidade que agrega a oferta a quem não pode, ou noutras circunstâncias, não teria vontade de visitar um espaço museológico. (Raposo, 2020c)

Uma declaração do ICOM divulgada em abril, i.e., em pleno confinamento, expõe a sua preocupação com o futuro dos museus e com o património cultural, devido ao papel que representam enquanto marcos da identidade dos povos e nações. Além, disso, a mesma comunicação destaca também aquilo que representam de vital para as comunidades enquanto locais de encontro e de aprendizagem, que serão ainda mais pertinentes na reparação e no fortalecimento dos tecidos sociais afetados em tempos de pandemia ou de qualquer outro tipo de incerteza (vd. ICOM, 2020), o que afinal parece ter acontecimento se se pensar no turbilhão de atividades criadas pelas mais diversas entidades deste cariz e no modo como os recetores foram convidados a responder e a (inter)agir. A vastíssima oferta

disponibilizada pelos espaços museológicos em tempos de confinamento acaba por ser um pouco o prolongamento de mudanças que, nos últimos anos, já vinham a ser integradas nas dinâmicas de relação entre visitantes e museus, que pretendia ser mais interativa e dialógica no sentido de ir ao encontro do que, nos perfis das gerações Z, Y e Alpha (vd. Cadavez 2015 e Cadavez 2017), se entende como o real acesso àquilo que é autêntico e essencial em qualquer comunidade. As experiências que proporcionam mais do que a mera observação acompanhada da leitura de informações escritas, ou os momentos de realidade virtual e/ou aumentada são estratégias a que alguns visitantes já estavam habituados durante as visitas presenciais e que, em modo remoto, durante o confinamento, conseguiram recuperar e manter sem grande alteração de *habitus*.

O novo “fervilhar” (Raposo, 2020b) proporcionado pela reação urgente com que tantos museus, em todo o mundo, responderam à pandemia veio, também, em muitos casos, aumentar exponencialmente tentativas mais discretas que se vislumbravam em alguns sítios eletrónicos de museus e que visavam democratizar o acesso às representações culturais existentes em espaços museológicos através de visitas remotas, exposições ou *podcasts*, o que representou um aumento de cerca de 60% da presença de museus *online* (vd. Pagel, 2020). Tal como tantos outros, Suay Aksoy, presidente do ICOM, chama a nossa atenção para o facto de, apesar das portas fechadas, os “museus pandémicos” parecem estar mais acessíveis do que nunca, graças à crescente e avassaladora oferta de visitas, coleções e conferências remotas ou virtuais (Aksoy, 2020, 13 de abril). Contudo, a generosidade e a prontidão das ofertas virtuais disponibilizadas logo no primeiro minuto revelaram níveis graves de assimetria ou de “divisão digital” (Heal, 2020) no que toca ao acesso ao mundo virtual que, em tempos de pandemia, se impôs ainda mais como um veículo precioso não só para o acesso ao conhecimento, como também para os contactos possíveis, mas imprescindíveis a uma socialização imprescindível, apesar de diferente. No *webinar* *Preparing for the Reopening of Museums: the Aftermath of a Pandemic* Elke Kellner referiu que, por exemplo, em África apenas 5% de toda a população terá tido meios e condições para aceder ao que os museus disponibilizaram virtualmente (Kellner, 2020, 24 de junho). Christian Nana Tchuisseu, Presidente do ICOM Camarões, recordou as

dificuldades por que passam os países africanos para integrar o mundo digital, o que acabou por não ser tão diferente em tempos de confinamento. Se antes da pandemia, grande parte dos museus nos Camarões se encontrava encerrada por questões de segurança, a COVID-19 acabou por determinar o fecho dos restantes espaços análogos, continuando a não haver informações oficiais sobre possíveis datas de reabertura (Tchuisseu, 2020, 24 de junho).

Seria tarefa impossível expor ou simplesmente enumerar todas as ofertas criadas e disponibilizadas por museus em tempos de pandemia para, como referido antes, marcar o seu papel de “companheiros solidários” das comunidades, a quem recordavam representações identitárias numa lógica muito semelhante ao que nos é descrito por Anderson (2006) e, ao mesmo tempo, não deixar esquecer os seus patrimónios⁵. Estes objetivos foram acompanhados de uma clara missão pedagógica que, em muitos casos e com a passagem do tempo, se foi ajustando aos interesses de diversos perfis de visitantes virtuais. Catherine McDermott relatou uma experiência que decorreu no Museu Nacional de Arte Moderna e Contemporânea, na Coreia do Sul, que, mal fechou portas, inaugurou uma exposição virtual sobre a escrita coreana moderna e contemporânea, acompanhada de um vídeo com fins pedagógicos, divulgado no Youtube, e dedicado às crianças confinadas nas suas casas (vd. McDermott, 2020). É ainda McDermott que nos dá conta da reação do

⁵ Apenas a título meramente exemplificativo da amplitude e da variedade de ofertas disponibilizadas, sugere-se a visita às seguintes ligações, apresentadas sem qualquer outra intenção que não seja a de ilustrar um pouco da amostra diversificada de ofertas remotas, em tempos de pandemia, disponibilizadas por museus:

[Asian Art Museum](#),
[Covid Art Museum](#),
[Musée du Louvre](#)
[Museo Dolores Olmedo](#),
[Museu Arpad Szenes – Vieira da Silva](#),
[Museu Nacional de Arqueologia](#),
[Museu Nacional de Arte Antiga](#),
[Museum of Applied Arts & Sciences](#),
[The Pushkin State Museum of Fine Arts](#).

Museu do Palácio, na China, à pandemia, que, cumprindo uma solicitação do governo chinês para “enriquecer a vivência da população” durante este período de isolamento, esteve numa emissão em direto no seu sítio eletrónico para divulgar os seus recursos culturais ao público, bem como as vistas panorâmicas dos seus jardins, numa ação dinamizada por dois colaboradores do Departamento de Educação Pública, e que atraiu mais de dois milhões de visualizações (vd. McDermott, 2020).

A [Network of European Museum Organisations](#) (Ne-Mo) desenvolveu diversos estudos no âmbito da crise pandémica e das várias respostas dadas por espaços museológicos, entre eles um, cujo propósito é compreender o real impacto da pandemia na rotina dos museus e de que cumpre destacar as seguintes conclusões: a maioria dos museus europeus encerrou, mais de metade afirma ser vítima do declínio dos fluxos turísticos, grande parte dos colaboradores viu-se em regimes de *lay-off* e outros foram dispensados das suas atividades profissionais, 4 em cada 5 museus ampliou as suas ofertas digitais, o que resultou em aumentos que chegaram, em alguns casos, a atingir os 150%, as principais visitas virtuais procuraram materiais relacionados com o ensino e com as coleções (Ne-mo, 2020).

Luís Raposo questionou, e bem, “como podem os museus e os bens patrimoniais em geral cumprir a sua função social, estando encerrados?” (Raposo, 2020a). Será que o que foi feito, i.e., criação de alternativas para fruição dos espaços museológicos, caberá na vertente de “responsabilidade social” que os museus chamam a si cada vez mais? Terão estas iniciativas conseguido materializar a intervenção que os museus devem desenvolver junto da sociedade, por, através destas partilhas de representações comunitárias comuns, por exemplo, terem contribuído para a manutenção de uma possível proximidade social em tempos de distanciamento físico?

Em 2013, a *Declaração de Lisboa* já referia algo que agora parece ter ganho uma interpretação nova e mais palpável, ao indicar que

[e]m tempos de crise, a cultura, os museus e o património são muitas vezes considerados como um luxo a que a sociedade não se pode dar. Contudo, na realidade, trata-se de ativos de crescimento sustentável. Acreditamos

seriamente que em momentos críticos é necessário mudar as nossas opiniões mais tradicionais não apenas sobre as finanças e a economia, mas também sobre a sociedade e os modos de vida⁶. (ICOM, 2013)

Ou seja, a responsabilidade face a uma vivência social íntegra, sustentável e séria é algo que cada vez mais deverá fazer parte dos propósitos dos espaços museológicos.

A 13 de abril de 2020, quando alguns países começavam a ponderar uma reabertura gradual de diversas infraestruturas de convívio público, Suay Aksoy, presidente do ICOM, emitiu um comunicado com o esperançoso título “Museums Will Move On⁷”. A consciência do impacte global da pandemia levou Aksoy a afirmar que, no âmbito de uma resposta global necessária face aos desafios trazidos pela pandemia, os museus deveriam desempenhar um papel interventivo e interativo com as comunidades, que tem de ir muito além de apresentar esses locais como meros espaços de repositórios passivos em que alguns teimosamente insistem (vd. Aksoy, 2020, 13 de abril).

A vertente de responsabilidade social que deverá constar sempre do espetro de ação e intervenção dos espaços museológicos terá estado mais presente e viva do que nunca quando as comunidades, cujos membros se encontravam fisicamente afastados, foram convocadas a partilhar memórias que terão possivelmente ajudado a recriar elos de outra forma inatingíveis, dadas as circunstâncias. Recorde-se, a título meramente ilustrativo, que muitas das atividades organizadas durante estes meses conseguiram estimular uma participação deveras ativa dos recetores que, em linha com as cada vez mais comuns práticas interativas que vinham a acontecer em visitas ditas “normais”, responderam aos desafios de se tornar cocriadores de novas representações ou de partilha das suas próprias histórias – a cocriação terá eventualmente permitido um maior envolvimento de públicos, por norma mais afastados das lides museológicas. Como destacou Elke Kellner, estas “instituições de memórias” cumpriram, assim, o papel que lhes cabe na comunidade (vd. Kellner, 2020, 24 de

⁶ Tradução livre.

⁷ “Os museus seguirão em frente” (tradução livre).

junho). Pagel destacou o novo modo de ligação com as audiências através de diversos projetos que foram surgindo, nomeadamente o que foi associado à *hashtag* #museumfromhome, onde os novos visitantes cocriadores eram incentivados a reproduzir, em ambiente caseiro, obras de arte reconhecidas mundialmente⁸ (Pagel, 2020).

Sharon Heal problematizou o modo como as comunidades guardam e colecionam objetos e artefactos durante as crises, reforçando a necessidade de se considerar esta questão em sintonia com a comunidade e não a partir dela, i.e., os museus devem interpretar com a comunidade de forma a que os museus sejam, de facto, casas de memórias coletivas (Heal, 2020). Neste âmbito, é interessante evocar alguns casos portugueses, bem elucidativos desta forma de operacionalizar a relação dos museus com as comunidades em tempos de pandemia. O Instituto de História Contemporânea de Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa criou o projeto [Memória Covid](#), cujo propósito é recolher memórias e testemunhos relacionados com a pandemia; enquanto isso, o pintor [Agostinho Santos](#) procura ilustrar o novo coronavírus num confinamento a que se dedicou na Residência Artística da Casa do Vinho Verde no Porto, e a [Galeria Underdogs](#) anunciou a inauguração de uma exposição virtual sobre o confinamento. Importa, igualmente, no âmbito do presente ensaio, referir o projeto EULAC, que agrega museus comunitários, enquanto veículos de boas práticas, sobretudo em tempos de confinamento, e que tem por objetivo valorizar as diversas camadas das memórias coletivas, por forma a atingir todos os níveis dos grupos, promovendo, assim, as suas coesão e reconciliação. Não poderíamos deixar de evocar uma outra iniciativa, em palco português, extremamente simbólica que aconteceu no 18 de maio, Dia Internacional dos Museus, data que, em Portugal, coincidiu com a reabertura formal dos espaços museológicos. Neste dia, o Museu da Farmácia inaugurou, numa parceria com o Museu da Ciência, o Museu do Oriente, o Museu de Etnologia e o Museu da Marioneta, a exposição virtual [“Um Mundo de Máscaras”](#), que terá sido uma das atividades remotas mais icónicas destes tempos por convocar réplicas de um

⁸ Curiosamente, foram até criados tutoriais que ensinam a organizar exposições virtuais, como, por exemplo, um da [KunstMatrix](#) ou outro da [Smithsonian Magazine](#).

acessório tornado indispensável em tempos de pandemia para uma mostra remota, i.e., uma montra também ela condicionada e imposta pela necessidade de se continuar a insistir no distanciamento físico e no uso de máscaras promotoras de saúde pública.

Outras formas, eventualmente mais pragmáticas, de intervenção social agenciada por espaços museológicos, durante a pandemia, compreenderam facetas menos divulgadas, que incluíram, por exemplo, a doação de máscaras e/ou luvas usadas pelo pessoal técnico de alguns museus a comunidades hospitalares.

No dia 2 de abril de 2020, numa nota de pesar pelas vítimas da pandemia, o ICOM reconhecia, mais uma vez, o impacto do confinamento no setor cultural, nomeadamente na atividade museológica, o que poderá arruinar diversos cenários culturais nos mais variados níveis⁹. Essa mesma declaração recordava a ligação infeliz que poderá resultar da união das ameaças e riscos resultantes da crise (v.g., perda de bilheteiras, não venda de *merchandising*, ou cancelamentos de projetos já em adiantada fase de concretização) com a subdotação orçamental a que as instituições culturais já, há muito, estão habituadas. Temia-se, por exemplo, que Itália perdesse 3 bilhões de euros no semestre seguinte, e Espanha, 980 milhões de euros só durante o mês de abril, além disso a American Alliance of Museums previa que um terço dos museus americanos não tornasse a abrir portas (vd. ICOM, 2020). Tal como Vinod Daniel afirmou no *webinar* *Preparing for the Reopening of Museums: the Aftermath of a Pandemic*, estima-se que 95% dos museus tenham encerrado durante o período mais severo do confinamento (Daniel, 2020, 24 de junho), o que, como Elke Kellner exemplificou, se traduziu numa mudança radical, e, por vezes, dramática, na prática profissional daqueles cujas vidas dependem das rotinas “normais” de museus e de outros espaços de exibição, forçados a trabalhar a partir de casa, a entrar em regimes de *lay-off*, e até a perder qualquer vínculo laboral (Kellner, 2020, 24 de

⁹ Desde o início da pandemia, e em resultado das necessárias medidas de distanciamento físico, a UNESCO tem vindo a alertar, por exemplo, para o modo como as representações culturais imateriais estão a ser afetadas na sua essência, uma vez que a sua operacionalização foi completamente posta em causa e impactada devido à interdição ou à alteração das interações sociais passadas.

junho). A redução aproximada de 70% a 80% nos fluxos turísticos, em particular nas grandes cidades, repercutiu-se negativamente no acesso a museus, tal como Julia Pagel, secretária-geral da Ne-Mo, também referenciou, destacando, contudo, que os museus privados serão os que mais prejudicados pela atual conjuntura (Pagel, 2020).

À laia de conclusão intermédia, acompanhamos Maria Isabel Roque, quando, na conversa com Niloofar Yazdkhasti, referiu entender todo o empenho dos espaços museológicos em criar atividades remotas como um ato em que já se procurava preparar a reabertura dos espaços (Roque, 2020, 18 de maio - a) e, quem sabe, fornecer pistas valiosas para serem usadas na redefinição de “museu”.

5 Regresso ao futuro, a(s) reabertura(s) permitida(s)

E, do mesmo modo que sucedeu em outras áreas da sociedade, os museus foram, durante os tempos mais severos do confinamento, concebendo e testando estratégias e medidas que lhes permitissem preparar um acolhimento seguro dos visitantes e que o mesmo fosse claramente entendido por todos os que tivessem a intenção de se deslocar a espaços museológicos.

No início de abril a publicação “What Will Make People Feel Safe Attending a Cultural Entity Again?” dava conta do decréscimo no interesse em visitar espaços culturais de pequenas dimensões, como salas de concertos, em detrimento de uma clara preferência por espaços naturais e amplos, como jardins. O estudo referido por esta publicação mostrava que quase 90% dos inquiridos apenas se sentiriam seguros para uma retoma desses locais perante a disponibilização de uma vacina contra a COVID-19. Contudo, era igualmente expresso que espaços abertos, acesso a desinfetantes e um número reduzido de pessoas no mesmo local, i.e., estratégias muito mais fáceis de operacionalizar, transmitiriam um grau de confiança suficiente para que alguns espaços culturais começassem a ser visitados (Colleendilenschneider, 2020, 1 abril).

Vários eram os sinais de que as comunidades queriam voltar a poder frequentar e visitar ambientes culturais, nomeadamente museus, algo também inferível a partir do entusiasmo com que as atividades disponibilizadas *online* eram acolhidas. Perante isto, reafirmou-se a crença de reforçar uma imagem de segurança através

da criação de condições que convidassem e convencessem as comunidades a voltar a museus, sítios e monumentos.

Maria Isabel Roque foi uma das vozes nacionais que mais cedo e com mais frequência questionou e ponderou os termos em que a retoma das visitas a museus viria a acontecer, nomeadamente através da publicação “Retomar a vida nos museus: preparação para a reabertura”, na qual, com base no plano operacional elaborado pela Direção Geral do Património Cultural, [Medidas, orientações e recomendações: Património cultural em seguro regresso](#), e no documento [25 Recomendações para a reabertura dos museus](#), produzido pelo ICOM, enumera e critica, na sua habitual desconstrução lúcida e crítica, as medidas sugeridas para a reabertura de espaços museológicos; a saber, controlo apertado do número de visitantes, possibilidade de alterar ou encerrar circuitos, limitação do tempo de permanência na infraestrutura, redução de atividades interativas, afastamento físico aplicado a todos os que circulem nesses espaços (i.e., visitantes e funcionários), uso obrigatório de máscaras, postos de higienização, não disponibilização de folhetos, encerramento de bengaleiros, adequação da programação às circunstâncias e conhecimento atualizado das normas da Direção Geral de Saúde. Todas estas indicações, reporta Roque, devem ser transmitidas aos visitantes, antes de os bilhetes serem adquiridos, preferencialmente *online* (Roque, 2020, 14 de maio). Tal é, de facto, o que encontramos nos sítios eletrónicos de grande número de museus, como, por exemplo, no Museu do [Louvre](#) ou no [Prado](#), sendo que este último criou a *hashtag* #vuevealprado para assinalar a retoma.

Este foi o tipo de medidas adotadas globalmente, conforme discutido, por exemplo, no *webinar* “Preparing for the Reopening of Museums: the Aftermath of a Pandemic”, no qual Elke Kellner revelou que, na Áustria, tinham sido elaborados protocolos de segurança que nos recordam muito do que em Portugal se pratica, acrescentando apenas a preocupação em criar horários destinados a visitantes pertencentes a grupos vulneráveis e a possível preferência, pelo menos nos primeiros tempos de desconfinamento, pelas coleções permanentes, o que ajudará a melhor gerir os vários tipos de recursos (Kellner, 2020, 24 de junho).

Iguais estratégias foram referidas no encontro virtual “Museums and COVID-19: challenges, re-evaluations, perspectives”, que decorreu a 6 e

7 de julho numa organização do projecto [Be Museumer](#) da Georgian Museum Association em colaboração com o ICOM Geórgia, a Ne-Mo, a Dutch Academy of Cultural Management e a Tbilisi State Academy. Diana Pardue, presidente do ICOM DRTF, em representação do Disaster Resilient Museums Committee acrescentou apenas, ao antes referido, a necessidade de aumentar o número de funcionários, destacando a importância de privilegiar o teletrabalho, a atualização das regras laborais, a formação e a criação de mais turnos de trabalho (Pardue, 2020, 6 e 7 de julho).

Em Portugal, outro elemento que veio servir para ajudar a regulamentar as medidas que permitiram o novo acesso a espaços de exibição foi criado pelo Turismo de Portugal. O selo Clean & Safe¹⁰, inicialmente pensado para validar a segurança sanitária num leque de infraestruturas e serviços muito menos alargado, acabou por abarcar, entre outros, agências de viagem, postos de turismo, restaurantes, campos de golfe, aeroportos, a prática dos guias intérpretes e também museus, palácios, monumentos e sítios arqueológicos. Neste último caso, o Ministério da Cultura é a entidade responsável pela atribuição do selo, que “visa reconhecer os estabelecimento e atividades que assumam o compromisso de cumprir as recomendações emitidas pela Autoridade Turística Nacional, em articulação com as orientações da Direção-Geral da Saúde, para reduzir riscos de contaminação dos seus espaços com a covid-19 ou outras infeções” (Turismo de Portugal, 2020). É competência do Turismo de Portugal facultar a formação necessária de modo a que as normas associadas ao selo sejam efetivamente aplicadas e cumpridas. De modo a que tal possa ser garantido, são realizadas auditorias periódicas numa concertação entre o Turismo de Portugal e a ASAE. O valor desta certificação atingiu uma tal dimensão que alguns museus indicam possuir o selo Clean & Safe sem, contudo, fornecer informações mais concretas sobre a nova rotina das visitas, como sucede com o [Museu Machado de Castro](#), escudando-se apenas neste reconhecimento.

Numa feliz e simbólica coincidência, a reabertura dos espaços museológicos em Portugal aconteceu no Dia Internacional dos Museus,

¹⁰ Meramente a título ilustrativo, veja-se a informação sobre o selo Clean & Safe disponível no sítio eletrónico do [Museu Nacional de Arte Antiga](#).

cujo tema foi selecionado em 2016 - “Museus para a Igualdade: Diversidade e Inclusão”. Como escreve Roque, “este tema ganhou uma imprevista atualidade, numa altura em que os museus enfrentam tempos de contingência e de distanciamento social.” (Roque, 2020, 18 de maio – b). e poderá ser mais uma achega a considerar aquando dos próximos debates para efeitos da redefinição de “museu”, já que estas três variáveis (igualdade, diversidade e inclusão) foram protagonistas durante a interação com museus durante o confinamento.

Nessa data, os órgãos de comunicação social e as redes sociais confirmaram a sede que, de facto, havia de visitar estes espaços, na sua maioria em plena conformidade com o que era imposto pelas novas regras de convivência e socialização. Neste Dia Internacional dos Museus tão especial cerca de 50 visitantes acorreram, por exemplo, ao Mosteiro dos Jerónimos em Lisboa. Além dos necessários ajustes, alterações e novas práticas a bem da segurança de funcionários e de visitantes, alguns espaços optaram ainda por outras estratégias de captação de público no dia da sua reabertura, ou aos fins de semana, como, por exemplo, o acesso gratuito ou com desconto, como sucedeu no Museu Calouste Gulbenkian, nos Parques de Sintra – Monte da Lua, no Museu Berardo ou no Museu Machado de Castro.

6 D.C., i.e., depois da COVID-19?

Em linha com Jim Richardson, que questiona se esta crise será o catalisador necessário para a mudança (vd. Richardson, 2020), importa agora tentar compreender até que ponto estas alterações radicais de fruição patrimonial, nomeadamente de objetos exibidos em espaços museológicos, poderão vir a ter um reflexo na relação entre visitantes e museus num futuro que se espera seja livre de confinamentos e com menos afastamento físico. Como agirá o visitante de espaços culturais na época pós-COVID-19? Terão as suas práticas e expectativas anteriores sido impactadas pelas rotinas de contacto com objetos patrimonializados durante o confinamento? Ambicionará retomar a interação que tinha antes, ou algo terá mudado em resultado das diversas formas de acesso a coleções e exposições ao longo dos meses de isolamento? Será que, por outro lado, o acesso remoto terá conseguido cativar novos públicos que começarão a frequentar, só agora, museus? Como serão conciliadas as práticas de fruição

patrimonial remota com aquelas mais canónicas e presenciais? Em suma, talvez seja tempo de procurar “prever” o futuro e refletir sobre o que se aprendeu, ponderando o que correu bem e o que correu menos bem, não esquecendo nunca que, quando a pandemia se instalou, estava a meio uma discussão sobre a redefinição de “museu” que provavelmente terá de contemplar o rodópio de mudanças ocorrido nestes (muito longos) meses.

Entendeu-se que uma melhor reflexão sobre as questões antes indicadas aconteceria mais facilmente a partir da análise de perceções e intenções reais que demonstrassem de que modo foi vivida a relação com os objetos patrimonializado e quais as expectativas para um futuro sem confinamento. Para tal, foi divulgado um questionário *online*, entre 20 de abril e 29 de junho, i.e., quando as medidas de confinamento eram mais severas em Portugal, que obteve *feedbacks* anónimos de 256 respondentes. Para efeitos de caracterização da amostra, foi importante identificar as faixas etárias mais responsivas, o género dos respondentes (feminino:184; masculino: 72; outro: 0), o país e as características do local de residência (meio rural ou meio urbano) e a formação académica.

Quanto as estas variáveis, identificou-se que a amostragem é composta por indivíduos com as seguintes características:

- 85% das respostas são provenientes de cidadãos residentes em Portugal, seguindo-se a Grécia e o Brasil com apenas 3% cada, i.e., a uma grande distância em termos de participação¹¹;
- 43,4% das respostas foram dadas por respondentes, cujas idades oscilam entre os 46 e os 65 anos, e 31,6% têm entre 31 e 45 anos¹²; i.e., 75% dos respondentes são perfis pertencentes às gerações *baby boomers*, X e Z, com maior incidência para as duas primeiras. Ou seja, trata-se de grupos etários tendencialmente menos associados a experiências virtuais;
- Era importante mapear o meio em que os respondentes habitam (urbano ou rural) por forma a procurar inferir se o

¹¹ Os restantes 11% de respondentes residem nos seguintes países, indicados por ordem decrescente de participação: EUA, Reino Unido, França, Índia, Espanha, Irão, Itália, Alemanha, Canadá, Colômbia, Eslovénia, Geórgia, Irlanda, Israel, Marrocos, Polónia e Tailândia.

¹² 21,5% têm entre 18 e 30 anos, e apenas 3,5% tem mais de 66 anos.

mesmo poderá disponibilizar, numa situação dita “normal”, maior ou menor acesso a atividades culturais, nomeadamente a espaços museológicos. 77% admitiram viver em meio urbano, o que poderá, então, indicar um perfil pelo menos fisicamente mais próximo das referidas ofertas;

- A formação académica foi outra variável que se aferiu, considerando a hipótese de que a mesma pudesse influenciar o *habitus* dos respondentes no sentido de quanto mais elevado o nível de escolaridade, mais apetência haverá para visitar museus. 60,2% dos respondentes têm formação universitária, e 25% são doutorados, tendo os restantes 14,8% formação ao nível do ensino secundário.

Traçado o retrato da amostra de respondentes, pode-se agora compreender a relação que mantiveram com o mundo dos museus antes e durante a pandemia, e tentar antever o que ambicionam para o futuro dessa interação.

Em resultado provável das características antes descritas e das hipóteses colocadas, é interessante verificar como estes números vão encontro do “fervilhar” de que Luís Raposo fala (Raposo, 2020b), pois que apenas 6,6% dos respondentes indicam não ter visitado nenhum museu nos últimos dois anos. Considerando a cada vez maior propensão para atividades digitais, mesmo antes dos tempos do confinamento, é curioso verificar que 21,1% dos inquiridos indicam visitar um museu pelo menos uma vez por mês e 45,3%, pelo menos duas vezes ao ano, o que, não sendo um número particularmente entusiasmante, acaba por não ser totalmente desanimador. As novas estratégias de exibição, menos conservadoras e mais interativas, dos objetos disponíveis nestes espaços estarão certamente a ser bem acolhidas pelos visitantes.

How often did you visit museums in the past 2 years?

256 responses

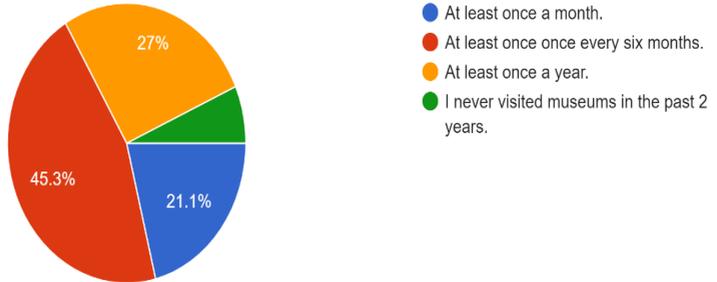


Figura 1 – Quantas vezes visitou museus nos últimos 2 anos?

Apesar da grande e diversificada oferta *online* que foi, como visto anteriormente, disponibilizada durante as semanas em que os museus estiveram encerrados, não deixa de ser surpreendente constatar que mais de 53% dos respondentes nunca sentiram curiosidade em participar em nenhuma; sendo que quase 39% participaram apenas uma a duas vezes por mês. Estes valores fazem-nos pensar que os receios de uma mudança radical do *habitus* de visita a espaços museológicos físicos serão “não questões”, pois que, mesmo em períodos de grande isolamento físico, parece não ter havido uma adesão tão intensa quanto eventualmente se poderia esperar às ofertas virtuais criadas por museus.

A que se deverá, então, esta fraca adesão? Poderá ser o resultado dos perfis que responderam, i.e., fundamentalmente elementos das gerações *baby boomers* e *X*, com um *habitus* de consumo cultural que não aceita a mediação virtual? Ou terá a ver com o tipo de ofertas?

During the confinement originated by COVID-19 pandemic how often did you join an online activity offered by a museum?

256 responses

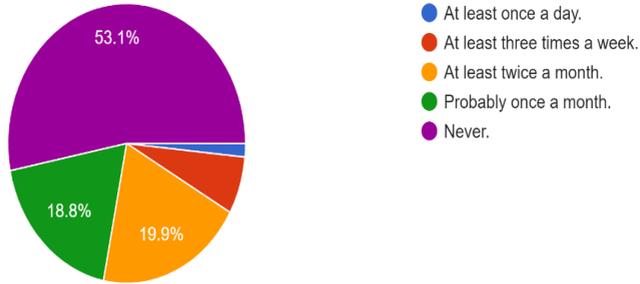


Figura 2 – Quantas vezes assistiu a uma atividade remota oferecida por um museu durante o confinamento imposto pela COVID-19?

Uma pergunta aberta solicitava aos respondentes que indicassem qual a atividade favorita a que tinham aderido com mais agrado ou mais regularmente. As preferências recaíram sobre as visitas virtuais guiadas, principalmente as temáticas, bem como sobre os circuitos virtuais em 360º ou em 3D. Muitas foram também as referências a atividades de interpretação de objetos ou de coleções, propostas interativas, como jogos ou *quizzes*, ou até a participação em cursos ou conferências. Alguns dos participantes apreciaram a oportunidade de conhecer o que normalmente não está disponível ao público e muitos informaram sentir-se motivados pela possibilidade de aprender algo. Diversas foram as respostas que aludiram não a experiências remotas concretas, mas ao facto de que estas ofertas permitiam sentir a história, a memória, a cultura e a identidade, acabando por ser essa a grande motivação. Será talvez este misto de sentimentos que justifica que para 62,5% dos respondentes era indiferente participar em propostas de museus nacionais ou estrangeiros, enquanto só 29,3% afirma ter aderido apenas a atividades disponibilizadas por espaços museológicos portugueses.

Vários respondentes optaram por nomear museus, cujas ofertas virtuais classificaram como muito boas, profissionais e

inclusivas, referindo o Museu do Prado, o Solomon R. Guggenheim e o Louvre, e destacando, em território português, o MAAT, o Museu Nacional de Arte Antiga e o Museu Calouste Gulbenkian. 25,8% dos inquiridos dizem ter gostado destas experiências apenas devido às circunstâncias que os impediam de ter uma rotina social espontânea e sem restrições, enquanto quase 24% afirmam que recomendam estas atividades remotas, independentemente das circunstâncias.

If you are used to regularly visiting museums, once the confinement is over you will
256 responses

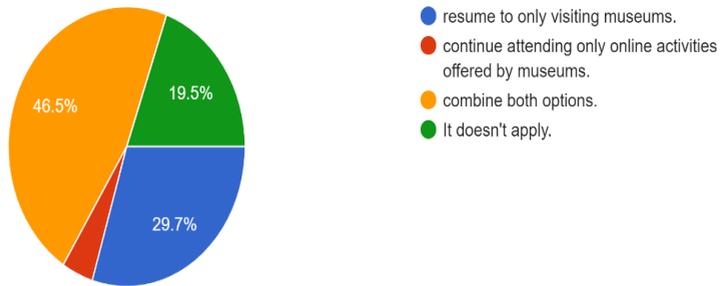


Figura 3- Caso tenha o hábito de visitar museus, como serão os seus contactos com estes espaços depois do confinamento?

Apesar de quase 30% dos respondentes alegadamente ansiar pelo regresso exclusivo às visitas presenciais a museus, 46,5% diz que, quando o confinamento terminar, optará por combinar as modalidades remota e presencial, e apenas 4,3% afirmam que continuarão a aceder a objetos patrimonializados apenas por via remota. Estes números levam-nos a crer que a redefinição em curso de “museu” deverá, de facto, ser recuperada tendo em conta a experiência do confinamento, mas provavelmente não irá ser muito impactada no que toca ao formato como o contacto visitante/museu acontece.

If you never visited museums before the COVID-19 pandemic, once the confinement is over, you will

256 responses

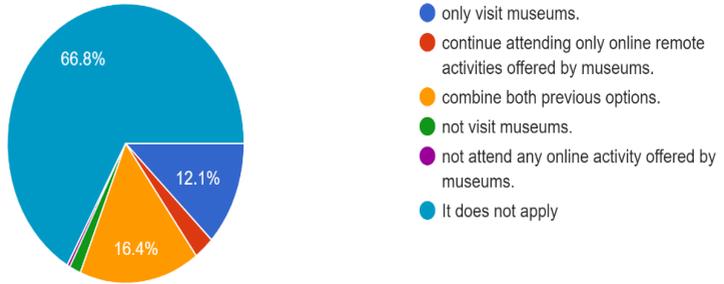


Figura 4-Se nunca visitou museus antes desta pandemia, como será o seu contacto com os museus depois do confinamento?

Outro dos objetivos deste estudo passa por tentar compreender se os museus poderão ter ganho novos visitantes em resultado de terem conseguido chegar a públicos que nunca visitaram museus antes e que, findo o confinamento, poderão sentir alguma motivação para abandonar as experiências meramente remotas e deslocar-se fisicamente a um espaço destes. O facto de 66,8% dos inquiridos não terem respondido a esta questão faz-nos crer que 33% dos respondentes correspondem a “não públicos”, i.e., a quem só agora terá tido o seu primeiro contacto com espaços museológicos, tendo o mesmo acontecido em modo remoto. É, por isso, assaz encorajador, que 16,4% respondam que pretendem combinar ambas as modalidades de fruição, e 12,1% tencionem visitar apenas museus e abandonar os contactos à distância, i.e., o pós-confinamento irá certamente ganhar novos visitantes.

Reiteramos que, perante este cenário, a adiada redefinição de “museu” será agora mais urgente do que antes. Mais do incluir uma ponderação que contemple o *habitus* dos novos visitantes das gerações Y, Z e Alpha, o pós-pandemia deverá igualmente alertar para o modo como a fruição dos objetos patrimonializados deve ser enriquecida através da inclusão de instrumentos de veiculação de conhecimento

remoto, que deverão ser usados em concertação com as práticas mais tradicionais que sempre farão parte da interação visitante/museu.

Na era do imediato e de um *storydoing*, tão ao gosto das gerações Y, Z e Alpha, que se impõe ao (já quase obsoleto) *storytelling*, como deverá a redefinição de “museu” lidar com o que permanece de ligações e interações remotas usadas durante o confinamento? Como indica Maria Isabel Roque na conversa com Niloofar Yazdkhasti, o uso de plataformas digitais por parte dos museus portugueses restringia-se fundamentalmente à criação e à manutenção de sítios eletrónicos que difundiam informações de cariz mais utilitário e institucional – isto era assim até à pandemia (Roque, 2020, 18 de maio – b). Seguindo, também, as palavras de Luís Raposo, o “encerramento forçado a todo o tipo de utilizadores, não apenas a visitantes entenda-se, a que uma situação de pandemia obriga, pode assim constituir uma oportunidade para desenvolver novos serviços de «entregas ao domicílio» de museus e monumentos” (Raposo, 2020a), podemos reforçar a ideia antes expressa acerca da importância de integrar na redefinição uma reflexão séria resultante do que sucedeu nos tempos de confinamento e que terá convencido muitos de que há vias que não se anulam, mas, sim, se complementam – neste caso, remoto e presencial deverão ser articulados por forma a transformar a comunicação e a fruição dos objetos apelativas e eficazes para os diversificados perfis de visitantes, independentemente das expectativas e motivações que os animem; isto, apesar de concordarmos com Raposo que

[n]enhuma foto, vídeo ou recriação digital (...) podem substituir o ver por si próprio, fisicamente, analogicamente. (...). Nada substitui, pois, o choque sensorial físico, enriquecido pela razão: e isso só mesmo dentro dos museus, não sentado à frente de um écran, seja ele de televisão, seja de computador. (Raposo, 2020a)

A materialidade do património cultural não se opõe ao digital/remoto, complementam-se e está na altura de se reconhecer que o digital serve para muito mais do que tem sido usado até agora no âmbito do discurso e da interação com museus (vd. Roque, 2020, 18 de maio – a). O novo *habitus* que se impõe no contacto com os museus poderá talvez ajudar a debelar a ideia de que a prática de visitas a

museus é elitista e afasta “naturalmente” alguns que nunca se tornarão visitantes, devendo o museu começar a falar as novas linguagens (vd. Roque, 2020-c). Voltar à conversa de Maria Isabel Roque com Niloofar Yazdkhasti no Dia Internacional dos Museus traz novos ingredientes que devem ser tidos em conta nas futuras discussões sobre a redefinição de “museu”; a saber, estes locais deverão deixar de ser conceptualizados como espaços de observação passiva, devendo passar a integrar, quando a situação sanitária o permitir, momentos de intervenção coletiva; os contributos e agenciamentos das comunidades que aconteceram durante o confinamento deverão ser evocados como uma referência de novas possibilidades que geram saberes coletivos (vd. Roque, 2020, 18 de maio – a). Também Pagel defendeu que será necessário pensar seriamente nas vantagens dos recursos digitais que deverão ser entendidos como um novo e válido tipo de suporte e de meio de divulgação, não só em tempos de crise, mas sempre (Pagel, 2020).

É, ainda, Luís Raposo quem alerta para outra variável pertinente na relação visitante/museu nos ansiados tempos de pós-pandemia, quando reflete sobre se

[d]eve o museu procurar alargar a sua autoridade, incluindo vozes as mais diversas, vozes igualmente detentoras das suas próprias *auctoritates*? Com certeza. Mais ainda: o museu deve procurar envolver os receptores no acto de comunicação, eventualmente até fazer deles emissores, descobrindo autoridade em domínios que permitam enriquecer a sua função educativa. (Raposo, 2020c)

Acompanhamos Raposo nesta afirmação ao evocarmos como, de certo modo, os visitantes virtuais do confinamento assumiram, não raras vezes, vozes de autoridade que partilhavam memórias e que revisitavam objetos patrimonializados, como se fossem curadores ou membros da gestão da programação dos museus.

Os museus não são ilhas, e devem colaborar e organizar-se em rede, apelando-se, assim, a sinergias entre os espaços de exibição e as comunidades, onde estão inseridos, nomeadamente através das escolas (Ne-mo, 2020). Esta visão é partilhada por Peter Keller, que, no

webinar que tem vindo a ser referido, declarou perentoriamente que os museus têm de seguir uma gestão que os oriente para um futuro, que deverá ser naturalmente de cooperação e de trabalho em rede (Kellner, 2020, 24 de junho), conforme Pardue também indicou (Pardue, 2020, 6 e 7 de julho).

Será necessário que, igualmente à luz do que sucedeu durante os períodos mais sérios de afastamento social, os museus assumam de facto o papel que as comunidades esperam deles a diversos níveis. Jim Richardson defende que os museus devem procurar um balanço entre a segurança necessária e a permissão ao acesso à cultura, à arte e à história (Richardson, 2020). Mais uma vez, mas desta feita num contexto de risco global e difícil de identificar, os museus chamam, de novo, a si, as funções de cuidar da comunidade e, ao mesmo tempo, de lhe proporcionar referências identitárias e de grupo, que (também) sirvam para (a) acalantar.

Suay Aksoy, o presidente do ICOM, questiona se a COVID-19 terá sido a mola que faltava para fazer nascer uma inovação, cuja finalidade é apoiar e mimar as comunidades, defendendo que temos agora a “oportunidade e o poder para encontrar um final bem mais feliz para esta história do que aquele que se previa no início” (vd. Aksoy, 2020, 13 de abril)

Na mesma linha de repensar o que vinha a ser revisto em ambientes de pouca concordância, Maria Isabel Roque acredita que

[o] que o ICOM propõe como tema de reflexão é que o museu reforce a sua intervenção na comunidade. Que os museus sejam um agente da mudança assente nos princípios que propõe à reflexão. Que promovam a igualdade, centrando-se nos conceitos fundamentais do respeito pela diversidade e do direito à diferença. Que o façam, sendo inclusivos, garantindo a todos, ou a cada um, o espaço que é seu por direito. (Roque, 2020, 18 de maio – a)

É provável que a nova interação e a nova dinâmica ambicionadas na relação museus / comunidades sejam o ponto mais importante da redefinição, de facto. As comunidades sentem-no, os investigadores e estudiosos afirmam-no e justificam-no. Sharon Heal

refere que o Código Ético dos Museus deve ser mais sensível e pensar seriamente em termos de uma responsabilidade ética coletiva que impulse mudanças realmente positivas que poderão começar pela promoção de um verdadeiro envolvimento social, pelos debates e pela reflexão (Heal, 2020); Julia Pagel acredita que um dos resultados desta crise pandémica e de todos os constrangimentos que causou passará certamente por atribuir uma importância maior à comunidade, quanto mais não seja devido à ausência de visitantes externos nos tempos mais próximos (Pagel, 2020). No *webinar* “Preparing for the Reopening of Museums: the Aftermath of a Pandemic” Elke Kellner defendeu que esta poderá ser a ocasião para que aconteçam ajustes e adaptações de práticas e ofertas, nomeadamente no que toca à relação com as comunidades que acolhem os museus e que deverão passar a ser mais consideradas nos respetivos planos de gestão (Kellner, 2020, 24 de junho). Também Cristina Lleras, curadora do Museu de Bogotá, antecipou no mesmo *webinar* que o futuro imediato deverá ser de solidariedade e de colaboração num universo que alberga espaços museológicos desiguais, tendo como propósito último a invenção de metodologias que permitam melhor servir as comunidades. Lleras defende que, mais do que nunca, a recolha de memórias não chega, é necessário fazer algo para alterar o presente, pelo que o investimento em práticas conducentes a economias solidárias e justas deverá ser um objetivo muito nítido no desenho das práticas mais imediatas (Lleras, 2020, 24 de junho).

Talvez a melhor reflexão para concluir este ponto de reflexão possa passar por pedir emprestadas as palavras de Luís Raposo, quando afirma:

Regressemos, enfim, àquilo para que os museus servem: para formar cidadania, através de arquivos de memória materiais, senão palpáveis (infelizmente os museus raramente o podem ou deixam fazer), pelo menos tão emocional e fisicamente presentes como o cheiro a terra molhada, depois da tempestade. (Raposo, 2020c)

7 Notas finais

Procurando entender de que modo a “cultura”, nomeadamente os objetos patrimonializados e exibidos em museus, foi usada nos tempos de confinamento, analisou-se neste capítulo a rapidez e o modo como grande parte dos museus reagiu, quase que de imediato, ao novo paradigma de (ausência) de socialização imposto pela pandemia, produzindo e divulgando atividades que acompanharam quem estava afastado de vivências “normais” por conta do novo Coronavírus. Esse “fervilhar” recuperou e reforçou símbolos identitários de grupos e comunidades, a quem também foram dadas voz e autoridade para agenciar, quase lado a lado com os museus, atividades e práticas de gestão de património que parecem ter adquirido uma nova personalidade de um dia para o outro.

Quando o ICOM discute a redefinição mais adequada de “museu”, eis que um novo paradigma se impõe à força, permitindo curadorias diferentes, usando ferramentas anteriormente menosprezadas e assinalando as comunidades como os principais alvos de programas de gestão que promovam a coesão e a partilha, além de divulgar culturas, histórias e memórias de grupos.

Ainda em tempos de desconfiado desconfinamento, imagina-se como e quem será o visitante pós-COVID-19; quais as suas expectativas e motivações e qual acabará por ser a nova definição de “museu”, simples e clara, como sugere Luís Raposo, mas que abarque partilha, (novas formas de) comunicação, memória, e, sobretudo, conte e faça as comunidades contar.

Conforme Maria Isabel Roque,

[u]m tempo de paragem é uma oportunidade de reflexão que conduz à mudança. Nestes tempos atribulados, cheios de incertezas quanto ao futuro, em que é questionado aquilo que tínhamos por garantido, o património e a cultura mantêm-se como valores inabaláveis, permitindo-nos uma apaziguadora sensação de segurança e continuidade. (Roque, 2020, 18 de maio – b)

Opere-se, assim, a mudança necessária, com base naquilo que se foi obrigado a aprender, não negligenciando nunca que “l’important

c'est la rose”, i.e., as pessoas, as comunidades e o seu bem estar que deverá sempre assentar na sustentabilidade mais natural e mais simples, por ser a única real e duradoura.

Em meados de abril, quando o mundo começava a sonhar com o fim do confinamento, Suay Aksoy reiterou algo que trespassava as nossas preocupações e os nossos devaneios de isolados, separados de tudo e de todos, pois o confinamento apartou-nos de amigos e amores, mas também de patrimónios diversos, cujas permanência e acessibilidade nunca tínhamos questionado. Depois deste período de isolamento, confiou Aksoy, vamos precisar dos museus para que nos recordem quem somos e onde estão as nossas raízes. Serão ainda os espaços museológicos a indicar-nos decisões para o futuro quanto ao que poderá ser feito com (est)a experiência acumulada.

Sejam quais forem os termos e as definições, uma coisa parece ser óbvia e natural:

We will certainly engage more with our communities in order to build a sustainable future for our planet¹³. (Aksoy, 2020, 13 de abril)

Referências

Anderson, B. (2006). *Imagined Communities*. Verso.

Aksoy, S. (2020, 13 de abril). “Museums Will move on”. ICOM. Disponível em <https://qrgo.page.link/mL4jV>.

Bauman, Z. (2000). *Liquid Modernity*. Polity Press.

Bourdieu, P. (1984). *A Social Critique of the Judgement of Taste*. Harvard University Press.

Branco, M. (2020, 1 de maio). Disponível em <https://www.juonline.pt/>.

¹³ “Iremos certamente envolver-nos mais com as nossas comunidades de modo a construir um futuro sustentável para o nosso planeta” (tradução livre).

Cadavez, C. (2015). “(Sempre a) Ver a Aprender, ou o Heterogéneo *Habitus* de Observação dos Turistas das Sociedades Coevas”. *Revista Iberoamericana de Turismo – RITUR*, Penedo, Número Especial, p. 27-47, out. 2015. <http://www.seer.ufal.br/index.php/ritur>.

Cadavez, C. (2017). «“Mas que mundo é este?” ou de como tem de ser diferente a divulgação das práticas de fruição cultural para os turistas millennial – um estudo de caso pensando nos museus». *Revista Iberoamericana de Turismo- RITUR*, Penedo, Volume 7, Dossiê Número 3, dez. 2017, p. 215-228. <http://www.seer.ufal.br/index.php/ritur>.

Colleendilenschneider (2020, 1 abril). “What Will Make People Feel Safe Attending a Cultural Entity Again?”. Disponível em <https://qrgo.page.link/HHqsb>.

Daniel, V. (2020, 24 de junho). *Preparing for the Reopening of Museums: the Aftermath of a Pandemic* [forum online]. Disponível em <https://qrgo.page.link/MprR>.

Hobsbawm, E. (2000). “Introduction: Inventing Traditions”. *The Invention of Tradition* (E. Hobsbawm & T. Ranger, Eds.). University Press.

ICOM (2013). *Support Culture and Museums to Face the Global Crisis and Build the Future. Lisbon Declaration*. Disponível em <https://qrgo.page.link/ytLm4>.

ICOM (2020). *Statement on the necessity for relief funds for museums during the COVID-19 crisis*. Disponível em <https://qrgo.page.link/tTD2V>.

ICOM Europe (2018). *Museus, Lugares Sociais Emblemáticos. Declaração do Funchal no Ano Europeu do Património Cultural*. Disponível em <https://qrgo.page.link/4kF3x>.

ICOM UK (2020). Disponível em <https://qrgo.page.link/jBcvW>.

Kellner, E. (2020, 24 de junho). *Preparing for the Reopening of Museums: the Aftermath of a Pandemic* [forum online]. Disponível em <https://qrgo.page.link/MprR>.

Lipovetsky, G. (1983). *A Era do Vazio*. Relógio d'Água Editores.

McDermott, C. (2020). ICOM UK. Disponível em <https://qrgo.page.link/jBcvW>.

Ne-Mo (2020). *Survey on the impact of the COVID-19 situation on museums in Europe Final Report*. Disponível em <https://qrgo.page.link/evLKi>.

Pagel, J. (2020). *Preparing for the Reopening of Museums: the Aftermath of a Pandemic* [forum online]. Disponível em <https://qrgo.page.link/MprR>.

Pardue, D. (2020, 6 e 7 de julho). “Museums and COVID-19: challenges, re-evaluations, perspectives”. *Be Museumier*. Disponível em <https://qrgo.page.link/6L2T3>.

Raposo, L. (2020, 1 de julho). What definitions do museums need? [comentário no perfil do autor na plataforma FaceBook]. Disponível em <https://qrgo.page.link/FX53M>.

Raposo, L. (2020a). “Os museus e o património cultural antes, durante e depois da pandemia de Covid-19”. *Património.Pt*. Disponível em <https://qrgo.page.link/4TSSd>.

Raposo, L. (2020b). “Os desafios dos museus em 2020”. *Público. Cultura-Ípsilon*. Disponível em <https://qrgo.page.link/qzKfa>.

Raposo, L. (2020c). “Que museus depois da pandemia”. *O Estado da Arte*. Disponível em <https://qrgo.page.link/moKXh>.

Richardson, J. (2020, 2 de maio). “How Might Museums Look Different When They Reopen After Coronavirus?”. Disponível em <https://qrgo.page.link/52DVx>.

Roque, M. I. (2020, 14 de maio). “Retomar a vida nos museus: preparação para a reabertura”. *a.muse.arte*. Disponível em <https://amusearte.hypotheses.org/6522>.

Roque, M. I. (2020, 18 de maio - a). *MuseumsMatter. International Museum Day* [forum online]. Disponível em <https://qrgo.page.link/VF2HA>.

Roque, M. I. (2020, 18 de maio - b) “Dia dos museus, sob o signo da igualdade, do direito à diferença e do dever de inclusão”. *a.muse.arte*. Disponível em <https://amusearte.hypotheses.org/6532>.

Tchuisseu, C. N. (2020, 24 de junho). *Preparing for the Reopening of Museums: the Aftermath of a Pandemic* [forum online]. Disponível em <https://qrgo.page.link/MprR>.

Turismo de Portugal (2020). Clean & Safe. Disponível em <https://qrgo.page.link/AG4xi>.

United Nations & UNWTO (2001). *Global Code of Ethics for Tourism*. Disponível em <https://qrgo.page.link/hA88q>.

MUSEOLOGIA, PATRIMÔNIO E DESENVOLVIMENTO: ENCONTROS POSSÍVEIS

Teresa Cristina Scheiner

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

<https://orcid.org/0000-0002-3361-109X>

1 Introdução

As análises recentes do campo social reiteram que estamos imersos, hoje, numa cultura de antíteses e paradoxos, onde se articulam, de novas e inusitadas maneiras, os planos local e global, individual e coletivo, público e privado. Nesse ambiente geram-se novas sociabilidades, novos modos de produzir e consumir cultura, novas articulações simbólicas. O aumento da velocidade de comunicação, em tempo real, trouxe consigo a dispersão e o estilhaçamento dos interesses e da atenção; a imersão em novos planos do real, mediados pelas TICs, gerou uma falsa sensação de afeto, que mascara as relações sociais. Ao discurso recorrente sobre a inclusão sobrepõe-se o aprofundamento das diferenças. Nesse contexto, mais uma vez ganha centralidade o temas das indústrias culturais – as quais, articuladas às tecnologias digitais, engendram novas fontes de valor e de lucro e novas formas de sustentabilidade, reatualizando a face ilusional do indivíduo como fragmento do universal.

Entretanto, nem tudo o que aparece como novo é verdadeira inovação: cabe lembrar que o conceito de indústria cultural, proposto nos anos 1940 por Adorno e Horkheimer¹⁴, vincula-se à transformação de processos culturais em produtos padronizados, com o uso da tecnologia – podendo ser utilizado para reificar a ideia de que o bem estar humano está ligado à posse e ao consumo de bens e serviços. Nada é mais atual do que a afirmativa dos autores de que

¹⁴ Ver “Dialética do Esclarecimento”, de Theodor Adorno e Max Horkheimer.

a cultura contemporânea confere a tudo um ar de semelhança. [...] Cada setor é coerente em si mesmo e todos o são em conjunto. [...] A unidade evidente do macrocosmo e do microcosmo demonstra para os homens o modelo de sua cultura: a falsa identidade do universal e do particular. Sob o poder do monopólio, toda cultura de massas é idêntica (Adorno, T., Horkheimer, M. 1969, s/n).

Mais uma vez, “o que domina é a pseudoindividualidade. O individual reduz-se à capacidade do universal de marcar tão integralmente o contingente que ele possa ser conservado como o mesmo” (Ibid., in Op. Cit.). E, ainda que pensemos estar habitando a era das multiplicidades, seria interessante verificar até que ponto “as particularidades do eu são mercadorias monopolizadas e socialmente condicionadas, que se fazem passar por algo de natural” (Ibid., ibidem).

Neste marco faz-se necessário perceber com muito cuidado as relações entre cultura e desenvolvimento, se desejamos ter uma visão mais nítida de como se dão, hoje, as dinâmicas e movimentos de produção e consumo cultural, especialmente nas interfaces com a proposta contemporânea de uma ética do bem estar social. É também preciso muito cuidado ao analisar como se configuram as “novas” interfaces entre cultura, museus e patrimônio – atravessadas pela crescente influencia das TICs, mas ainda vinculadas aos sistemas produtivos da modernidade.

Num movimento recorrente, as narrativas da Museologia e do Patrimônio enfatizam o papel transformador que devem ter os museus no século 21, qualificando-os como agentes de cambio social e desenvolvimento sustentável. Mas é preciso ir além do discurso e verificar como verdadeiramente se dão esses movimentos, para compreender como as práticas culturais ligadas ao patrimônio e aos museus se inserem, hoje, nas políticas e estratégias de cultura e desenvolvimento – e se essas práticas efetivamente contribuem para o bem-estar social.

2 O Desenvolvimento como Paradigma

Fundada em novas formas de pensar o Real, a sociedade contemporânea incorporou, desde o início do século 21, novas estratégias de organização social, novos paradigmas de pensamento e de ação. Atravessado pelos efeitos da globalização e da reorganização política dos Estados, o quadro sociopolítico rendeu-se definitivamente à influência do neocapitalismo e de uma economia neoliberal. Ao longo deste processo, grandes parcelas da população mundial puderam ter acesso aos bens de consumo e às novas tecnologias – mas, ao mesmo tempo, aumentaram as distâncias sociais e os problemas dela decorrentes.

O discurso clássico sobre globalização e desenvolvimento havia colocado em foco o tema da redistribuição de renda, deixando em segundo plano a complexidade das relações entre a configuração socioeconômica do mundo atual e os modos e formas pelos quais vem-se reorganizando, nas últimas décadas, as relações entre o desenvolvimento econômico e o desenvolvimento humano; ficou também em segundo plano a análise das capacidades de cada grupo humano de gerar, distribuir e consumir bens e riquezas.

Os estudos mais recentes empreendidos pelos organismos mundiais – sobretudo a ONU – vêm apontando o lugar central ocupado pela questão das capacidades. O mais recente Relatório sobre o Desenvolvimento Humano (PNUD, 2019) comprova que, apesar de alguns grupos virem superando os patamares mínimos de progresso, com notável redução no quadro das privações extremas, permanecem imensas discrepâncias relativas às “liberdades necessárias para que as pessoas sejam e façam algo desejável, tal como ir à escola, conseguir um emprego ou ter o que comer” (PNUD, 2019, p. 1). Tais desigualdades evoluem de distintas maneiras: enquanto caem significativamente alguns indicadores clássicos como o índice de mortalidade ao nascer e a esperança de vida, outros estão aumentando, sobretudo no que tange às desigualdades no domínio das capacidades avançadas¹⁵ - “muitas das quais só agora estão a emergir” (Op. Cit., p. 4).

¹⁵ Segundo o mesmo Relatório, essas desigualdades tendem a acumular-se ao longo da vida, dependendo das oscilações e

A busca de soluções para as discrepâncias existentes no atual quadro de desenvolvimento depende da adoção de uma perspectiva de análise centrada nos indivíduos, que se reflita no âmbito das diretrizes e estratégias mundiais, regionais, nacionais e locais de saúde, educação e direitos humanos. O Relatório indica que os atuais e novos tipos de desigualdades “irão interagir com forças sociais, económicas e ambientais de relevo, determinando as vidas da juventude de hoje e sua descendência” (Ibid., p. 6); é fundamental, portanto, considerar os fatores que virão a influir sobre o quadro de desigualdades do presente para o futuro, desenhando políticas que visem aliar o aumento e a distribuição das capacidades e do rendimento, de modo a fazer frente às duas transições drásticas que vêm marcando o quadro contemporâneo: as alterações climáticas e as transformações tecnológicas. É precisamente no âmbito dessas transições que precisam ser analisadas e trabalhadas as capacidades – das capacidades básicas (vinculadas às necessidades fundamentais de sobrevivência e inserção social) às avançadas, que se refletem “na utilização da tecnologia ou na capacidade de lidar com os choques ambientais” (Ibid., *ibidem*) e ainda na aquisição de educação de alta qualidade, em todos os níveis.

Apesar dos avanços, as disparidades de IDH permanecem generalizadas. No âmbito educacional, o Relatório aponta que, nos países com um baixo nível de desenvolvimento humano, cerca de 42% dos adultos concluíram o ensino primário e apenas 3,2% dos adultos possuem ensino superior; já nos países com um nível muito elevado de IDH 94% dos adultos possuem educação primária e 29% têm nível superior. Quanto ao acesso à tecnologia, os países em vias de desenvolvimento têm 67 assinaturas de telemóveis e menos de 1 assinatura de banda larga por 100 habitantes; e os países com IDH muito elevado indicam o dobro de assinaturas de telemóveis e 28 assinaturas de banda larga por 100 habitantes (Ibid., p. 7).

Os dados estatísticos revelam que a relativa convergência das capacidades básicas é um movimento que se dá de forma ainda lenta¹⁶;

desequilíbrios entre o quadro socioeconômico e as relações de poder, em cada uma das sociedades do planeta.

¹⁶ Nos países de IDH mais baixo, 600 milhões de pessoas ainda vivem abaixo da linha de pobreza extrema, “um número que dispara para 1,3

por outro lado, a divergência nas capacidades avançadas aumenta de forma rápida, acentuando progressivamente as desigualdades: o acesso à educação superior e às novas tecnologias cresce exponencialmente nas sociedades mais desenvolvidas¹⁷. Há que se considerar ainda que tais desigualdades não ocorrem apenas entre países, mas também dentro de cada país, com enorme impacto nas relações sociais. Em muitos casos, as diferenças podem traduzir-se em desigualdade política, com a captura dos sistemas socioeconômicos por parte de segmentos já privilegiados – aumentando as assimetrias de poder, num ciclo evolutivo de muito difícil rompimento; e perpetuando algumas formas clássicas de desigualdades, “que podem definir-se pela etnia, pela língua, pelo género ou pela casta – ou, simplesmente, pelo facto de residirem no norte, sul, este ou oeste de um país” (Ibid., p. 12).

Se considerarmos que este é o quadro que irá configurar o modo como os indivíduos se ajustarão ao ambiente socioeconômico das próximas décadas, determinando “se as pessoas serão capazes de tirar partido das oportunidades do século XXI, de se ajustar à economia do conhecimento e de lidar com as alterações climáticas” (Ibid., p. 10) poderemos visualizar a dimensão do problema.

Que soluções poderiam ser buscadas? O PNUD aponta, como estratégia para corrigir as desigualdades, a implementação de políticas de carácter dualista: num primeiro movimento, acelerar os movimentos de convergência relativos às capacidades básicas, inverter a divergência ao nível das capacidades avançadas e eliminar as desigualdades de género e similares; e num segundo movimento, promover simultaneamente a equidade e a eficiência dos mercados, incrementando a produtividade e buscando corrigir a desigualdade de

mil milhões quando medido segundo o Índice de Pobreza Multidimensional. Cerca de 262 milhões de crianças não estão matriculadas no ensino primário nem no secundário e 5,4 milhões não sobrevivem além dos primeiros cinco anos de vida” (PNUD, 2019, p. 7). Segundo os dados do Relatório, tudo indica que “o mundo não está em vias de erradicar as privações extremas no campo da saúde e da educação até 2030” (ibid., ibidem).

¹⁷ O crescimento é seis vezes superior ao dos países com baixo IDH no acesso à educação universitária e 15 vezes maior nas assinaturas de banda larga fixa (Ibid., p. 10).

rendimento. A proposta é gerar um círculo virtuoso de políticas que propiciem mudanças do alto para a base e também da base para o alto. Um terceiro movimento poderá partir do meio, atingindo os estamentos médios mais vulneráveis – como os trabalhadores formais com baixos salários – com ressonâncias positivas para o alto e para a base. O aporte dos recursos tecnológicos poderá impulsionar o aumento de produtividade e facilitar a transição para padrões mais sustentáveis de produção e consumo, com a criação de novas tarefas, novos modos de produção e novos hábitos de consumo (PNUD, 2019, p. 10-19).

Tememos, entretanto, que tais propostas se percam num oceano de boas intenções. O próprio Relatório aponta as dificuldades de implementar mudanças na estrutura socioeconômica mundial. Reconhece, ainda, o risco que representa, para a geração de empregos, a transformação dos mercados laborais pelas novas tecnologias; sabe-se que a implementação de políticas antimonopólio, necessária à consecução desses objetivos, é muito difícil de realizar sem que se altere a estrutura de poder vigente em várias sociedades - e sem que se adotem “leis que rejam a utilização ética dos dados e da inteligência artificial” (Ibid., p. 20). Não se deve desprezar, por exemplo, o fato de que a adaptação do mercado de trabalho às práticas automatizadas e à inteligência artificial tende a aumentar o valor dos trabalhadores qualificados nas novas tecnologias, ampliando as desigualdades de oferta laboral; ou ainda os dados que comprovam ser a representação feminina no mercado da inteligência artificial de meros 22% do total mundial de profissionais da área¹⁸.

¹⁸ Dados do Relatório de Desenvolvimento Humano (PNUD, 2019, p. 211-213). O Relatório é uma publicação anual, independente, promovida pelo Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento (PNUD). A primeira versão, lançada em 1990, visava colocar as pessoas no centro do processo de desenvolvimento, tornando-as presentes no debate econômico, político e jurídico. Os primeiros índices referiam-se às escolhas e liberdades. A partir de então, já foram gerados os índices de: Desenvolvimento Humano; Desenvolvimento em relação ao Gênero; Medida de Capacidade de Gênero; e Pobreza Humana. Os relatórios específicos baseiam-se nos estudos contemporâneos sobre o tema.

Os estudos empreendidos pelo Sistema das Nações Unidas, configurados na Agenda 2030¹⁹ e nos Objetivos do Desenvolvimento Sustentável (ODS), bem como nos Relatórios anuais do IDH, defendem uma ação convergente entre governos nacionais e agências internacionais, baseados em indicadores “transparentes e confiáveis” (Bachelet Jeria, Michele, 2019, p. 26), com vistas ao desenvolvimento e ao bem-estar humano. Aqui, caberia perguntar: até que ponto estas metas são verdadeiramente alcançáveis?

Uma nova questão soma-se, hoje, a todas essas reflexões: a Pandemia do COVID19. De que forma a contingência da Pandemia está afetando o comportamento humano e as percepções de desenvolvimento, saúde, segurança e bem-estar social? De que forma as relações intra e intersociais se readequaram a essa contingência, na interface com os diferentes sistemas de poder? Que influências terão os níveis de desenvolvimento econômico e educacional no comportamento das pessoas, em reação à Pandemia? E quanto aos estudos e bases estatísticas – estarão sendo mantidos os índices de transparência e confiabilidade nos dados disponibilizados para análise, conforme desejaria Bachelet?

[https://pt.wikipedia.org/wiki/Relatório de Desenvolvimento Humano](https://pt.wikipedia.org/wiki/Relatório_de_Developolvimento_Humano)
o. Acesso em 09.09.2020.

¹⁹ A Agenda 2030 foi lançada em setembro de 2015 durante a Cúpula de Desenvolvimento Sustentável. Reflete os novos desafios de desenvolvimento e está ligada ao resultado da Rio+20, realizada em junho de 2012 no Rio de Janeiro, Brasil. Baseada nos Objetivos de Desenvolvimento do Milênio (ODM), desenhados pela ONU, tem como expectativa garantir que até o final da terceira década do século 21 a população do planeta tenha uma vida digna, com sustentabilidade básica. Gerou 17 Objetivos para o Desenvolvimento Sustentável (ODS) e 169 metas para atingi-los. O desafio segue a mesma linha da I UNCED, da Rio-92 e da Rio+20: assegurar a sustentabilidade da espécie humana no planeta; propiciar qualidade de vida a todas as populações. Entre os 17 ODS destaca-se o de No. 04 - Assegurar a educação inclusiva e equitativa e de qualidade, e promover oportunidades de aprendizagem ao longo da vida para todos os indivíduos.

3 Patrimônio e Desenvolvimento – conceitos plurais

As análises socioculturais vêm apontando, nas duas últimas décadas, a dificuldade de implementar soluções para o bem-estar humano sem que se leve em conta a complexidade das relações interindividuais e intergrupais. Ao deslocar o foco do desenvolvimento para os indivíduos, temas como o fundamento ético e o amparo legal para o acesso aos recursos e à busca da dignidade humana emergem como questões centrais.

Todas essas questões interessam profundamente ao âmbito da Museologia e do Patrimônio. Ao trabalhar as relações entre Museu, Patrimônio e Sociedade, importam especialmente alguns aspectos da relação entre cultura e desenvolvimento: aqueles ligados à herança cultural dos povos e aos fundamentos psico-afetivos do conhecimento e do comportamento humano.

Estranhamente, tais aspectos não estão diretamente contemplados na Agenda 2030. Nela, os 17 Objetivos do Desenvolvimento Sustentável referem-se à erradicação da pobreza, da fome, à melhoria das condições ambientais, de moradia, segurança, saneamento e saúde, ao acesso à água, à energia, ao uso sustentado dos oceanos, à promoção do crescimento econômico e industrialização sustentados e inclusivos, diminuindo as desigualdades e aportando soluções para os problemas climáticos e seus impactos, estimulando as sociedades pacíficas e um ambiente de participação intersocial. Propõem, ainda, a igualdade de gênero, com iniciativas para o empoderamento das mulheres; e uma educação aberta e inclusiva. Mas não colocam em relevo a importância fundamental das matrizes culturais e da herança afetiva dos indivíduos e grupos – daquilo que os configura em seu Id mais profundo e os constitui como Presença, no tempo e no espaço. E ainda que tais aspectos e dimensões estejam indiretamente presentes em todos os ODS, não constitui um Objetivo para o Desenvolvimento Humano assegurar o direito dos indivíduos e grupos à sua memória individual e coletiva, aos saberes e fazeres que os configuram na essência mesma de suas culturas – sejam elas tradicionais, ancoradas no território, ou emergentes, tecidas nas malhas das redes digitais.

Matrizes culturais e modos de expressão parecem não estar em primeiro plano, nos últimos anos, como indicadores diretos de

desenvolvimento econômico – o que no mínimo nos surpreende, considerando a importância dada a esses aspectos no âmbito de agências internacionais associadas à ONU – entre as quais destaca-se a UNESCO; e ainda no âmbito do próprio PNUD, que em 2004 elaborou um Relatório de Desenvolvimento Humano - RDH para tratar especificamente dessas questões²⁰.

O Relatório de 2004 rejeita a crença de que “as diferenças culturais levam necessariamente ao conflito social, econômico e político, ou de que os direitos culturais inerentes deviam suplantar os direitos políticos e econômicos” (PNUD, 2004, p. v), oferecendo “ideias concretas sobre o que significa, na prática, construir e gerir as políticas de identidade e cultura de maneira consistente com os princípios fundamentais do desenvolvimento humano” (Ibid., Ibidem). Afirma que o desenvolvimento humano “tem a ver, primeiro e acima de tudo, com a possibilidade das pessoas viverem o tipo de vida que escolheram – e com a provisão dos instrumentos e das oportunidades para fazerem as suas escolhas” (Ibid., ibidem). Esta questão, de forte viés político / econômico, abrange a proteção aos direitos humanos e o aprofundamento da democracia, visando a integração das pessoas pobres e marginalizadas – “que na maioria das vezes são membros de minorias religiosas, étnicas ou migrantes” (Ibid., ibidem) na implementação de ações políticas, a nível local e nacional.

Em nossos estudos sobre cultura e desenvolvimento vinculados ao campo da Museologia²¹, temos aprendido que as mudanças impostas pela globalização vêm fragilizando os vínculos internos de

²⁰ RDH 2004. Liberdade Cultural num Mundo Diversificado. PNUD, 2004.

²¹ Desenvolvemos estudos sobre o tema desde 1996: entre 1996 e 1998, para Dissertação de Mestrado sobre a ideia de Museu no pensamento ocidental; de 1998 a 2000, em pesquisa sobre Interação Museu-comunidade pela Educação Ambiental; entre 2000 e 2004, para subsidiar Tese Doutoral sobre os Novos Patrimônios; e a partir de 2004, no âmbito do projeto de pesquisa Patrimônio, Museologia e Sociedades em Transformação: a experiência latino-americana, vinculado ao DEPM/CCH/UNIRIO e ao Núcleo de Estudos e Pesquisas em Museologia, Patrimônio e Desenvolvimento – NUCLEM, que coordenamos.

solidariedade entre indivíduos e grupos sociais. Nesse contexto emergiram, nas três últimas décadas, novos regionalismos, provincianismos, etnicismos e também novos atores sociais – como as comunidades regionais, os denominados grupos “vulneráveis”²² e os grupos de pressão que militam nas redes sociais. Todos eles podem ser percebidos como grupos de resistência aos efeitos nefastos da nova ordem global.

O advento das TICs, como sabemos, acentuou as diferenças entre “possuidores” e “não-possuidores” de bens e riquezas, entre os que têm acesso aos serviços digitais e os que permanecem praticamente ao largo dessa realidade. Em artigo de 10 de julho de 2020, Guilherme Hummel aborda a existência dos “invisíveis digitais do século XXI” – um contingente de cerca de 2 bilhões de indivíduos (quase 20% da população mundial) “que não existem em qualquer radar demográfico, digital ou existencial”, ou seja, não estão cadastrados em nenhum sistema institucional ou Estado. Boa parte desse contingente habita a África rural, mas também se faz presente nas megalópoles, ainda que de modo invisível para os sistemas de controle demográfico e social. No Brasil, descobriu-se recentemente que chegam a 46 milhões de indivíduos²³ (Hummel, 2020) –

²² Carmo (2016, p. 204, apud Rogers e Ballantyne, 2008, p. 31-41) considera duas formas de vulnerabilidade, a partir das quais seria possível estabelecer uma tipificação básica: a) vulnerabilidade extrínseca – ocasionada por circunstâncias externas, como falta de poder socioeconômico, pobreza, falta de escolaridade ou carência de recursos; e b) vulnerabilidade intrínseca – causada por características que têm a ver com os próprios indivíduos, tais como doença mental, deficiência intelectual, doença grave, ou os extremos de idade (crianças e idosos).

²³ Levantamentos realizados para efeito de combate à Pandemia revelaram que esses indivíduos estão ausentes das listas “sociodigitais” do Governo. São os invisíveis, “que habitam fora do bioma digital. De acordo com a pesquisa TIC Domicílios de 2019, nas classes **D** e **E** o percentual de desconectados alcança 59%. São os ‘impercebíveis’ do Cadastro Único, os desempregados, autônomos e obreiros informais que (...) não tem endereço, nem celular, são desbancarizados, não tem

certamente alheios ao desenvolvimento tecnológico e com uma baixa percepção de seus direitos; e também com escassas oportunidades de desfrutar dos bens e riquezas disponíveis no cenário econômico e social.

Ainda que não trate diretamente dessas questões, o RDH 2019 indica que “a exclusão social ocorre quando as pessoas não conseguem participar plenamente na vida econômica, social e política por serem segregadas devido a fatores de ordem cultural, religiosa, racial ou outra” (PNUD, 2019, p. 245)²⁴.

Por outro lado, seria interessante considerar que a exclusão econômica e a invisibilidade digital não significam que esses indivíduos não possuam laços afetivos com os valores e práticas existentes dentro de suas próprias culturas; ou que não possam ter uma existência pontuada por experiências positivas de desempenho cultural – inclusive, participando de redes de solidariedade e produção econômica desenvolvidas à margem dos sistemas formais indicados nos ODS. Os próprios estudos sobre o desenvolvimento vêm revelando que não há relações diretas de causa e efeito sobre esses índices, e que

CPF, muitos são analfabetos e a maioria fica isolada nos guetos urbanos ou esquecidos no habitat rural” (Hummel, 2020).

²⁴ O Relatório de 2019 registra a feição multidimensional das desigualdades de gênero - que, por serem culturais, enraizadas nas normas sociais, permeiam a vida em graus diferentes, “de forma transversal quer aos países em vias de desenvolvimento quer aos desenvolvidos” – reconhecendo que os preconceitos e a discriminação de gênero são endêmicos das nossas instituições sociais (p. 115). Reconhece, ainda que “as normas sociais e culturais favorecem, com frequência, comportamentos que perpetuam as desigualdades, ao passo que a concentração do poder gera desequilíbrios e leva à apropriação por parte de grupos poderosos, tais como as elites patriarcais dominantes” (p. 164). Tais práticas se estendem às novas gerações: “É comum que os jovens adolescentes oriundos de diversos contextos culturais perfilhem normas que perpetuam as desigualdades de gênero” (p. 174); e podem verificar-se no meio digital: cerca de 73% das internautas já foram expostas a algum tipo de ciberviolência – o que prejudica a sua inclusão digital e impede que desfrutem dos dividendos digitais (p. 183).

todas essas realidades precisam ser abordadas cuidadosamente e de forma plural.

No cenário de cisões econômicas, sociais e comunicacionais que hoje nos atravessa, perceber de modo mais sensível as relações entre matrizes culturais, herança cultural e desenvolvimento pode ser um passo na direção de estratégias mais eficazes de incorporação desses grupos isolados e diminuição da invisibilidade. Nunca é demais lembrar que a influencia das TICs vem permitindo leituras de mundo simultâneas e muitas vezes contraditórias, onde se rearticulam as matrizes da Modernidade e o pensamento da Tradição, num complexo simbólico que integra os planos racional, artístico e social. E se hoje a realidade pode ser ‘lida’ como um hipertexto, em todas as direções, podemos entender que conceitos consagrados pela Modernidade, resignificados, também dão origem a novas aproximações entre os indivíduos e os universos perceptuais que os atravessam. Neste sentido, os vínculos de solidariedade inter e intra grupais podem estar sendo rearticulados de forma criativa, com resultados ainda pouco expressivos nos indicadores das agencias internacionais e nos Relatórios de IDH.

Entre esses construtos está o conceito de Patrimônio²⁵, ressignificado nos anos 1960 com o rótulo de “patrimônio integral”; e ao qual somaram-se, nas quatro últimas décadas, a percepção de patrimônio como fluxo de estruturas nomádicas de representação²⁶, fruto das novas tecnologias; e a ideia de patrimônio imaterial. Percebido pelo pensamento da Atualidade de forma polissêmica, o Patrimônio é uma poderosa construção simbólica, vinculada a todos os tipos de evidências da relação entre os humanos e o mundo - das manifestações da psique humana aos fenômenos da Biosfera. Pode ser apreendido como um valor²⁷, um “modo de preferência consciente”

²⁵ Utilizamos aqui o termo “patrimônio” na sua acepção mais ampla, englobando as dimensões natural, cultural, material e imaterial do patrimônio; e ainda a sua relação com os processos e produtos da natureza e da cultura humana, em todos os espaços físicos e simbólicos - no passado, no presente e na projeção para o devir.

²⁶ Ver Scheiner, 2004, Cap. 04.

²⁷ Do Latim *valore* - conceito determinado pela interação entre sujeito e objeto, gerado pela relação que se estabelece entre as necessidades do

(Heller, 1978) ou “concepção explícita e implícita do desejável, característica de um indivíduo ou grupo, e que influencia a seleção dos modos, meios e fins da ação” (Kluckhohn, 1970). Patrimônio seria, assim, tudo aquilo que nos significa no mundo e faz com que o mundo tenha significado para nós – a começar pelo corpo humano, nosso patrimônio essencial.

Essas tendências refletem-se com nitidez nos documentos normativos que configuraram, nas últimas décadas, o advento de um “campo patrimonial”²⁸, ou – como previa Sola em 1982 – o nascimento de uma nova disciplina, que poderíamos denominar “patrimoniologia”²⁹. Em trabalhos anteriores³⁰ já havíamos apontado que se configura no âmbito da cultura contemporânea uma verdadeira “patrimoniomania”, segundo a qual todos os testemunhos tangíveis e intangíveis da presença do homem no planeta, em qualquer tempo e/ou espaço podem ser valorados, por alguma coletividade, como patrimônio. E se assim for, tudo tem a potência de ser patrimônio – basta que assim seja valorado por algum indivíduo ou grupo social.

indivíduo e a capacidade das coisas e de seus derivados, objetos ou serviços, satisfazerem essas necessidades. Considerar esta relação pode ajudar a explicar a existência de uma hierarquia de valores, segundo a urgência/prioridade das necessidades e a capacidade dos mesmos objetos para as satisfazerem, diferenciadas no espaço e no tempo. Para Alpport (apud Viana, 2007) valor é “Uma crença em que o homem se baseia para atuar por referência”. Reconhecer um certo aspecto das coisas como valor implica hierarquizá-las para tê-las em conta na tomada de decisões. A ideia de valor é portanto usada como um dos elementos que influem na escolha e na orientação que damos às nossas decisões. E o que cada indivíduo/grupo valora como importante define o que considera patrimônio.

²⁸ Entre esses documentos figuram as chamadas “Cartas patrimoniais” e as Cartas que fundamentam as políticas e diretrizes ligadas ao patrimônio, em âmbito local, nacional e transnacional.

²⁹ SOLA, Tomislav. *A contribution to a possible definition of museology. Godišnja konferencija i simpozij komiteta za Muzeologiju*. ICOFOM/ICOM: SYSTEMATICS AND METHODOLOGY OF MUSEOLOGY. Paris, 1982.

³⁰ Scheiner 1998, 2000, 2004.

Consideramos importante que o desenho das estratégias para o desenvolvimento humano logre colocar em primeiro plano itens há muito considerados pelos estudos culturais e patrimoniais – como as já citadas matrizes culturais, o conhecimento tradicional na sua relação com as TICs, ou a pluralidade das questões ligadas às injustiças sociais. Esta tem sido a posição defendida pelas agências internacionais dedicadas à educação, ao meio ambiente, à cultura e ao desenvolvimento científico; e por importantes segmentos da Academia. A UNESCO, por exemplo, vem há décadas enfatizando a relevância das interfaces entre políticas educacionais e as estratégias de valorização do património - incluindo aquelas relativas ao património designado como “mundial”, ou “da Humanidade”; e as que deram origem ao conceito de “paisagem cultural”³¹.

Tais aspectos precisam ser abordados de maneira plural e não-maniqueísta, evitando-se fazer uma defesa romântica dos conhecimentos tradicionais das sociedades e/ou grupos com índices mais baixos de desenvolvimento econômico, ou abordar o direito à diferença tendo como foco apenas alguns segmentos sociais. Ousaríamos afirmar que o planejamento de condições mais equilibradas para o desenvolvimento humano precisa hoje, mais do que nunca, realizar-se em complexidade; e que a análise dos indicadores do desenvolvimento deveria incorporar variáveis não tradicionalmente constantes dos quadros analíticos oficiais.

Transformar objetos impossíveis em objetos possíveis, objetos ausentes em objetos presentes é o que recomenda Boaventura de Sousa Santos, ao pontuar que “o que não existe é, de fato, ativamente produzido como não existente, ou seja, como uma alternativa não crível ao que existe. (...) A não-existência é produzida sempre que uma certa entidade é desqualificada e considerada invisível, não inteligível ou descartável” (Santos, 2010, p. 22)³². Para Santos, há várias maneiras

³¹ Para maiores detalhes, ver SCHEINER, T. *Museums, communities and cultural landscapes: towards a total relationship* [encaminhado para publicação em maio 2020]. Ver ainda UNESCO. *Operational Guidelines for the Implementation of the World Heritage Convention*. World Heritage Centre. 2017.

³² [...] lo que no existe es, de hecho, activamente producido como no existente, o sea, como una alternativa no creíble a lo que existe. [...] La

de produzir ausência, e o que as une é uma mesma racionalidade monocultural. O resultado é um conjunto de práticas que consolidam modos perversos de relação entre os indivíduos / grupos sociais, e que instauram o que poderíamos denominar “categorias de hierarquização entre presença e ausência”. Essas práticas fundamentam-se em lógicas que produzem, segundo Santos, categorias tais como: o ignorante; o atrasado; o inferior; o local, ou particular; e o improdutivo, ou estéril. São elas: a) a lógica da monocultura do saber e do rigor do saber, que torna inexistente tudo o que está para além dos cânones da ciência e da alta cultura; b) a lógica do tempo linear, que fundamenta os conceitos de “progresso, revolução, modernização, desenvolvimento, crescimento, globalização” (Ibid., ibidem), reificando os países centrais do sistema mundial e, “junto com eles, os conhecimentos, as instituições e as formas de sociabilidade que eles dominam” (Ibid., p. 23); esta é a lógica que produz “a não-contemporaneidade do contemporâneo”; c) a lógica da classificação social, que naturaliza as diferenças e reifica a ideia de superioridade; d) a lógica da escala dominante, que reifica os conceitos de universal e global, tornando irrelevantes as demais escalas (particular, local); e e) a lógica produtivista, fundamentada nos critérios capitalistas de produtividade e geração do lucro, e que designa como “improdutivo” tudo o que não se adequa a esse cânone³³.

no existencia es producida siempre que una cierta entidad es descalificada y considerada invisible, no inteligible o desechable”.

³³ A primeira lógica é a “monocultura do saber e do rigor do saber: consiste na transformação da ciência moderna e da alta cultura em critérios únicos de verdade e de qualidade estética” (Ibid., in Op. Cit.); tudo o que está para além de seus cânones, é declarado inexistente. A segunda lógica funda-se na monocultura do tempo linear – que percebe o tempo da história segundo formulas tais como “progresso, revolução, modernização, desenvolvimento, crescimento, globalização” (Ibid., ibidem), gerando a ideia de que à frente do tempo estão os países centrais do sistema mundial e, “junto com eles, os conhecimentos, as instituições e as formas de sociabilidade que eles dominam” (Ibid., ibidem). Esta lógica produz não-existência rotulando como “atrasado” tudo o que é assimétrico em relação ao que é declarado “avançado”; ou seja: produz “a não-contemporaneidade do contemporâneo, a ideia de

que a simultaneidade esconde as assimetrias do tempo histórico que nela convergem” (Ibid., Op. Cit., p. 22-23). Aqui, a não-existência é tratada como resíduo - e designada, ao longo dos últimos duzentos anos, como “primitivo, selvagem (...), tradicional, pré-moderno, simples, obsoleto, subdesenvolvido” (Ibid., p. 23). A terceira é a lógica da classificação social, fundada na “naturalização das diferenças - e que distribui as populações por categorias que naturalizam hierarquias” (ibid., ibidem); a ela pertencem a classificação racial e a classificação sexual - mas também a classificação social, baseada em atributos que negam sua intencionalidade. A consequência é a relação de dominação, muitas vezes considerada “como uma obrigação de quem é classificado como superior” (...) a não-existência é produzida sob a forma de uma inferioridade insuperável e natural” (Ibid., ibidem). A quarta é a lógica da escala dominante, cujos termos determinam “a irrelevância de todas as outras escalas possíveis” (Ibid., p. 23-24); e que aparece na Modernidade ocidental sob dois construtos essenciais: o universal e o global. Santos pontua que “o universalismo é a escala das entidades ou realidades que se reforçam independentemente de contextos específicos” (Ibid., p. 24), e por isso mesmo recebe precedência sobre todas as realidades que dependem de contextos, sendo assim consideradas particulares ou vernáculas. Já a globalização “nos últimos vinte anos adquiriu uma importância sem precedentes nos mais diversos campos sociais. Essa escala privilegia as entidades ou realidades que estendem seu âmbito por todo o globo e que, ao fazê-lo, adquirem a prerrogativa de designar entidades ou realidades rivais como locais” (Ibid., ibidem) - indicadores de não-existência: “as entidades ou realidades definidas como particulares ou locais estão aprisionadas em escalas que as incapacitam para ser alternativas críveis ao que existe de modo universal ou global” (Ibid., ibidem). A quinta é a lógica produtivista, que se fundamenta nos critérios capitalistas de produtividade. Aqui, o crescimento econômico é um objetivo racional inquestionável; também “é inquestionável o critério de produtividade que melhor sirva a esse objetivo” (Ibid., ibidem). Aplicado tanto à natureza como ao trabalho humano, vincula-se às ideias de produção e de trabalho que maximiza a geração de lucro; aqui, o não-existente é o improdutivo - natureza estéril, ou desqualificação profissional.

Essas formas de não existência, “produzidas ou legitimadas pela razão eurocêntrica dominante”, são assim consideradas porque as realidades que as configuram “aparecem como obstáculo às realidades que contam como importantes: as científicas, avançadas, superiores, globais ou produtivas” – ainda que constituindo partes das totalidades homogêneas, que confirmam o que existe, como existe (Santos, Op. Cit., p. 24).

A Pandemia do COVID19 vem acentuando as fraturas e fissuras já existentes nesses paradigmas, colocando em questão os saberes e os modos de adquirir conhecimento; as oportunidades de oferta de trabalho, a adaptação às condições laborais e os critérios de produtividade; e trazendo ao primeiro plano a relevância das soluções de produção ligadas à economia informal – muitas delas, ancoradas em práticas consagradas pelas culturas de grupos com baixo IDH. Ainda é cedo para que os estudos estatísticos apontem a extensão, o grau e a profundidade dessas mudanças, mas já se pode antever que estamos em meio ao que se poderia considerar uma nova revolução cultural. Altera-se o modo com os indivíduos e coletividades se relacionam com o real; e também as escalas de valor que configuram as leituras de mundo das diferentes sociedades.

Muitas “ausências” apontadas por Santos estão se convertendo em instancias de presença, levando a crer que a ideia de Desenvolvimento Humano deverá incorporar, para sempre, uma percepção mais plural de tempo, saber, capacidade e produtividade, aspectos esses já há muito valorizados pelas agencias e organismos ligados ao patrimônio; e dando maior relevância aos indicadores locais, especialmente nos países/regiões tradicionalmente percebidos como “em desenvolvimento”. Como nunca antes, Desenvolvimento Humano deverá ser apreendido como um conceito polissêmico, com significados plurais – incorporando diferentes escalas e formas de desenvolvimento, sem qualificá-las hierarquicamente.

Adotar um modelo plural de desenvolvimento implica desligar-se das lógicas mencionadas por Santos, às quais, nos anos 1970, já se referia Furtado. Estas lógicas geraram o “Mito do Progresso” (Furtado, 1974), fundado na ideia de que o desenvolvimento pode ser universalizado a partir do modelo praticado pelos países que lideraram a Revolução Industrial; um modelo que considera como “ideais” ou “desejáveis” os padrões de produção e consumo das sociedades

altamente industrializadas – isto é, de uma minoria da humanidade. Tomando como parâmetro o grau de acumulação de capital aplicado aos processos produtivos e o grau de acesso aos bens e serviços que caracterizam o estilo de vida “moderno”, este modelo gerou o conceito de subdesenvolvimento, que qualificou como “marginais” os sistemas e processos produtivos que não lhe eram diretamente vinculados³⁴. Reatualizado no sistema contemporâneo de produção, persiste em considerar à margem da economia mundial os grupos de produção não diretamente alinhados (ou subordinados) aos paradigmas dominantes. Exemplo da permanência desta lógica são os indicadores do Relatório de Desenvolvimento Humano relativos ao uso das TICs, que vêm revelando uma tendência a perceber como marginais ou inadequados os grupos menos dependentes dessas novas tecnologias – reificando a ideia de que só com o seu amplo uso seria possível ingressar na “contemporaneidade”.

Segundo Furtado (Op. Cit.), o mito do desenvolvimento econômico acentuou as lógicas da exclusão e da invisibilidade, concentrando as atenções dos planejadores em objetivos abstratos como investimentos, exportações e crescimento – e ajudando a desviar as atenções dos governos nacionais e das instâncias internacionais da tarefa ética básica: identificar as necessidades fundamentais da coletividade humana e as possibilidades que se abrem com o avanço da ciência. Este modo de ver o real influenciou diretamente as percepções de planejadores e gestores do campo cultural e patrimonial – cujas estratégias se fundamentaram, desde o século 18, em narrativas da tradição e do patrimônio que privilegiavam a inclusão (caso das ‘tradições’ europeias inventadas) ou a exclusão desses grupos do estatuto da modernidade - caso das sociedades com dificuldades de

³⁴ Segundo Furtado, o modelo econômico derivado da Revolução Industrial gerou um movimento de caráter predatório, ligado a processos irreversíveis de degradação ambiental, pouco considerados até o final do século 20. O autor comenta que se o desenvolvimento econômico chegasse efetivamente a concretizar-se dentro deste modelo, a pressão sobre os recursos naturais não renováveis e a poluição ambiental seriam de tal ordem que o sistema econômico mundial e o meio ambiente do planeta entrariam em colapso. Ver Furtado, Celso, 1974; Scheiner, Teresa, 2014.

alinhar-se aos modelos vigentes (Scheiner, 2004, p. 153-154). Em consequência, ficou atribuído ao âmbito do patrimônio o conjunto de saberes e fazeres de grupos rotulados como “tradicionais”, “étnicos” ou “exóticos”- justamente aqueles que Santos identifica como “invisíveis”. O patrimônio serviu assim, ao largo de pelo menos dois séculos, como argumento de visibilidade para grupos percebidos, pela ótica do desenvolvimento, como “marginais”. Não é por acaso que autores como Micelli (1984) identificaram, dentro do próprio campo dito “cultural”, uma cisão entre os âmbitos “da produção cultural” (geradora de bens e serviços mensuráveis pela ótica econômica – como o teatro, o cinema, a TV) e o “patrimonial”³⁵, que articula saberes e tradições não alinhados com a ótica da produtividade.

4 Turismo, patrimônio e desenvolvimento: articulações

O âmbito patrimonial foi, aos poucos, valorizado sob a ótica da produtividade ao ser articulado com o âmbito do turismo – fenômeno que ocorre desde a segunda metade do século 19³⁶, mas que ganhou especial relevo a partir das três últimas décadas do século 20 – quando o turismo cultural se tornou evidente como atividade produtiva. Silva (2007, s/p.) comenta que “a raiz do fenômeno turístico se encontra na colocação em circulação econômica dos bens naturais e culturais que, até então, permaneciam à margem dos circuitos econômicos por sua anterior natureza de bens livres”. Entre esses, estariam os bens conhecidos como “patrimonializados”.

Um considerável número de estudos desenvolvidos no âmbito acadêmico vem-se debruçando sobre essas relações – comprovando,

³⁵ Sérgio Micelli (1984) percebe uma divisão do espaço cultural brasileiro, a partir de duas vertentes – “uma, patrimonial, ligada ao estudo e à proteção dos bens culturais materiais do país, e uma ‘executiva’, ligada às atividades de produção cultural” (Micelli, 1984, apud Scheiner, 1994, 1999).

³⁶ “Ao final do século 19, ‘ver’ o patrimônio – sob a forma de espaços naturais, lugares de memória e monumentos patrimonializados in situ, e também em museus – já era considerado uma prática comum, tanto para os habitantes das cidades onde se encontravam os registros patrimoniais, como para os turistas” (Scheiner, 2017, p. 12).

inclusive, a forte relação entre o patrimônio e o turismo de base cultural. Steinke, Sossai e Coelho (2018, p. 121), ao analisarem documentação existente na sede da UNESCO, em Paris, indicam que

no transcurso das décadas de 1960 e 1970, a Organização envidou esforços em torno da associação entre patrimônio e o então denominado “turismo cultural”. No Relatório do ano de 1968, elaborado pelo Diretor Geral da UNESCO em 1969, vemos claramente um encorajamento do turismo cultural por parte da Organização nos anos anteriores à promulgação daquela Convenção de 1972.

Entretanto, essa relação parece dar-se em ambiguidade: os autores pontuam que a relação turismo e patrimônio, até 1974 vista como benéfica para todos - “Estados, UNESCO, empresários, comunidades residentes nas imediações de bens patrimonializados, entre outros” (Steinke, Sossai e Coelho, Op. Cit., p. 122) é abordada a partir de 1975-76 pela mesma UNESCO como podendo trazer um impacto negativo para os bens e áreas patrimonializados e os valores culturais tradicionais³⁷. Esta percepção contribui para gerar, no âmbito do patrimônio, uma “retórica da perda” (Gonçalves, 1996, p. 26) que vem servindo de suporte para o desenho de políticas e estratégias ligadas a práticas conservadoristas.

De todo modo, não se pode negar a importância e o impacto econômico do aproveitamento turístico de áreas e bens patrimonializados, tanto os materiais como os não-materiais. O turismo é hoje uma atividade altamente geradora de renda, bens e serviços. Uma breve consulta aos indicadores da Organização Mundial do Turismo (OMT) revelam que até dezembro de 2019 o turismo em escala global vinha apresentando um crescimento continuado: o

³⁷ “No documento relativo ao Programa e Orçamento Aprovados para o Biênio de 1975 e 1976, promulgado durante a 18a Sessão da Conferência Geral da UNESCO, registrou-se alguns possíveis malefícios da relação entre patrimônio e turismo cultural: [...]quando o fluxo de turistas excede um certo limite, isso pode ter consequências em âmbito sociocultural, causando mudanças que podem ameaçar os valores culturais” (Ibid., Op. Cit., p. 122).

primeiro relatório sobre números e tendências do turismo global da nova década, publicado pela OMT, apontou um crescimento de 4% nas chegadas internacionais (1,5 bilhão de turistas internacionais), em relação ao ano anterior³⁸ - mobilizando, em 2018, recursos da ordem de US\$ 1,7 trilhão – o que representa uma receita de US\$ 5 bilhões diários. Tais números não podem ser desprezados, quando se trata do desenho das estratégias de desenvolvimento. No âmbito brasileiro, dados do Ministério do Turismo indicam que o setor registrou, em 2019, faturamento de R\$ 238,6 bilhões - ou seja, um aumento de 2,2% em relação ao ano anterior; e a geração de 35.692 novos postos de trabalho, representando uma alta de 163,6% em relação às vagas criadas em 2018³⁹. Todos os segmentos turísticos registraram aumento de vendas, especialmente o transporte de passageiros (5,3%) e a hotelaria (3,3%)⁴⁰.

O crescimento de 3% a 4% previsto para 2020 não deverá ser alcançado devido à Pandemia do COVID19, que afetou profundamente o setor, provocando, entre janeiro e maio de 2020, perdas da ordem de US\$320 bilhões no turismo mundial, com queda de 56% no número de turistas internacionais (OMT, 28.07.2020). As restrições no setor de viagens e uma queda sem precedentes na demanda turística colocaram em risco milhares de empregos e negócios; e estão inviabilizando parcelas significativas do setor hoteleiro e demais serviços ligados ao turismo. O *World Tourism Barometer*, publicação periódica da OMT, disponível em meio digital, indicava, em seu vol. 18, no. 4, de julho de 2020, um início de recuperação do setor, mas ainda lento e

³⁸ Os dados consolidam o turismo como um setor econômico líder e resiliente, mesmo com as incertezas atuais, como as dúvidas em torno do Brexit, o colapso de Thomas Cook, as tensões geopolíticas e sociais e a desaceleração econômica global - que afetou principalmente as economias avançadas, principalmente a Europa, a Ásia e o Pacífico.

³⁹ Dados do ICV-Tur – índice da pesquisa elaborada pela Confederação Nacional do Comércio de Bens, Serviços e Turismo (CNC), em parceria com a Cielo.

⁴⁰ BRAIS, Rafael. Turismo movimentou R\$ 238,6 bilhões no Brasil em 2019... 2018. Min. Turismo, 06 de Março de 2020. In: <http://www.turismo.gov.br/%C3%BAltimas-not%C3%ADcias/13379>. Acesso: 12.09.2020

condicionado ao não-retorno das estratégias de isolamento preventivo. Em 25 de agosto de 2020, o Secretário Geral da ONU, António Guterres, declarava: *“It is imperative that we rebuilt tourism in a safe, equitable and climate friendly way”*⁴¹.

Sabe-se que “as políticas culturais estão cada vez mais inseridas dentro de estratégias amplas de desenvolvimento econômico, revitalização urbana e construção de imagens de cidades, regiões ou países” (Volkerling, 1996, apud Köhler e Durand, 2007, p. 190) – e isso tem ampla ressonância no âmbito patrimonial, incluindo a construção de museus de grande porte e a recuperação / aproveitamento de sítios históricos valorados como patrimônio. No caso específico do patrimônio histórico e artístico, “ocorre uma fundamental alteração no significado dos bens culturais, que deixam de ser apenas bens simbólicos, enquanto testemunhos de outras épocas e instrumentos de reforço de identidades nacionais ou locais, para se transformarem em produtos culturais, a partir das necessidades de mercado” (Leite, 2005, apud Köhler e Durand, Ibidem.).

Cabe lembrar que a oferta de atrações turísticas, se considerada na dimensão geoeconômica (local, cidade, região ou país), fundamenta-se nas definições e conceitos das agencias internacionais do campo cultural – tais como a própria UNESCO, o ICOMOS e o ICOM – entre os quais se inclui o conceito de patrimônio.

A partir dos anos 1980 o turismo cultural consolidou-se como atividade altamente rentável, transformando-se em importante nicho de mercado e influenciando diretamente na recuperação e valorização de sítios de interesse patrimonial, especialmente aqueles identificados como tendo potencial de sustentabilidade. Gastal (2003, apud Köhler e Durand, 2007, p. 191) observa que a proposta de aproveitamento turístico “consiste na recuperação de sítios e prédios históricos a partir de quatro pontos principais: sustentabilidade, visibilidade, atratividade e acessibilidade do patrimônio” – quesitos que configuraram projetos

41

Disponível

em

<https://twitter.com/UNWTO/status/1301860062416089088/photo/1>. Acesso: 10.09.2020.

nacionais do porte do MONUMENTA⁴², bem como inúmeros projetos de âmbito internacional.

Nas últimas três décadas, um enorme conjunto de estudos e pesquisas vem-se dedicando a analisar essas características e relações; mas de modo geral são estudos que se realizam desde o alto, a partir das premissas, interesses e olhares das agências nacionais, regionais e internacionais vinculadas ao turismo cultural, ao meio ambiente e ao desenvolvimento. Ainda há certa carência de estudos desenhados desde a base, que analisem o potencial e o impacto da atividade turística sobre as populações locais, com foco no olhar dessas populações.

Na edição de 2020 das *Notas metodológicas de la base de datos de estadísticas de turismo*, da OMT, que consolida os indicadores do turismo mundial até dezembro de 2019, o termo “patrimônio” não aparece entre os indicadores; e o termo “*heritage*” aparece apenas oito (8) vezes na versão anglófona do documento, sempre em relação ao nome de duas instituições – os institutos de patrimônio do Irã e da Arábia Saudita. Neste documento, o patrimônio não é tratado como âmbito específico, mas aparece de maneira difusa, associado aos lugares históricos e museus, nos seguintes indicadores: a) Atividades de operadores turísticos e agências de viagens - visitas a museus, lugares históricos ou culturais e assistência a espetáculos teatrais, musicais ou esportivos (OMT – NOTAS..., 2020, p.123, 133); b) Industrias turísticas - atividades culturais: atividades de museus e conservação de lugares e edifícios históricos (Ibid., p. 130); c) Atividades criativas, artísticas e de entretenimento⁴³ (Ibid., p. 133); d)

⁴² Programa desenvolvido fora da estrutura do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), utilizando gestores externos e fundamentado no potencial de sustentabilidade turística dos bens por ele abrangidos.

⁴³ *Esta clase comprende la explotación de instalaciones y la prestación de servicios para atender a los intereses culturales y de entretenimiento de los clientes. Abarca la producción y promoción de espectáculos, actos o exposiciones destinados al público, y la participación en ellos; y la aportación de conocimientos y aptitudes artísticas, creativos o técnicos para la creación de productos artísticos y espectáculos. No incluye: gestión de museos* (OMT, 2020, p. 133).

Atividades de museus e gestão de lugares e de edifícios históricos⁴⁴ (Ibid., p. 134).

Isto pode explicar em parte os motivos pelos quais, por mais produtivo que seja o âmbito do património, não parece ter expressão suficiente para constar do IDH. Tome-se como exemplo o RDH de 2019, que não menciona o termo “património”; e onde o termo “turismo” só é mencionado uma vez, à página 292, em relação com os indicadores de Mobilidade Humana e de Capital (tabela 13) – sendo, esta, medida por dados percentuais relativos aos migrantes, aos estudantes estrangeiros do ensino superior e ao turismo internacional recebido por país (sem indicadores de relação entre a visitação turística e as áreas patrimonializadas). Isto talvez ocorra porque o “alargamento indefinido dos espaços e objetos vistos como culturais, bem como a natureza subjetiva da experiência, faz [sic] com que esse conceito seja de difícil aplicação prática” (Köhler e Durand, 2007, p. 188), afetando negativamente as propostas de fomento e regulação do turismo cultural – no qual se incluem o património natural, as atividades produtivas de âmbito local e “o património pessoal (aspectos do dia a dia relevantes à população), além de visitas a bens culturais materiais, festivais, eventos e museus” (Boyd, 2002, apud Köhler e Durand, 2007, p. 188); e ainda sítios e centros históricos e de interpretação patrimonial.

Uma alternativa possível para promover a visibilidade das práticas culturais de grupos locais - especialmente aqueles que poderiam constar dos indicadores como apresentando baixo IDH - pode ser o turismo comunitário, ou turismo de base comunitária (TBC), modalidade de turismo desenvolvida e controlada por grupos locais, buscando preservar suas práticas tradicionais e recursos de biodiversidade, além de estimular o desenvolvimento econômico local. Baseia-se “na autogestão, no associativismo / cooperativismo, na valorização da cultura local e, principalmente, no protagonismo das

⁴⁴ *Esta clase comprende las siguientes actividades: – actividades de todo tipo de museos: – museos de arte, orfebrería, muebles, trajes, cerámica, platería – museos de historia natural y de ciencias, museos tecnológicos y museos históricos, incluidos los museos militares – otros museos especializados – museos al aire libre – gestión de lugares y edificios históricos* (Ibid., p. 134).

comunidades locais, visando à apropriação, por parte destas, dos benefícios advindos do desenvolvimento do setor" (Silva, Ramiro e Teixeira, 2009, p. 4). Nesta modalidade, os grupos comunitários mobilizam-se "contra grandes empreendedores da indústria do turismo de massa que pretendem ocupar seu território ameaçando a qualidade de vida e as tradições da população local" (Carvalho, 2007).

Articulado a outros sistemas, como o meio ambiente e a educação, pode efetivamente gerar uma oferta de serviços e produtos turísticos de qualidade, mantendo a integridade dos espaços e bens explorados. Entretanto, cabe pontuar que "a simples melhoria de renda não gera necessariamente um impacto nas condições de vida das pessoas. Para entender melhor a economia local e o potencial para fortalecê-la, é preciso ter uma visão holística e conhecer os caminhos que o dinheiro percorre" (Ibid., Op. Cit.), bem como a infraestrutura local de negócios, percebendo como a circulação monetária energiza as atividades laborais, gerando renda e contribuindo para aumentar o IDH desses segmentos.

Acreditamos que o turismo de base comunitária pode ser uma alternativa eficaz para o desenvolvimento sustentado de áreas e fazeres de valor patrimonial, com a participação de grupos locais. Aqui, mais uma vez, o turismo será utilizado como argumento e como estratégia de visibilidade; mas com a diferença de que a gestão desde a base pode propiciar o empoderamento cultural dos grupos envolvidos. Isto é especialmente importante nos dias atuais, se lembrarmos que

a pandemia levou a humanidade do Terceiro Milênio a perceber a vida como Valor – o verdadeiro patrimônio da Humanidade – como já o vinham indicando, desde sempre, as teorias holistas. E a sobrevivência do humano tornou-se meta prioritária, em escala global. Agora, mais que nunca, é preciso divisar caminhos alternativos e pensar em novas formas de sociabilidade. Nesse contexto, é fundamental repensar, também, as relações que as sociedades atuais desenvolvem com o seu patrimônio e com os seus museus (Scheiner, 2020, p. 57).

5 Diálogos possíveis entre Museologia, Patrimônio e Desenvolvimento

Existe, hoje, certo consenso sobre a percepção da Museologia como um campo (ou âmbito disciplinar) que se fundamenta nas ideias de patrimônio como valor e de Museu como fenômeno e/ou instância relacional. Patrimônio e Museu são percebidos como valores plurais – processos e produtos da mente e do fazer humanos e também da sua interação com os processos e dispositivos das novas tecnologias. Esta percepção torna possível analisar Museu e Patrimônio como complexas redes interacionais, que operam a partir e através da interligação de fluxos⁴⁵. Permite, ainda, compreender as amplas relações entre patrimônio, museu e as tecnologias virtuais/digitais.

É fato que uma parcela considerável da população do planeta está imersa num ambiente de hiperconexão – e depende, para sobreviver, das novas tecnologias. Um novo termo se criou para estudar as relações que se desenvolvem nas redes: a tecnosociabilidade, “experiência cotidiana e recorrente de intercâmbio e subjetividade associada ao uso de meios horizontais de comunicação de massas (internet, celulares e seus múltiplos usos e constantes atualizações)” (Calderón, 2013, p. 32). Produzida sobre as experiências, tradições e diferenças socioculturais, altera os padrões de conhecimento e de aprendizagem, influenciando “nas diversas dimensões da cotidianidade” (Ibid., in Op. Cit.); utiliza as TICs “não como ferramentas ou fins, mas como âmbitos que permitem novas formas de ser, espaços onde se põem em jogo valores, se constroem identidades e se expressam sensibilidades culturais, sociais, ecológicas e estéticas” (Ibid., ibidem). É produzida e alimentada especialmente – ainda que não exclusivamente – pelos jovens⁴⁶.

⁴⁵ “A ideia de museus interconectados vem alimentando, há pelo menos três décadas, a configuração de redes no âmbito da Museologia – redes institucionais, redes profissionais, redes comunitárias. Como já apontava Castells em 1996, somos hoje verdadeiramente uma sociedade em rede(s)” (SCHEINER, 2018 [em processo de publicação]).

⁴⁶ [...] “*experiencia cotidiana y recurrente de intercambio e intersubjetividad asociada al uso de los medios horizontales de comunicación de masas (Internet, celulares y sus múltiples utilidades y*

As TICs oferecem ao Museu a possibilidade real, prática, de gerar e usar novas formas estéticas e de conexão com os diferentes grupos sociais. Museus em todo o mundo buscam adequar-se a essas tendências, instituindo novas dimensões para a instância do ‘maravilhoso’ – o movimento que sempre pautou as relações entre museus e sociedade, em todos os tempos⁴⁷.

Mas a prática vem comprovando que nem toda hiperconexão depende de dispositivos tecnológicos: mais que o uso dos dispositivos, a Museologia preocupa-se com a conexão entre pessoas. Esta é a perspectiva reforçada pelo discurso oficial do ICOM, que ressalta a importância da ação dos museus para a implementação de melhores condições de vida no planeta; e por um enorme conjunto de práticas inclusivas desenvolvidas no âmbito da Museologia, especialmente a partir da primeira década do século 21. Perceber a conexão entre pessoas como fundamento de práticas inclusivas tem como objetivo diminuir os índices de invisibilidade dos grupos sociais não hiperconectados e com acesso restrito às tecnologias digitais.

Em 2019, o tema da Conferência Geral do ICOM - Museus como Conectores Culturais: o futuro das tradições (*Museums as cultural hubs:*

constantes actualizaciones) está modificando los patrones de conocimiento y de aprendizaje, y ello se expresa en las diversas dimensiones de la cotidianidad: trabajo, estudio, hogar, sexo, divertimento. [...] se trata del uso de estas tecnologías no como herramientas o fines, sino como ámbitos que permiten nuevas formas de ser, espacios donde se ponen en juego valores, se construyen identidades y se expresan sensibilidades culturales, sociales, ecológicas y estéticas. [...] esta tecno-sociabilidad no se produce en el vacío, sino sobre las experiencias, tradiciones y fuertes diferencias socioculturales y nacionales entre los jóvenes. Tampoco es exclusiva de ellos, pero son sus principales constructores” (CALDERÓN, 2013, p. 32).

⁴⁷ Em artigo de 2018 já mencionávamos que o Museu, na Atualidade, é percebido em potência – mas que esta potência vem sendo atravessada por alguns mitos que, de certa forma, impedem que ela se desvele em ato: entre eles, estão a ideia reificada de ‘comunidade’ e a crença de que as TICs são uma instância contemporânea do “maravilhoso”, responsável pelas grandes transformações nas relações entre os museus e as coletividades do presente (ver SCHEINER, 2018).

the future of traditions) - indicou a importância atribuída hoje, pela comunidade museológica internacional, à ideia de conexão. É na relação entre dois ou mais agentes que a conexão se torna possível, o que faz lembrar a importância da relação como essência absoluta do Museu⁴⁸. Remete, ainda, à necessidade de os museus atuarem dentro das premissas de uma ética da solidariedade, atuando de forma colaborativa com os diferentes grupos sociais, em programas ligados ao patrimônio integral – como vem recomendando o ICOM em todas as versões de seus Estatutos e Planos Estratégicos⁴⁹.

O objetivo maior dessas propostas é alinhar a prática museológica às diretrizes mundiais de cultura e desenvolvimento, num contexto em que se articulem as percepções de “memória social, territórios, simbólicos, bens culturais tangíveis e intangíveis, informação em redes, informação na nuvem, patrimônio integral, patrimônio virtual/digital” (Scheiner, 2015) – contribuindo para que a ação dos museus se desvele em prol do bem comum. Essas propostas se traduzem em ações articuladas tais como o Dia Internacional de Museus, comemorado em maio de cada ano em todos os países membros do ICOM – e cujo tema, em 2015, foi “Museus para uma sociedade sustentável”. Em 2020, abordou-se o tema “Museus pela igualdade: diversidade e inclusão”⁵⁰.

Como vimos acima, uma alternativa de alinhamento pode ser a articulação entre museus, áreas patrimonializadas e o turismo cultural. Alguns aspectos dessa articulação ligam-se efetivamente às práticas turísticas, especialmente as visitas orientadas de grupos de turistas a

⁴⁸ A interconexão pode dar-se entre pessoas; entre museus (sempre através das pessoas que neles atuam); entre estes e instituições de pesquisa e agenciamento do patrimônio; ou entre pessoas e museus. Ver SCHEINER, 2018 [em processo de publicação].

⁴⁹ Ver www.icom.org ; ou www.icom.museum

⁵⁰ O Brasil comemora, na semana do 18 de maio, coordenada pelo IBRAM, a Semana de Museus, com temas sempre similares ao tema anual do ICOM. Participam desta Semana centenas de museus em todo o país, com ações alinhadas ao tema de cada ano.

museus tradicionais⁵¹ e de território – museus a céu aberto, parques naturais musealizados, geoparques, sítios etnográficos, históricos, arqueológicos e paleontológicos musealizados, cidades-monumento e similares. Nesse âmbito, destacam-se as experiências de turismo de base comunitária. Entretanto, nem toda atividade turística em áreas musealizadas concorre efetivamente para o bem comum: há incontáveis casos em que tais relações se dão de maneira tensa, com muitos enfrentamentos, fricções e um alto risco de manipulação das práticas desenvolvidas por parte de atores de todos os lados do processo. Existe ainda o risco de alteração / desgaste / perda de referências materiais e não-materiais em algumas das comunidades locais envolvidas, causado pela ânsia de membros dessas comunidades em “adaptar” as realidades locais à demanda turística, com vistas à obtenção de mais ampla faixa de lucro nos processos receptivos.

Quanto aos museus tradicionais, a relação com o turismo e o desenvolvimento vem fazendo com que sejam considerados como “equipamentos culturais”, com inserção significativa nas estatísticas ligadas a uma economia da cultura. McKercher e Du Cros (2003, apud Köhler e Durand, 2007, p. 195) identificam nichos específicos de mercado na relação entre áreas patrimonializadas e/ou musealizadas e o turismo cultural, “a partir de dois parâmetros de classificação: nível de envolvimento do turista com o patrimônio visitado (profundo – superficial) e importância das atrações visitadas na escolha [do] destino turístico (alta – baixa). Fica assim clara, em ambos os casos, a relevância dos índices de visitação na relação com o turista.

Para além da esfera do turismo, há alguns indicadores clássicos da ressonância que as práticas museológicas obtêm junto ao corpo social – e os mais utilizados são os índices de visitação aos museus. Mas por maior que seja a sua relevância, nem sempre os índices de visitação refletem de forma nítida a complexidade das interfaces entre museus e seus públicos, mesmo que apresentem variáveis qualitativas.

Nas últimas décadas o discurso sobre as relações entre museus e o bem estar social vem fazendo amplo uso dos conceitos de sustentabilidade, criatividade, abertura democrática, empoderamento

⁵¹ Entre estes, incluem-se os museus tradicionais ortodoxos, os museus exploratórios e os museus com coleções vivas – como jardins botânicos, zoológicos, aquários e vivários.

e inclusão. Mas, estranhamente, poucos estudos vêm efetivamente tendo o cuidado de apresentar dados mensurados dessas relações; e são ainda raras as análises de casos que apresentam essas interfaces em profundidade e complexidade. O resultado tem sido a reificação de alguns estudos emblemáticos e seus respectivos autores – como se os especialistas do campo museal temessem revisitar as ideias e resultados que tais estudos apresentam, ou apresentar suas próprias ideias, eventualmente contestando os resultados consagrados. Conhecemos esta tendência à reificação em vários núcleos de diferentes regiões do mundo, mas podemos afirmar que ocorre muito especialmente no âmbito latino-americano. Só que essa reificação, diria Foucault, não faz a Diferença: é sempre repetição.

Trabalhar indicadores para além das relações com o turismo (doméstico ou internacional) e dos estudos básicos de visitação (nos quais tem peso especial a visitação escolar), analisando criticamente as propostas desenvolvidas, desde a base, pelos museus, poderá desvelar aspectos relevantes da questão. Aqui, deve-se pontuar a relevância dos estudos que se debruçam sobre as interfaces entre áreas musealizadas/patrimonializadas e comunidades locais, com vistas a investigar como a associação entre memória, patrimônio, saberes e fazeres pode resultar em práticas museológicas verdadeiramente inclusivas e sustentáveis.

Sem a pretensão de fazer uma análise do estado da arte, pontuamos alguns núcleos de produção acadêmica existentes no Brasil e que vêm apresentando interessantes resultados sobre a relação entre comunidades e áreas musealizadas, com vistas ao desenvolvimento sustentado; e identificamos, como exemplo, alguns dos estudos a eles relacionados.

No Pará configura-se um robusto âmbito de pesquisas sobre o tema, resultante de interfaces entre a Universidade Federal do Pará (UFPA), que sedia um Curso de Graduação em Museologia, o Museu Paraense Emilio Goeldi e outras instituições da região. Entre os estudos relevantes, incluem-se pesquisas sobre os grupos indígenas brasileiros; a musealização do Centro Histórico de Belém; as relações entre o Centro Histórico e os nativos; estudos sobre o Bairro da Terra Firme⁵²;

⁵² Ver: SILVA, Carmen Lucia da. Museu e Patrimônio: Musealização no Centro Histórico de Belém do Pará; CARVALHO, Rodrigo Cordeiro,

sobre o Mercado do Ver-o-Peso; sobre plantas medicinais; e sobre a criação, em 2018, do primeiro museu quilombola da Amazônia, em Salvaterra. Já o Museu Goeldi desenvolve há décadas pesquisas sistemáticas sobre os grupos indígenas e ribeirinhos da Amazônia; e implantou, em 2019, um Mestrado em Diversidade Sociocultural, cuja primeira turma iniciou os estudos neste ano de 2020.

Em Pernambuco destaca-se o Curso de Especialização em Museus, Identidades e Comunidades, implantado em 2019 pela Fundação Joaquim Nabuco, com o objetivo de “Formar especialistas capazes de desenvolver atividades integradoras dos museus junto às comunidades, e de atuar em museus comunitários, ecomuseus e iniciativas comunitárias de memória e patrimônio, incorporando a reflexão crítica sobre as práticas museais sociocomunitárias” (FUNDAJ, 2019)⁵³. Neste momento os alunos da primeira turma defendem suas monografias – entre as quais incluem-se trabalhos sobre o Turismo de Base Comunitária⁵⁴. Na UFPE, além do Curso de Graduação em Museologia, desenvolve-se o primeiro MINTER em Museologia do país, em convenio com o PPG-PMUS, UNIRIO/MAST; entre as pesquisas em curso destaca-se o estudo de um coletivo feminino de ceramistas da comunidade do Alto do Moura, em Caruaru – o coletivo Flor do Barro –

BRITTO, Rosangela Marques de. Como os nativos são afetados pela musealização de patrimônios no centro histórico de Belém/PA; ALCÁNTARA, Camila de Fátima S. de M., GONTIJO, Fabiano de Souza. Os museus, as coisas e as comunidades: novas percepções a partir do bairro da Terra Firme em Belém, Pará. Revista Eletrônica Ventilando Acervos, v. 3, n. 1, p. 92-109, nov. 2015.

⁵³ A FUNDAJ criou e dirige, desde 1979, o Museu do Homem do Nordeste, importante instituição dedicada ao estudo das culturas, saberes e processos produtivos da região. Desenvolve pesquisas sobre a economia da cana de açúcar e os estamentos populares, e ainda sobre a diversidade de grupos humanos que configura a cultura e a sociedade nordestinas.

⁵⁴ Como exemplo, ver a monografia de Gilvanildo Ferreira - O Fenômeno Turístico como subsídio para os museus comunitários. Uma análise a partir da proposta de criação do Museu Comunitário e Arqueológico de Ponta Grossa (Icapuí-Ceará) – defendida em setembro de 2020, no âmbito do citado Curso.

e suas relações de produção, que se articulam numa interessante interface entre o artesanato e a arte.

Fig. 01 – Coletivo Flor do Barro - Homenagem aos ceramistas de Caruaru



Foto: T. Scheiner, 2020

Fig. 02 – Cerâmica figurativa no padrão tradicional



Fig. 03 – Releituras de “O Grito”



Fotos – T. Scheiner, 2020

Na Bahia destaca-se a UFBA, com cursos de Graduação e de Pós-Graduação (Mestrado) em Museologia, onde se desenvolvem estudos sobre as relações entre museus, comunidades e sustentabilidade – com destaque para as pesquisas sobre Ação Social e desenvolvimento humano no espaço do museu; e sobre a tecnologia social das mobilizações e sua participação na gestão de iniciativas museológicas comunitárias⁵⁵. A Universidade do Recôncavo (UFRB) implementa uma linha de pesquisa sobre Museologia e o Desenvolvimento Social, vinculada ao Curso de Museologia nela existente. Em Minas Gerais, o Museu das Minas e do Metal da GERDAU, em Belo Horizonte, promoveu em novembro de 2019 um evento sobre “Desenvolvimento Sustentável: Fronteiras Planetárias”; no âmbito da UFMG, desenvolve-se projeto de pesquisa sobre Espaços Museológicos e Sustentabilidade⁵⁶.

O Rio de Janeiro, com longa tradição nas pesquisas e estudos do campo da Museologia, tem ações implementadas desde os anos 1950 sobre as relações entre museus, comunidades e desenvolvimento. Destacam-se, neste cenário: o Museu do Índio, criado em 1953 e dedicado ao estudo das línguas e culturas indígenas, especialmente os grupos contemporâneos; os projetos levados a cabo a partir de 1973 nos museus e parques vinculados ao IBDF (hoje ICM-Bio)⁵⁷; e a Escola de Museologia da UNIRIO – que desde os anos 1970 realiza projetos

⁵⁵ Ver COSTA, Heloisa Helena F. G. da. Ação social e desenvolvimento humano no espaço do museu. *Revista Museu*, v. 1, p. 01-5, 2011; e ainda - CEZÁRIO, Hilda B. M, DAVEL, Eduardo, QUEROL, Lorena Sancho. Tecnologia social das mobilizações: identidade e participação na gestão de iniciativas museológica comunitárias. *Museologia e Patrimônio - Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio - Unirio | MAST* – vol.10, no 2, 2017, p. 261-282

⁵⁶ Ver BARACHO, Ana Sophia B., BARACHO, Renata M. A., BARBOSA, Cátia R. Mediação entre espaços museológicos e sustentabilidade: estudo de caso do patrimônio edificado. XVII Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação (XVII ENANCIB), 2016.

⁵⁷ Entre eles, o Parque Nacional da Tijuca o Museu de Fauna e o Jardim Botânico do RJ.

vinculados à inclusão em museus e ao desenvolvimento⁵⁸. Ainda no âmbito da UNIRIO, implantou-se em 2006 o Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio – PPG-PMUS, em convenio com o MAST, que implementa pesquisas sistemáticas sobre o tema, especialmente as vinculadas ao NUCLEM – Núcleo de Estudos e Pesquisas em Museologia, Patrimônio e Desenvolvimento. Entre estas, destacam-se teses sobre a análise das práticas de economia criativa no Museu Histórico de Pinhalzinho, no Oeste Catarinense⁵⁹; sobre as redes de sociabilidade nas comunidades periféricas ao Parque Nacional da Tijuca, RJ e sobre o Museu Padre Giovanni Gallo, na Ilha de Marajó, Pará⁶⁰; e as dissertações e teses sobre inclusão em museus, especialmente de pessoas com problemas mentais e com deficiência auditiva e visual⁶¹. Encontram-se em curso teses sobre a gestão compartilhada do patrimônio no Ecomuseu da Ilha Grande; e sobre a cidade de Paraty como patrimônio integral – esta última, a ser defendida em outubro de 2020.

São Paulo é outro âmbito de relevo nos estudos sobre as relações entre museus e desenvolvimento, com destaque para a USP, cujo Museu de Arqueologia e Etnologia desenvolve um Curso de Mestrado em Museologia com ênfase na gestão de museus, bem como importantes pesquisas – muitas vezes premiadas - sobre e com grupos indígenas brasileiros⁶².

⁵⁸ Ver SCHEINER, Teresa, 2014, 2016.

⁵⁹ Ver ARGENTA, Denise. A Economia do intangível: um estudo sobre o potencial de economia criativa nos museus do Oeste de Santa Catarina. RJ: PPG-PMUS, 2018. Tese.

⁶⁰ Ver: BELIANI, Elisama. Um parque e um vale sob encantos e desencantos: patrimônio, estratégias sócio-políticas e ideal de sustentabilidade; OLIVEIRA, Karla Cristina Damasceno de. Museus e Redes de Solidariedade: poder e conflito no Museu do Marajó Pe. Giovanni Gallo. RJ: PPG-PMUS, 2017. Teses.

⁶¹ Ver as teses de Eurípedes Gomes da Cruz Junior (2015), Débora Rodrigues (2015), Ana Fátima Berquó Carneiro Ferreira (2016), Marcela Sanches (2018). E ainda: MORAIS, Silvilene de Barros Ribeiro. Inclusão em museus: conceitos, trajetórias e práticas. RJ: PPG-PMUS, 2019. Tese.

⁶² Entre estas, destacam-se as pesquisas de Marília Xavier Cury.

Voltamos a dizer que os exemplos citados acima não têm como objetivo configurar uma análise do estado da arte sobre a relação entre museus, patrimônio e desenvolvimento; são apenas alguns indicadores do quanto vem-se fazendo, no âmbito brasileiro, para enfrentar os muitos desafios dessa relação⁶³. Nesse contexto, a atuação dos programas acadêmicos e de pesquisa no campo da Museologia ganha especial importância: profissionais engajados e sensíveis ao tema do bem estar social podem ser agentes efetivos de mudança, contribuindo para implementar um modo de gestão transformador nos museus e áreas patrimonializadas. Se as capacidades humanas ocupam, hoje, um lugar central nas estratégias do desenvolvimento, nada mais lógico que estimular as capacidades das agências e agentes dedicados a esse fim.

6 Concluindo...

Tornar inclusivos os museus, pressupõe, como sabemos, acreditar na existência de modelos plurais de desenvolvimento, que admitam padrões múltiplos de relação com o mundo e se estendam a todos os indivíduos e grupos sociais, em sintonia com seus diferentes perfis e identidades.

Este pode ser um modo de sintonizar a prática museológica aos Objetivos do Desenvolvimento Humano. O RDH de 2004 registra a ascensão das políticas de identidade, em contextos plurais e de modos muito diversos: dos “povos indígenas da América Latina às minorias religiosas da Ásia do Sul e às minorias étnicas nos Balcãs e em África, até os imigrantes na Europa Ocidental – as pessoas estão a mobilizar-se em torno de velhas injustiças segundo linhas étnicas, religiosas, raciais e culturais” (PNUD, RDH 2004, p. 1), exigindo justiça social e o reconhecimento de suas identidades; e buscando manter sua diversidade num mundo globalizado (Ibid., ibidem). Tais movimentos integram “um processo histórico de mudança social, de lutas pela liberdade cultural, de novas fronteiras no progresso das liberdades humanas e da democracia” (ibid., ibidem).

Este é o desafio que se colocou, desde o início do século 21, aos Estados nacionais. Mal geridos, os movimentos reivindicatórios sobre a

⁶³ Neste sentido, pedimos desculpas aos colegas cujas pesquisas sobre o tema não tenham sido mencionadas no presente texto.

identidade podem transformar-se em conflitos que polarizam pessoas e grupos, criando “linhas de separação entre ‘nós’ e ‘eles’” (Ibid., p. 2) que resvalam para a violência étnica, com episódios de enfrentamento. Em muitos casos, há danos ao patrimônio material: o Relatório aponta que em 2003 a violência étnica destruiu centenas de casas e mesquitas no Kosovo e na Servia. Mas o maior dano é sempre às vidas humanas e ao patrimônio imaterial – as crenças, os costumes, a língua, os modos de viver:

A violência sectária matou milhares de muçulmanos e obrigou outros milhares a abandonar as suas casas, em Guzarate e noutros pontos da Índia, um país defensor da aceitação cultural. Uma avalanche de crimes de ódio contra imigrantes estilhou a crença dos noruegueses no seu inabalável compromisso com a tolerância. (Ibid., ibidem).

Passaram-se mais de quinze anos desde 2003 e a situação permanece, com o engendramento de políticas repressivas e xenófobas em diversas regiões do mundo. Uma das consequências são os movimentos migratórios e as diásporas. Os diferentes grupos de pressão se polarizam, parecendo esquecer que “Cultura não é um conjunto cristalizado de valores e práticas. Recria-se constantemente, à medida que as pessoas questionam, adaptam e redefinem os seus valores e práticas em função da mudança das realidades e da troca de ideias” (PNUD, 2004, p. 4). Neste sentido, a submissão cega à tradição pode constituir um impedimento para a prática da multiculturalidade. “Nem a liberdade cultural, nem o respeito pela diversidade devem ser confundidos com a defesa da tradição. Liberdade cultural é a capacidade que as pessoas têm de viver e ser o que escolherem, com uma oportunidade adequada para considerar outras opções” (Ibid., ibidem). É preciso cuidado para não consolidar atitudes de exclusão cultural – como vetar a aceitação do estilo de vida e das crenças escolhidas por um determinado grupo ou cultura (Ex.: meninas muçulmanas não poderem usar o véu nas escolas de Paris), imaginando que todos os membros de uma sociedade devem viver de acordo com os mesmos valores e crenças; ou discriminar as pessoas no quadro das oportunidades de trabalho e participação político/social.

O lado positivo é que todos esses fluxos e processos tendem a diminuir a crença no determinismo cultural, ou seja, na ideia de que a

cultura de um grupo explicaria a sua relação com o progresso econômico e com as práticas democráticas. Não há relação direta entre essas variáveis.

De modo geral, a nova orientação do desenvolvimento será admitir a adoção de modelos mais igualitários, que favoreçam as expressões plurais da cultura humana, facilitando formas coletivas de produção e de consumo, que reduzam o desperdício de recursos e bens. Maior atenção deve ser dada às experiências de economia criativa, especialmente aquelas desenvolvidas pelos museus, ou que incluam museus e áreas patrimonializadas. Tudo isso implica adotar um novo padrão ético, que incorpore e naturalize o respeito à diferença; e exercitar a arte da convivência e a prática da inovação.

Quanto aos profissionais do campo da Museologia, devem esforçar-se por transformar em prática os discursos que vêm elaborando, há décadas, sobre a democracia, as liberdades e a inclusão em museus, buscando abordar museus e patrimônio como experiências vivenciais, capazes de dar voz ao Diferente e vê-lo na plenitude de sua humanidade. Lembremos mais uma vez que a experiência vivencial, enfatizada pela ação museológica desde os anos 1930, continua sendo uma excelente alternativa para conectar patrimônios, museus e pessoas: ela pode realizar-se sob a forma de práticas educativas exploratórias, atividades integradas a grupos comunitários, ou programas de educação ambiental e patrimonial, com ou sem a mediação dos dispositivos tecnológicos.

A prática museológica deve, sim, incorporar as tecnologias digitais, reatualizando as narrativas dos museus sobre o real e articulando soluções criativas que transformem os museus em instancias de conectividade, compartilhamento e transformação – sobretudo no momento presente, em que não é possível a conexão presencial. Mas é um equívoco imaginar que a conexão entre pessoas precisa ser necessariamente mediada pelas TICs: a sensação de inclusão independe de rituais complicados ou das tecnologias digitais – ela reside, como já dissemos muitas vezes, na conexão afetiva entre sujeitos, que deve acontecer de forma livre e plural, como o fenômeno Museu.

Referências

Bachelet Jeria, M. (2019). Uma Nova Perspectiva da Desigualdade. In: *Relatório do Desenvolvimento Humano 2019. Além do rendimento, além das médias, além do presente: As desigualdades no desenvolvimento humano no século XXI*. UN – PNUD / Camões – Instituto da Cooperação e da Língua. p. 26.

Bartholo, R., Sansolo, D. G. & Bursztyn, I. (Org.). (2009). *Turismo de base comunitária: diversidade de olhares e experiências brasileiras*. RJ: Letra e Imagem.

Calderón G., F. (2013, mayo). Los jóvenes y una nueva politicidad. In: *Todavía. Pensamiento y Cultura en América Latina*, (29), 30-35. Buenos Aires: Fundación OSDE.

Carmo, C. M. Do. (2016, ago). Grupos minoritários, grupos vulneráveis e o problema da (in)tolerância: uma relação linguístico-discursiva e ideológica entre o desrespeito e a manifestação do ódio no contexto brasileiro. In: *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, (64), 201-223.

Carvalho, V. F. (2007, maio). O turismo comunitário como instrumento de desenvolvimento sustentável. Editorial. *Revista Ecotur*, 07.05.2007. Em: https://www.revistaecotur.com.br/pagina/MTc1OQ==/O_turismo_comunitario_como_instrumento_de_desenvolvimento_sustentavel.

Furtado, C. (1974). *O mito do desenvolvimento econômico*. SP, Paz e Terra.

Gonçalves, R. (1996). *A Retórica da Perda; os discursos do patrimônio cultural no Brasil*. RJ: Ed. UFRJ/IPHAN.

Hummel, G. S. (2020, julho). Os invisíveis digitais do Século XXI. *Portal Saúde Business*, 10 de julho de 2020. In: <https://saudebusiness.com/mercado/os-invisiveis-digitais-do-seculo-xxi/>. Acesso em 08.09.2020.

Köhler, A. F., Durand, J. C. G. (2007, maio/ago.). Turismo cultural: conceituação, fontes de crescimento e tendências. In: *Turismo - Visão e Ação*, 9(2), 185-198. Em: www.researchgate.net/publication/277091129_Turismo_cultural_conceituacao_fontes_de_crescimento_e_tendencias/link/5619893708aea803672032f3/download. Acesso em 11.09.2020

Micelli, S. (1984, jan./mar.). Teoria e Prática da Política Cultural Oficial no Brasil. In: *Revista de Administração de Empresas*, RJ 24(1): 27-31.

Operational Guidelines for the Implementation of the World Heritage Convention. UNESCO – World Heritage Centre, Intergovernmental Committee for the Protection of the World Cultural and Natural Heritage. [WHC.17/01] 12 July 2017.

Relatório do Desenvolvimento Humano 2019. Além do rendimento, além das médias, além do presente: As desigualdades no desenvolvimento humano no século XXI. UN - PNUD / Camões – Instituto da Cooperação e da Língua.

Relatório do Desenvolvimento Humano 2004. Liberdade Cultural num Mundo Diversificado. UN - PNUD / IPAD.

Santos, B. de S. (2010). *Descolonizar el saber, reinventar el poder*. Montevideo: Trilce - Extensión.

Scheiner, T. C. M. (1994). Sociedade, Cultura, Patrimônio e Museus num país chamado Brasil. *Apontamentos Memória e Cultura*, 4 (1), 14-34. Rio de Janeiro, RJ.

Scheiner, T. C. M. (1999). Museo y Museología: aspectos de la realidad brasileña. *Gaceta de Museos*, (16), 36-49. México, INAH-CONACULTA.

Scheiner, T. C. M. (2000). Museología, Identidades, Desarrollo Sustentable: estrategias discursivas. *Gaceta de Museos*, (19), 109-127. México, INAH-CONACULTA.

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

Scheiner, T. C. M. (2004). *Imagens do não-lugar: Comunicação e os novos patrimônios*. Tese. RJ, ECO/UFRJ.

Scheiner, T. C. M. (2014). *Formação em Museologia e Meio Ambiente*. In M. Chagas & D. Studart (Orgs.). *Museus, Biodiversidade e Sustentabilidade Ambiental*. 1ed. (p. 77-96). Rio de Janeiro: Espirógrafo Editora – ABM.

Scheiner, T. C. M. (2016). *Formação para museus, meio ambiente e desenvolvimento: discursos tradicionais, novas abordagens*. In E. Mendonça, B. Soares (Orgs.). *Museologia, Musealização e Coleções: conexões para a reflexão sobre patrimônio*. 1ed. (p. 125-146). Rio de Janeiro: UNIRIO.

Scheiner, T. C. M. (2017, dez.). *Reflexões sobre Museus, Turismo, Patrimônio e Sociedade*. Dossiê. *Revista Ibero-americana de Turismo – RITUR*, 7(3), 6-25. Penedo, Alagoas.

Scheiner, T. C. M. (2018). *Museus 4.0: Potencia, Usos e Desusos das TICs para a Interconexão em Museus*. ICOFOM LAM 2018. *Organismos Museológicos Hiperconectados*. Hernandarias y Asunción, Paraguay, 8-11 nov. 2018. [em publicação].

Scheiner, T. C. M. (2020, jan./jul.). *Museologia, hiperculturalidade, hipertextualidade: reflexões sobre o Museu do Século 21*. In: *Museologia e Interdisciplinaridade* Vol. 09 No. 17, p. 46-63.

Silva, J. A. S. (2007, oct./out.) *O turismo como atividade econômica: enfoque de demanda versus enfoque de oferta*. *TURYDES*. *Revista de Investigación en Turismo y Desarrollo Local*, 1(1), s/p. Disponível em <https://www.researchgate.net/publication/5017373>. Acesso em 10.09.2020.

Silva, J. T. P., Ramiro, R. C. & Teixeira, B. S. (2009). Fomento ao turismo de base comunitária: a experiência do ministério do turismo. In R. Bartholo, D. G. Sansolo, I. Bursztyn (Orgs.). *Turismo de base comunitária: diversidade de olhares e experiências brasileiras* (p. 359-373). RJ: Letra e Imagem.

Steinke, V. F. S., Sossai, F. C. & Coelho, I. (2018/2). A UNESCO, o patrimônio e o turismo cultural: uma abordagem inicial (1960-1980). *Revista Catarinense de História*. Dossiê Memória, Patrimônio e Democracia, 32, 116-125.

Transformando Nosso Mundo: A Agenda 2030 para o Desenvolvimento Sustentável. UN-PNUD, In: <https://nacoesunidas.org/pos2015/agenda2030/>. Acesso em 09.09.2020.

World Tourism Organization (UNWTO). *Methodological Notes to the Tourism Statistics Database / Notes méthodologiques de la base de données des statistiques du tourisme / Notas metodológicas de la base de datos de estadísticas de turismo*. 2020 Edition, UNWTO, Madrid. Em: <https://www.unwto.org/unwto-publications>.

Sites consultados:

<https://www.mundolusiada.com.br/turismo/turismo-mundial-sobe-em-2019-e-registra-10-anos-consecutivos-de-crescimento-diz-omt/>.

Acesso em 10.09.2020

<https://saudebusiness.com/mercado/os-invisiveis-digitais-do-seculo-xxi/>. Acesso em 08.09.2020.

<http://www.turismo.gov.br/%C3%BAltimas-not%C3%ADcias/13379>.

Acesso em 12.09.2020

<https://twitter.com/UNWTO/status/1301860062416089088/photo/1>. Acesso em 10.09.2020.

https://pt.wikipedia.org/wiki/Relatório_de_Developolvimento_Humano. Acesso em 09.09.2020.

O TRATAMENTO MUSEOLÓGICO DA HERANÇA PATRIMONIAL: A EXPOSIÇÃO COMO UMA ESTRATÉGIA COMUNICACIONAL⁶⁴

Marcelo Nascimento Bernardo da Cunha

Universidade Federal da Bahia, Brasil

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

1 Introdução

As questões que serão aqui apresentadas baseiam-se no nosso entendimento de exposições como parte de um processo comunicacional, com lógicas e sentidos próprios, diretamente relacionados com fatos e bens sociais reconhecidos através da sua materialidade. Assim, objetos expostos revelam redes de relações entre fatos, ideias e indivíduos. Exposições estão ligadas a uma série de fatores que a antecedem: à síntese que se realiza do discurso institucional, aos recursos expositivos (mobiliário, iluminação, acervo etc.), à capacidade de articulação, bem como às projeções e resultados a partir das reações/interações do público/visitante.

Sistematizamos nosso entendimento sobre exposições museológicas no esquema a seguir:

Etapas concomitantes e inter-relacionadas de uma exposição

⁶⁴ Este texto é uma adaptação do primeiro capítulo da minha Dissertação de Mestrado intitulada **O Museu Afro-Brasileiro da Universidade Federal da Bahia: Um estudo de caso sobre musealização da cultura afro-brasileira**, defendida no Mestrado em Ciência da Informação do Instituto de Ciência da Informação na Universidade Federal da Bahia, em 1999. Desde então esse trabalho permaneceu inédito, com fragmentos utilizados em outras publicações. Esta é a primeira publicação integral do referido capítulo. Apesar do tempo decorrido desde sua elaboração, as ideias aqui contidas continuam a nortear nosso entendimento sobre exposições museológicas, daí acreditarmos na importância de incluir este texto nesta publicação.

- **Fundamentação** – Nível institucional: baseada nas ideias, conceitos, propostas e objetivos do grupo que a produziu, a mantém ou por ela é representado;
- **Produção** – Nível imagético/sensorial: materialização/explicitação do discurso institucional;
- **Extroversão** - Nível comunicacional: observação e resposta do observador visitante; síntese da compreensão do discurso das propostas institucionais e dos discursos imagéticos.

2 Especificidades das exposições museológicas – algumas considerações

As exposições museológicas distinguem-se de quaisquer outras por seu caráter e relação com as práticas preservacionistas. Logo, obrigatoriamente, quando falamos em exposições museológicas, há a implicação de um processo que caracteriza e difere a ação museológica, pois

A Museologia oferece às outras áreas uma oportunidade especial de aproximação sistemática com a sociedade presente, para a necessária e requisitada devolução do conhecimento, uma vez que vincula suas principais preocupações em dois níveis, a saber:

1ª.) identificar e analisar o comportamento individual e/ou coletivo do homem frente ao seu patrimônio.

2ª.) desenvolver processos técnicos e científicos para que, a partir dessa relação, o patrimônio seja transformado em herança e contribua para construção de identidades. (Bruno, 1996, p.10)

Ressaltamos que na cadeia operatória da museologia somente podemos conceber a exposição museológica como parte de um processo, que implica vários outros elementos com os quais se relaciona e dialoga como, por exemplo, a pesquisa e a ação cultural (também compreendidos como parte da ação preservacionista), sendo possível sistematizar essas ações em dois grupos:

1º. **Salvaguarda**, que abrange:

- Coleta / Estudo
- Documentação
- Conservação
- Armazenamento

2º. **Comunicação**, abarcando:

- Exposição
- Ação socioeducativa cultural
- Avaliação

Nesse contexto, e pensando a exposição como uma estratégia de um plano preservacionista, podemos entendê-la como um “texto”, observando, no seu contexto, uma infinidade de interfaces que se estabelecem e se relacionam em um processo de interação entre o programa e objetivos institucionais (a ideia/proposta original), com base nas pesquisas e conceitos que a originaram, em composição com os aportes realizados pelo visitante, que observa e interage com o que vê, elaborando e reelaborando seus conceitos sobre o tema apresentado a partir desse contato propiciado pela visita à exposição, que é marcada por operação intelectual e sensorial.

Exposições constituem-se na escolha e ênfase em objetos que possam compor determinados cenários referentes a determinadas categorias e fenômenos. A seleção e definição de quais elementos representam determinada entidade estão intimamente relacionados às ideias e imagens que são feitas acerca dessa mesma entidade. Nesse sentido, aos museus cabe

- 1 – Selecionar e proteger peças que testemunham a cultura de uma sociedade no que ela tem de único e destacável;

2 – Restaurar, ou instaurar, o valor simbólico, e comunicá-lo a todos, para levar a comunidade a comungar seu sentido;

3 – Expressar, na exposição pública, a identidade dessa comunidade, da mesma forma que os objetos provados testemunham a história individual e a personalidade daquele que os conserva;

4 – Ancorar a coletividade em uma representação valorativa de si mesma (Rasse, 1997, p.43)⁶⁵

Partimos do pressuposto de que a Exposição Museológica se caracteriza como um discurso, uma estratégia informacional em um contexto de comunicação, realizada por instituições e indivíduos com o objetivo de reforçarem uma ideia, uma proposta conceitual, compondo um projeto de preservação de referências patrimoniais. Como em um texto, as exposições são constituídas por diversos elementos e sinais distintivos. Ao observá-las percebemos ênfases, reticências, metáforas etc., exprimindo discursos que revelam e ocultam coisas a partir de interesse conscientes, e mesmo até inconscientes, dos envolvidos em sua elaboração.

Assim, expor é revelar, comungar, evidenciar elementos que se deseja explicitar, em desejos relacionados a um momento histórico, uma descoberta científica, uma produção estética, um ideal político. Não pode a exposição ser entendida como fim de um processo, mas, sim, como uma “obra aberta”, alimentada e realimentada permanentemente, articulada e articulando-se com outros elementos dos sistemas de sentidos e conhecimentos. As exposições nos colocam diante de concepções, de abordagens do mundo, portanto, expor é também, e sobretudo, propor.

⁶⁵ Todas as citações de autores estrangeiros, foram traduzidas por mim do original, mantendo-se nesse texto a versão em português. As referências apresentadas ao final do texto informam a origem das citações.

Temos que levar em conta que uma instituição é um organismo complexo, com objetivos específicos a unir os seus componentes, e que também é influenciada pelos desejos e objetivos de cada um dos elementos que a integram. Portanto, uma exposição deve ser entendida como a soma de esforços e propostas individuais sintetizados no “texto museográfico”, que deve propiciar o estabelecimento de equilíbrio e busca de posições que contemplem as diferenças e discordâncias, bem como pontos comuns relativos aos temas apresentados. Nessa perspectiva, exposições devem ser entendidas como traduções de discursos, realizadas por meio de imagens, referências espaciais e interações que se dão não somente pelo que se expõe, mas, inclusive, pelo que se oculta. O profissional de museu tem a função de traduzir afirmações, questionamentos, anseios, prazeres, numa proposição de soluções de demandas coletivas sociais a partir da conexão de várias referências que, conjugadas, buscam dar sentido e apresentar um “texto”, uma ideia que se quer defender. Há, nessa composição, um ritmo, uma gramática, uma sintaxe que se evidenciam na articulação de seus elementos. Na leitura de uma exposição são percebidas ênfases, proposições, metáforas que não serão uniformes, mas que dependerão do grau e nível de interação de cada indivíduo com o tema e elementos apresentados.

Devemos considerar, também, que uma exposição será sempre um “sequestro” de elementos abstraídos do cotidiano, presente ou passado, em processo de ressignificação, já que uma vez que tais objetos são introduzidos no espaço museu e da exposição passam a integrar um novo sistema de referências, por vezes em composições inteiramente novas e inusitadas. Para que seja operado esse processo, é importante que tenhamos domínio da biografia de cada objeto introduzido em uma coleção, pois

se admitimos que a museologia tem por tarefa estudar a relação específica do homem com uma certa realidade [...] nossa pesquisa museológica implicará um trabalho contínuo de apropriação do sentido do objeto, mas também do tempo que ele atravessou, do espaço em que se situa e que sua presença modificou. [...] o fenômeno da criação na sua relação ao tempo e espaço. (Bellaigue & Menu, 1996, p.40)

Objetos estão na base de nossos processos cognitivos, amparados, obviamente, pela linguagem em uma relação de reciprocidade, visto que a linguagem repousa no sistema dos objetos, pois ao mesmo tempo em que distinguimos os objetos pela nomeação, nomeamos em razão da distinção dos mesmos. Pela cultura e linguagem transformamos “coisas” em “objetos” subjetivados, realizando classificações, articulações e inserções. No âmbito dessa relação que estabelecemos com o mundo, baseada em objetos e palavras, as exposições envolvem três ordens de sentido:

1 – A linguagem – universo da lei convencional do símbolo

2 – O ícone – universo da representação, da analogia, da semelhança

3 – O índice – universo da vizinhança, da metonímia, da topologia do sentido. [...]

A ordem metonímica é o registro privilegiado da mídia exposição: instalação espacial que se comunica com seu corpo significante. (Levasseur & Véron, 1989, p.25)

Na articulação de imagens e ideias em exposições, a seleção expositiva, para além dos objetos, apresenta-se na escolha de cores, texturas, bases e vitrines e até mesmo do edifício em que está instalada determinada exposição. O texto museográfico é composto de um conteúdo que é fundamental, mas tal conteúdo é indissociável das formas com as quais a exposição se apresenta. Nele, as escolhas materiais são de primordial importância na explicitação das ideias, conceitos e seu entendimento, pois

a concepção e montagem de uma exposição, ou seja, a passagem do nível conceitual para o nível prático, implica no acompanhamento de um diálogo entre os objetos, os espaços as cores, a luz, a linguagem de

apoio e a visualização do público potencial. (Araújo & Bruno, 1989, p.13)

Toda essa abordagem tem como pano de fundo a informação, pois o processo deve passar, desde o início, pela exata definição sobre o alcance que se quer dar à informação, definindo-se se a intenção é apenas ficar no limite do enunciado ou avançar para o estabelecimento de um ambiente efetivo de comunicação, contribuindo para a produção de conhecimentos, o que implica não mais a produção descomprometida, baseada na extroversão e recebimento passivo de informações, mas, sim, na qualificação da informação e sua transmissão.

Nessa perspectiva, a Exposição Museológica deve configurar-se como um instrumento, um meio, para a produção e difusão de conhecimentos. Caso contrário, as exposições serão, quando muito, instrumentos de divulgação/informação de conhecimentos, de histórias, tomadas como fatos já sedimentados. Nesta nova perspectiva, as exposições devem apresentar-se como espaços para a problematização, para a reflexão, em práticas que privilegiem abordagens da realidade em focos específicos que possibilitem evidenciar elementos que no cotidiano podem passar despercebidos.

Uma exposição é local onde se concentram e circulam ideias anteriores à sua produção, nascidas no seio dos grupos geradores de culturas materiais e referências conceituais. Sua produção resulta da manipulação de conceitos e referências e objetos disponíveis, além de um corpo de elementos de apoio, como gráficos, etiquetas, legendas, textos, em composição que é aberta à interpretação e reinterpretação por aqueles que com ela entrarem em contato. Há, então, o desafio de que sejam compreendidas, ou melhor, revestidas de sentidos, pelo maior número de espectadores. Sendo importante considerar-se, também, a diversidade de razões que levam os indivíduos até uma exposição, desde o acaso descomprometido até a ida deliberada e comprometida com interesses previamente estabelecidos e identificados. Tal diversidade impõe que as exposições sejam construídas considerando a multiplicidade de entendimentos e anseios dos visitantes.

A museografia contemporânea oferece a possibilidade de multiplicar os pontos de vista, realizando abordagens em níveis distintos possíveis. Se o primeiro nível de leitura de uma cenografia deve apresentar-se simples porque esta é a condição de sua acessibilidade para a maioria dos visitantes, os textos secundários (fundo de vitrines, plaquetas, catálogos, guias etc.) podem, complementar, aprofundar e multiplicar os pontos de vista. (Rasse, 1997, p.50)

A leitura realizada pelo visitante implica aferições sobre o que está vendo e sobre a forma como está vendo, incluindo o agenciamento espacial, o mobiliário utilizado, os textos existentes, as cenas apresentadas, bem como a percepção das ausências, das reticências. A cognição se dá quando os elementos ali apresentados são identificados e relacionados a determinado universo de referências, a algum sistema de crenças, o conjunto de referências e categorias com os quais os indivíduos se relacionam e classificam o mundo. Nesse momento, o visitante pode ampliar, reforçar, ou até mesmo negar o seu sistema de crenças, em diálogo com as proposições apresentadas pelas exposições, pois

se expor é sempre pro-por, visitar uma exposição é com-por, nos dois sentidos deste termo: aquele de produzir uma combinatória e aquele de acomodar-se. Acomodar-se: pactuar, negociar. Visitar uma exposição é negociar sua relação com o exposto (e então, necessariamente, com quem expõe). Sendo este último, de uma forma ou de outra, um enunciador institucional da cultura, e é sua relação com o saber que o indivíduo, por exposição inter-posta, negocia. (Levasseur & Véron, 1989, p.21)

3 Museologia – Exposições – Disseminação de informação

“O museu não existe sem público, ele capacita o visitante em uma relação sensorial com os “objetos” (no sentido amplo) para uma comunicação específica com os criadores, através do tempo e do espaço.” (Bellaigue & Nonas, 1996, p.156)

Se o museu é um lugar de comunicação, a exposição é a essência da linguagem museológica. A exposição caracteriza-se como discurso, estratégia para comunicar algo, recurso de esclarecimento, convencimento, abordando o conhecimento através dos sentidos, em um texto constituído de forma sistemática. Devemos ressaltar, porém, que a exposição não deve ser entendida como a finalidade do museu, mas como veículo de extroversão de conhecimentos, como uma ferramenta para que se estabeleçam interações permanentes com os seus públicos.

Portanto, uma boa exposição deverá estar baseada em um bom sistema documental que lhe embase os conteúdos e em um programa de conservação que possibilite ao museu cumprir seu papel de preservacionista de patrimônios. Deve estar relacionada a um amplo programa de ações culturais e educativas que irão dar sentido à sua existência, pois os museus e suas coleções devem ser entendidos como espaços que contribuam para o desenvolvimento social, elaboração, reelaboração de identidades e reforço de cidadanias.

A exposição deve ser, pois, um espaço de propagação de ideias. É ideológica e, como tal, política, reveladora de abordagens em relação a um determinado tema ou fato, logo

a concepção e montagem de uma exposição, ou seja, a passagem do nível conceitual para o nível prático, implica no acompanhamento de um diálogo entre os objetos, o espaço, as cores, a luz, as linguagens de apoio e a visualização do público potencial. Esse diálogo que, invariavelmente leva à delimitação, seleção, triagens, possibilita, também, a geração, a partir de um saber constituído, da

elaboração (para o público) de imagens, saberes e valores. (Araújo & Bruno, 1989, p.15)

O Museu, entendido como instituição democrática, tem o papel primordial de explicitar e difundir conhecimentos por meio dos diversos recursos de que dispõe, socializando-os. Pelo menos, é isso que se espera da sua ação. No entanto, apesar dessa constatação, que nos parece óbvia, o caráter informacional e comunicacional dos museus e sua responsabilidade no âmbito do sistema de formação e geração de conhecimentos têm sido negligenciados. O museu continua sendo tratado como mero espaço de contemplação, no qual a participação do público, em processo dialógico, não é considerada. Cabe ressaltar que, apesar desse quadro geral, existem tentativas instaladas de mudança.

Percebemos que a incapacidade dos museus de explorar o potencial informacional de suas coleções deve-se, principalmente, à inexistência de programas que possibilitem ação permanente de agenciamento e disseminação de informação. A disseminação da informação implica processo com várias etapas metodológicas, que no caso dos museus incide, inicialmente, na pesquisa, isto é, na identificação dos objetos e sua trajetória histórica, com suas relações espaço-temporais. Organização, estruturação, processamento técnico, recuperação e disseminação da informação dependem da compreensão da historicidade do objeto, seu processo de produção, sua inserção no sistema social que o gerou, suas funções de uso, suas apropriações e reapropriações. Enfim, dependem do entendimento do objeto, não em si mesmo, mas em contexto social. O que importa no processo museológico, além da sua função tradicional e inerente de proteção/preservação, é captar e traduzir a carga informacional potencializada em cada objeto, visando a produção e difusão de conhecimentos.

Exposições não são o único meio de disseminação de conhecimentos através da museologia, existindo, ainda, as publicações impressas, audiovisuais, programas de mediação e muitas outras possibilidades. No entanto, configuram-se como de grande eficiência para atingir públicos, uma vez que são os veículos de maior alcance, partindo-se da premissa de que exposições são “abertas ao público”, estão prontas, aguardando que o público aborde o seu ambiente.

Considerando-se, então, as exposições como espaços privilegiados na inter-relação público x instituição, em processo de geração de conhecimentos, vemos a necessidade de que estas se baseiem em um processo que não tem início no momento da escolha e instalação dos objetos, mas em estágio anterior, sendo necessário considerar o momento de sua produção e toda a trajetória histórica e biográfica do conjunto de objetos que comporão cada exposição. Tal tarefa, que nem sempre é implementada em nossas instituições, principalmente por falta de recursos humanos e materiais, exige equipe multi e interdisciplinar, bem como recursos materiais e tecnológicos diversos.

É preciso ainda considerar que, no museu, passado, presente e futuro se articulam em um grande arquivo de informações dos dois primeiros projetadas para o futuro, produzindo uma realidade que se organiza em torno das três dimensões temporais. Em certa medida, os museus corrompem a ideia linear do tempo. No que diz respeito à realidade, vale dizer também que através das suas exposições os museus têm a possibilidade de “recriar” o real, caracterizando-se como um espaço do arremedo e da idealização, no qual a realidade apresentada está filtrada por olhares e compreensões (e muitas vezes por incompreensões) que os seus produtores têm dos fatos ali abordados. Filtragem que também é realizada por seus visitantes.

Ainda que produzido para atingir o coletivo, o processo de percepção, fruição, que se dá no momento de observação de uma exposição é individual (ainda que marcado pelo coletivo) e norteados pelos seguintes fatores:

- A centralidade das crenças e valores da pessoa. Toda pessoa tem um sistema de crenças e de valores, onde algumas crenças ocupam uma posição central, profunda, muito ligada à própria identidade da pessoa.

- A importância da mensagem para manter ou ferir a ego-imagem da pessoa e para favorecer ou impedir a realização de seus propósitos (por exemplo, de ascensão social).

- *A compatibilidade ou consonância da mensagem com as crenças e valores prévios da pessoa e do grupo a que ela pertence.*
- *O prestígio e a credibilidade da fonte da mensagem.*
- *A relação percebida entre o esforço necessário para aceitar e aplicar a mensagem e a recompensa ou gratidão esperada.*
- *A empatia que a pessoa sente para com seu interlocutor, isto é, a capacidade de se colocar no lugar do outro e ver o mundo como ela vê.*
- *A maior ou menor flexibilidade mental da pessoa receptora, isto é, se ela é de mente aberta ou fechada, dogmática ou liberal, autoritária ou democrática.*
- *A situação particular em que acontece a comunicação.* (Dias-Bodernave, 1993, p.53)

Além desses elementos que nos ajudam no entendimento da complexidade do processo de disseminação da informação e produção de conhecimentos através de exposições museológicas, abordaremos, a seguir, elementos componentes da relação Visitante, Exposição e Informação.

4 O visitante e o processo de apropriação de informação nas exposições

Em trabalho que trata dos elementos que constituem a visita guiada, Nadia Banna (1996) apresenta aspectos que compõem o processo de apreensão da informação pelo visitante em visitas com acompanhamento. Os elementos relativos a esse tipo de visita podem ser observados mesmo quando não há acompanhamento por guia.

- *TEMPO: a visita de museu é um acontecimento paradoxal. Ela se desenvolve em um lapso de tempo definido, de um lado, e constitui, por outro lado, uma viagem fora do tempo, onde na maioria das vezes vamos ao reencontro do passado, longe do presente, mas também do cotidiano.*

- *LOCAL: o museu é um local paradoxal. É aberto para receber os visitantes sem restrições, mas é também um lugar específico, um meio ambiente não acidental, construído, estruturado. Como tal, forma uma microesfera definida na qual as proporções e os volumes têm um impacto físico e psicológico sobre o visitante.*
- *OBJETO: as coleções são o motivo da visita [...] as obras são um convite ao deslocamento, uma provocação ao imaginário, estão lá com seu 'contexto de significação' e sua 'pertinência no presente'. Os objetos são de fato os alvos da visita.*
- *VISITANTE: o visitante dirige-se ao museu por escolha, para satisfazer seus interesses e necessidades. Para ele é importante estar lá, neste face-a-face com as obras. Ele se apresenta como realmente é e deseja que seja aceito como tal.*
- *GUIA: responsável pela visita, ele encarrega-se de tudo o que é necessário ao bom funcionamento da visita proposta, mas ele deve fazê-lo em consonância com os desejos do visitante.*
- *A PALAVRA: este elemento poderá ser considerado como um meio. Ele é um elemento de base, porque a linguagem veicula o conteúdo e é essencialmente o elo que estabelece o circuito entre ao menos dois elementos mencionados: o visitante e o guia. (Banna, 1996, p.21)*

Considerando-se que os museus são espaços abertos aos mais diversos segmentos públicos, o desafio que se apresenta é qual o caminho a escolher para transmissão das informações contidas em um acervo. Visando explicitar conceitos e informações, através de suas

exposições as instituições museológicas tendem à utilização de textos, e normalmente exageram no emprego desse recurso, o que se configura como um problema se considerarmos que as exposições devem recorrer, basicamente, aos elementos sensoriais para a sua otimização, ou seja, não podemos pensar (como tem sido a prática) em exposições que mais se assemelham a livros (no sentido da ênfase que é dada à linguagem escrita) ilustrados. A linguagem escrita deverá estar presente como forma de apoio. O desafio será sempre procurar recursos que explicitem mensagens, a partir da composição imagética.

Ainda no que diz respeito à ênfase ao texto escrito, não podemos perder de vista que, ao considerar-se os museus como espaços de democratização de conhecimentos, em uma sociedade com grande número de indivíduos não alfabetizado não devemos enfatizar a escrita como recurso informacional principal, pois, dessa forma, o museu continuará a ser espaço de exclusão social. Visando a universalização do acesso, é ideal que o Museu assuma um processo de “alfabetização” do público, contribuindo para a transformação de situações de exclusão. Museus, em sua diversidade tipológica e de abordagens, devem enfrentar o desafio de socialização de conhecimentos.

Tomando o caso da história dos museus no Brasil, podemos traçar um perfil determinado para cada momento da museologia entre nós, demonstrando coerência entre o tipo de museu e a mensagem que deseja transmitir. Utilizaremos, para essa abordagem, quadro elaborado pela museóloga Maria Cristina Oliveira Bruno. (Bruno, 1998, p.52)

	<i>Museus Brasileiros</i>
<i>Século XIX</i>	<i>Museus de História Natural</i>
<i>(1818...)</i>	<i>Museus de Belas-Artes</i>
	<i>(raça/meio ambiente/olhar estrangeiro)</i>
	<i>- museus na capital e centros urbanos</i>
	<i>- indicadores de progresso</i>
<i>Passagem do século</i>	<i>Museus regionais</i>
	<i>Institutos históricos e geográficos</i>
	<i>(enciclopedismo/positivismo/olhar regional)</i>

	- disputa entre regiões
	- independência política
1930 / 1950	Redes de museus nacionais
	Curso de museologia
	Lei federal de preservação patrimonial (identidade nacional/centralização)
	- movimentos políticos e culturais
	- busca de raízes culturais
1950 / 1980	Diversidade museológica
	Novos cursos de Museologia
	Descentralização administrativa
	(visão social do museu/profissionalização)
	- museus universitários
	- produção científica
Atualidade	Cerca de 1200 museus
	Especialização temática
	Prioridade para a infância.

Nesse quadro observamos que ao longo de duzentos anos de história dos museus no Brasil evidencia-se a especialização e profissionalização, fato que se reflete na especialização dos seus conteúdos, discursos e segmentação do público, que realiza suas escolhas a partir de interesses particulares. Visando evidenciar a particularização de enfoques e segmentação de interesses e conteúdos informacionais, elaboramos um quadro no qual apresentamos o tratamento comum recorrente aos diversos tipos de museus, a partir de suas temáticas e tipologias.

Tipo de museu	Etnográficos e Arqueológicos	
Temáticas comuns / abordagem conceitual	Objetos recorrentes	Recursos expográficos/ tecnologias utilizadas
Testemunhos referentes a grupos “da pré-história” e sociedades	Fósseis (ossos, plantas, carvão etc.); Artefatos oriundos de escavação; Líticos; Brinquedos;	Mapas; Cenários; Gráficos; Sonorização; Filmes; Ampliação fotográfica.

<p>extintas; Grupos sociais específicos relacionados às bases das sociedades contemporâneas; “Sociedades primitivas”; Afirmação identitária; Questões raciais; “Tradição”; Folclore; Hábitos e costumes; Sociedades tradicionais.</p>	<p>Cerâmicas; Imagens religiosas; Objetos de produção artesanal; Objetos relacionados ao universo mítico; Indumentária.</p>	
<p>Tipo de museu</p>	<p>Históricos</p>	
<p>Temáticas comuns/ abordagem conceitual</p>	<p>Objetos recorrentes</p>	<p>Recursos expográficos/ tecnologias utilizadas</p>
<p>Culto a determinado momento, fato ou indivíduo considerado relevante para determinado grupo; Culto à personalidades individuais – mito do herói; Valorização do grupo a partir de acontecimentos específicos; narrativas de façanha ou episódio</p>	<p>Mobiliário; Armaria; Indumentária; Fotografias; Documentação primária (cartas, atas, certidões, etc.); Condecorações e medalhas; Livros; Objetos de uso pessoal</p>	<p>Reconstituição de cenários (salas de trabalho, bibliotecas, etc.); Mapas; Gráficos; Fotografias; Áudios e vídeos.</p>

histórico.		
Tipo de museu	Ciências Naturais	
Temáticas comuns / abordagem conceitual	Objetos recorrentes	Recursos expográficos/ tecnologias utilizadas
Apresentação de espécies a partir de sistemas classificatórios taxonômicos; Abordagem do meio ambiente com ênfase para biomas; Preservação.	Animais vivos e taxidermizados; Amostras vegetais e minerais; microrganismos; Instrumentos de precisão; Aparatos científicos.	Reconstituição de meio ambiente; dioramas; gráficos em movimento; Áudio e vídeos; Gráficos.
Tipo de museu	Ciência e Tecnologia	
Temáticas comuns / abordagem conceitual	Objetos recorrentes	Recursos expográficos/ tecnologias utilizadas
Apresentação de máquinas e equipamentos em perspectiva de progresso tecnológico; Apresentação de sistemas científicos a partir de campos de conhecimento; abordagem das ciências “duras”; Desenvolvimento do pensamento lógico-matemático; Projeções futuristas.	Protótipos; Máquinas; “Engenhocas”; Equipamentos; Ferramentas.	Cenários; Fotografias; Objetos manipuláveis; Quebra cabeças; Simuladores; Computadores; Filmes; Apresentação de séries de produção.

Tipo de museu	De Arte	
Temáticas comuns / abordagem conceitual	Objetos recorrentes	Recursos expográficos/ tecnologias utilizadas
Abordagem da produção artística em perspectiva da valorização de determinada corrente estética; Abordagem cronológica e evolutiva; Contraposição erudito x popular; Oposição entre oficial x marginal; Ênfase no caráter “especial” da produção artística.	Quadros; Esculturas; Instalações; Fotografias; Matérias-primas; Instrumentos de trabalho.	Apresentação de séries de produção; Reconstituição de ateliê de artista; Sonorização; Exibição de audiovisuais; Apresentação no modelo galeria.
Tipo de museu	De Arte Popular	
Temáticas comuns / abordagem conceitual	Objetos recorrentes	Recursos expográficos/ tecnologias utilizadas
Abordagem da produção artística de indivíduos considerados populares; Hierarquização em relação à arte dita acadêmica/erudita; abordagem da produção pelo viés do folclore;	Brinquedos; Instrumentos de trabalho; Exemplares de produtos; Fotografias; Indumentárias.	Cenários; Dioramas; Presença de artistas realizando suas obras; Filmes; Sonorização.

Utilização da classificação artesanato; Abordagem da produção da cultura material das comunidades indígenas e afro diaspóricas.		
Tipo de museu	De Arte Sacra	
Temáticas comuns / abordagem conceitual	Objetos recorrentes	Recursos expográficos/ tecnologias utilizadas
Abordagem da produção sacra na perspectiva da cultura judaico-cristã; Afirmação do refinamento de gosto e depuro técnico relacionado à produção religiosa; ênfase na diversidade e importância dos materiais, ressaltando-se o valor material das coleções.	Esculturas; Pinturas; paramentos; Livros Litúrgicos; Mobiliário; Instrumentos musicais; Alfais.	Apresentação no modelo galeria; Sonorização; Cenários.

5 A especialização do discurso

Quando passamos a considerar a comunicação não mais como um processo fechado, a partir do esquema tradicional (emissão →recepção), mas como um processo dinâmico que implica realimentação, no qual o discurso é um fato em permanente

construção, uma questão que se apresenta é a indagação sobre como ultrapassar os limites estáticos de uma exposição para que se possibilite um real canal de comunicação.

Um passo fundamental para se alcançar esse objetivo é considerar, de forma mais acurada, a relação que se estabelece entre o público e os objetos no contexto de uma exposição, no qual a atenção deve voltar-se para um processo de acompanhamento de visitantes a museus, avaliando quais os seus sentimentos expressos. Em trabalho sobre a apropriação da obra de arte pelo visitante (e aqui ampliamos as considerações aos museus de forma geral) Bière (1996) pondera sobre as particularidades a serem observadas. Falando sobre um esquema geral, comumente utilizado para conceber o processo de tratamento da informação em uma exposição, identifica quatro etapas existentes:

- Atração do indivíduo para o objeto;
- Coleta de dados sobre este objeto;
- Tratamento dos dados recolhidos;
- Elaboração de uma representação.

Esse modelo apoia-se na ideia de que a cognição se dá em um processo de busca, estocagem, transformação e utilização da informação. Segundo a autora, há outro esquema para o processo de apropriação em arte:

- Localização de um objeto;
- Exploração, desconstrução do objeto;
- Conceituação do que é percebido;
- Qualificação do que é visto;
- Classificação do que é visto;
- Discurso sobre a obra;
- Modificações do modo de ver do indivíduo.

Nesse esquema há uma ligação entre Sujeito / Objeto / Contexto. Pela análise da obra, o sujeito transforma o objeto, gerando sentidos, para os quais as características da obra e o contexto da exposição serão essenciais.

Por fim, apresenta seu próprio esquema ilustrativo do processo de apropriação realizado pelo visitante, definindo a apropriação como “integração a si de um elemento percebido como exterior” e afirmando que “em outros termos, é localizado este elemento (aqui o objeto museal) entre os outros elementos que compõem o universo pessoal do indivíduo, situá-lo assegurando-lhe coexistência com os outros elementos deste universo.” (Brière, 1996, p.43).

Em seu esquema, a apropriação se dá em quatro etapas:

1 – Captação produção de informação sobre o objeto. Busca de informação sobre o objeto com manipulação eventual desta informação, relacionando-a a outras. Por vezes esta informação não terá nenhuma relação com o visitante, estando em jogo as suas habilidades intelectuais. A significação será construída, equilibrando-se entre uma significação privada, idiossincrática e uma significação pública. O equilíbrio será resultante da percepção do indivíduo sobre a significação pública e a que ele atribui ao objeto.

2 – Relacionar a si esta informação. Refere-se à integração da informação captada àquela que o indivíduo já possui. Podem produzir-se três casos:

- *O aporte novo enriquece um esquema existente;*
- *O aporte novo obriga o indivíduo a criar novo esquema;*
- *O aporte novo conflita-se com um ou mais esquemas existentes.*

A apropriação se faz por meio de projeções, inferências, do que pode ser o objeto a partir do universo do indivíduo. À medida em que a significação do objeto muda e se enriquece, na medida da interação que o sujeito estabelece com ele, as exigências de apropriação também mudam.

3 – O olhar sobre si.

Consiste em tomar consciência do que representa a experiência de apropriação e qual o efeito operado sobre si.

4 – O desejo ou o projeto da ação.

Ação que se desenvolve por causa do poder que se adquire ao tomar-se conhecimento do mundo ou por causa da incapacidade de adquirir este poder. O objetivo do sujeito, através desse desejo ou projeto, é resolver um problema ou responder a uma questão.

Pelas questões abordadas aqui, podemos afirmar que quando consideramos a exposição como parte de um processo comunicacional, voltado para a disseminação de informação e produção de conhecimentos, devemos ter em conta:

- A necessidade da pesquisa para o amplo conhecimento dos objetos, e aqui entendemos o objeto com o resultado material das intervenções humanas e ainda toda a gama de referências imateriais que compõem um sistema de significação.
- O tratamento da informação depende da existência de equipe multidisciplinar e interdisciplinar que busca alcançar as multifaces dos objetos estudados e assimilados.

Para atingir esses dois pontos é necessária a existência de recursos humanos, materiais e tecnológicos.

O espaço da exposição caracteriza-se, pois, como espaço de afirmações, descobertas e de apreensão do mundo, sendo necessário, portanto, para a sua eficiência, que se considere o público e suas reações ao que é apresentado. Buscar atingir a eficiência da exposição como veículo de comunicação, implica conciliar os vários discursos que envolvem um determinado tema. Para tal, é imprescindível que sejam observadas questões relacionadas à coleta dos objetos e ao processamento da informação, seu arranjo em um espaço específico, as

demandas dos públicos e os possíveis desdobramentos, que possibilitarão a geração de novos conhecimentos.

A exposição não deve ser encarada como um espaço ditatorial de imposição de ideias, mesmo que sempre exista a tentação para isso, porém, como um espaço que possibilite relação dialética e aberta, devendo ser entendida como uma ferramenta para a provocação de atitudes individuais e coletivas.

6 Uma abordagem dos museus e suas exposições

o objeto é tudo o que podemos tomar e manipular. Mas, além da utilização funcional, alguns objetos adquirem um estatuto híbrido onde a afetividade se combina. Instrumento, utensílio ou máquina, na acepção corrente, na funcionalidade, a função de uso pode desaparecer totalmente quando não sabemos muito bem para que serve o objeto (Deforge, 1984, p. 105)

Os museus são espaços essencialmente relacionados à representação signífica e de realização de abordagens semióticas. De um lado, há uma abordagem simbólica sobre o que esta instituição representa, do outro, há um conteúdo de referências materiais, com ampla carga de significações. No senso comum, os museus são relacionados a mausoléus, cemitérios de objetos, espaços destinados à reserva e recolhimento de velharias e coisas que representam o passado, que testemunham um tempo romantizado ou, ainda, representam indivíduos que alguma importância tiveram em determinado tempo e espaço social. Tal imagem foi construída historicamente por uma prática museológica voltada para a exaltação de indivíduos e para a construção de imagens relacionadas ao culto do herói social, da apologia a determinadas estruturas sociais, recorrendo-se aos objetos e imagens deles decorrentes para a ênfase a determinadas categorias cuja preservação é desejada.

No entanto, vem ocorrendo mudanças de posicionamento em relação a essa abordagem, buscando-se compreender o museu como um espaço componente dos espaços de convivência e aprendizagem, como um local em que se processam relações entre indivíduos e entre

indivíduos e objetos. O museu, e suas exposições, passou a ser entendido como local em que se processa nossa cognição, em que exercitamos nossa capacidade de leituras do mundo, através das referências materiais ali encontradas e seus arranjos de interação.

O museu se estabelece, então, como local privilegiado de exercícios semióticos, pois se a todo momento firmamos relações com objetos e imagens, construindo nossas abordagens e relações com o mundo, o museu intensifica esse processo, propondo visadas e direcionando nossas atenções sobre elementos específicos. O caráter teatral das salas de museu destaca determinados elementos que no cotidiano passam despercebidos aos nossos olhares e atenções, ou então não fazem parte do nosso cotidiano, pois são distantes da realidade vivida por cada um de nós, tanto no tempo quanto no espaço. O espaço do museu, com suas articulações de objetos, montagens cênicas, em composições que combinam objetos e imagens, ressalta os sentidos, provoca sensações que estimulam a memória e aguçam a sensibilidade, originando um processo de realização de nexos e estabelecimentos de conexões que levam à produção de conhecimentos. Os sentidos disparam o intelecto e, dessa forma, potencializa-se o processo de cognição.

É evidente, então, que os objetos fazem parte indissociável do trabalho de quem lida com a memória coletiva e sua compreensão. Não é possível pensar memória em um processo de abstração total, dissociado de objetos e imagens. Quando abstraímos, partimos do concreto, ou melhor, somente reconhecemos o abstrato quando temos conhecimento do concreto. Logo, os objetos são elementos chave para a ação museológica, entendidos como referências, como índices, como elementos que marcaram e marcam a realidade, compondo-a, devendo ser entendidos como depositários de referenciais simbólicos, possibilidades de interpretação, marcas de eventos, indivíduos, representações e crenças.

O mundo dos museus é o das ideias materializadas em objetos, para a concretização de discursos de convencimento, buscando a explicitação de fenômenos e categorias em um espaço de artificialidade, onde o que conta é a capacidade dos seus idealizadores e mentores, através do estímulo dos sentidos, de comunicar conceitos, bem como a capacidade de seu público de interpretar mensagens. Nos museus, os objetos são arranjos explorando-se várias formas de

compreensão e cognição. Expõe-se explorando-se similaridades, justaposições, comparações. Informa-se a partir da comparação, indicando-se similaridades e diferenças. O discurso produzido neste contexto pretende ser direcional, encontrando-se, no entanto, uma diversidade de modos de percepção do que se expõe, exatamente porque a percepção e a compreensão dependerão do grau de familiaridade que cada visitante tenha com os objetos/códigos ali apresentados.

Ao longo de toda a nossa vida construímos nossa relação com o mundo através dos objetos, em um determinado sistema cultural, que permite que estabeleçamos nexos, atribuamos significados, criando e selecionando objetos, em uma relação de complementaridade e dependência, sendo a linguagem elemento essencial nesse processo, pois

Construímos passa a passo nosso próprio mundo através da cultura que adquirimos, aprendendo a nominar os objetos que nos cercam, classificando-os através de critérios e regras que o meio propõe: forma, cor, peso, funções, critérios estéticos. (Gonseth, 1984, p.14)

Nosso processo de socialização se dá através da manipulação de objetos e seus significados. Nesse processo haverá lugar para objetos considerados prestigiosos, bem como para os de pouca importância e que devem ser evitados. Partindo de um rol inicial de objetos, considerados como inerentes e significantes para o seu grupo de pertencimento inicial, cada indivíduo passa a construir relações com novos objetos, por vezes repetindo gestos e adoções esperados e previsíveis, por outras, inovando, por conta de novas experiências e aquisições, notadamente aquelas que se dão fora do grupo social de origem.

Nesse sentido, aqui identificamos uma das funções dos museus - e sua relação com as diversas classes sociais, sobretudo as elites -, a de lembrar qual o sistema de objetos que deve ser apreciado, mantido e explicitado por cada um, na perspectiva de classe e pertencimento social. O museu é encarregado de fazer lembrar, de não deixar que o esquecimento tome conta das pessoas, ao definir quais objetos

identificam os grupos sociais. Uma abordagem contrária também se verifica nesse processo, a de promover o esquecimento, uma vez em que o museu se configura como local de negação de objetos, retirando-os da memória coletiva musealizada no momento em que os exclui de seus processos de coleta, preservação e exposição. Assim, o museu está relacionado à criação de imagens oficiais relativas aos grupos e memórias sociais, como elemento de propaganda, através das imagens e objetos, fabricando imagens ideais do real. Na medida em que definem objetos a serem conservados e expostos, aqueles que não compuserem suas listas e arrolamentos estarão, na perspectiva do preservacionismo museológico, fadados ao desaparecimento, ao esquecimento.

Há, ainda, outra questão relacionada aos museus e ao sistema dos objetos: a constatação de que o museu é um espaço que nos possibilita contatos com objetos estranhos à nossa experiência, porque já foram retirados do sistema de circulação e uso ou ainda porque são provenientes de tempos e territórios estranhos ou distantes a nós. Esse contato nos desafia ao entendimento de tais objetos, provocando reações de estranhamento e desafios ao nosso sistema de conhecimentos.

Estes objetos fora do tempo e fora do espaço agem sobre nós, nos impressionam. São a prova tangível que nosso mundo foi criado por outros [...] testemunham que existem outros saberes e outros criadores, nos deixam desarmados face a seu silêncio de objeto. Felizmente a arqueologia, a história, a antropologia [...] debruçam-se sobre este silêncio, ajuntando-lhe um texto, recriando-lhe um contexto. Mas constatamos que estas disciplinas [...] recriam o passado do objeto em estreita relação com o seu próprio presente, modificando-lhe o texto a cada novo olhar sobre eles.
(Gonseth, 1984, p.15)

A familiaridade ou estranhamento diante de objetos será responsável pelo entendimento das mensagens que se quer comunicar. Os nexos se realizarão a partir do processamento das informações

recebidas pelo(a) visitante em seu sistema de referências simbólicas, seu sistema de crenças.

Neste sentido, caberá aos técnicos dos museus, aqueles responsáveis pela planificação das exposições, a identificação de signos que sejam representativos dos fenômenos ali explicitados. Nos museus, os arranjos são intencionais, tudo decidido e sabiamente programado, a fim de instruir e impor um certo passado, uma certa memória. (Dagognet, 1993, p.19)

A questão que se apresenta é que é grande a dificuldade em controlar as interpretações e prever e determinar quais serão os níveis de entendimento do que se expõe. Presume-se e busca-se atingir um determinado grupo ou segmento da sociedade, mas a heterogeneidade das populações resulta em um universo vasto de capacidades de entendimento. Pensemos, por exemplo, em um museu como o Afro-Brasileiro⁶⁶. Ao expor-se um berimbau, ou um colar de Orixá, várias serão as interpretações relativas a esses objetos. Para aqueles que os desconhecem ocorrerá significação totalmente diversa daqueles que têm tais objetos presentes em seu sistema cultural, e ainda assim terão percepção diferenciada em relação a outros que também os conheçam.

A necessidade de transmitir mensagens através dos objetos faz com que uma variedade de recursos complementares seja utilizada.

Esquemas, gráficos e suas flechas, desenhos indicadores, as explicações e notas. Por vezes até acompanhamento sonoro. Mas, os complementos da museografia, por vezes indispensáveis, [...] refletem a incapacidade de estabelecer uma visão pertinente do objeto [...] a forte densidade das cartas, dos diagramas, utilizados por alguns museus, para fixar seus fundamentos científicos, leva a pensar que este material é passível de ser lido por todos, que todo o

⁶⁶ Museu Afro-Brasileiro da Universidade Federal da Bahia, voltado para a apresentação de objetos de cultura material africana e afro-brasileira. <http://mafro.ceao.ufba.br/>

mundo tem a necessidade de decifrá-los. (Dagognet, 1993, p.20)

Os objetos que se apresentam em museus foram deslocados do seu ambiente de origem, recontextualizados em processos de novas significações, passando a compor outro sistema de referências, o sistema da informação museológica. Esse novo cenário traz referências completamente alheias ao objeto, sendo necessária uma expografia que atente para essa questão buscando solucioná-la.

7 Desejo, poder e valor subjetivados: o objeto como ícone de status.

O desejo é mola de relações e mentor de transformações, e os objetos estão incluídos nessa dinâmica, pois o desejo é uma dimensão essencial na relação sujeito/objeto. Desejo e paixão por objetos nutrem-se na rivalidade e nos obstáculos apresentados para a posse, e pela possibilidade de superá-las. Neste quadro surge o colecionador, que exhibe suas conquistas, através de objetos adquiridos como troféus confirmadores da sua competência e seu poder, valorizando-se diante dos outros indivíduos.

Essa é também uma das facetas dos museus, quando entendidos e elaborados como espaços de ostentação de poder e força, enquadrando-se aqui os museus relacionados ao colonialismo e imperialismo, pois seus acervos refletem a penetração, rapina e exploração de povos e suas culturas materiais. Tais museus apresentam-se como espaços do sequestro, da dilapidação de objetos que, retirados dos sistemas culturais dos grupos de origem, são referência de momentos de domínio e violência de grupos hegemônicos europeus em relação a outros povos explorados. Em seus acervos, o poder se apresenta como elemento preponderante na coleta, armazenagem e exposição de objetos.

No entanto, museus podem ser entendidos e concebidos como espaços de encontros de referências, de explicitação de abordagens sobre determinadas questões. Espaço de encontros de abordagens, de proposições, em que se possibilitem questionamentos, sínteses, novas referências, mudanças de posição. Espaço que forneça subsídios para a transformação de ideias, indivíduos, conceitos e práticas da sociedade.

Devem configurar-se como instituições que funcionem como local de diálogos interculturais, em que se apresentem visões diferenciadas acerca de um mesmo problema, uma mesma questão, e em que seja permitido o falar e o escutar, em que se estimulem diálogos.

Importa para a construção desses diálogos considerar que os objetos se enquadram em sistemas de significações, portanto, o poder dos objetos depende das construções, das leituras nas quais eles se enquadram. Quando consideramos que há relação direta entre a produção de significados e os objetos existentes percebemos que os objetos provocam novas situações que, por sua vez, provocam o surgimento de novos objetos. Há uma relação direta entre realidade e objetos, entre sujeitos que constroem objetos e os objetos que “constroem” sujeitos, com suas posturas, novas abordagens, novos desejos, bem como novos gestos, novas formas de pensar e de agir. Assim, a força do objeto não reside em si mesmo, na sua materialidade. Ainda que sua materialidade apresente as características formais que poderão contribuir para as diversas interpretações possíveis, a interpretação desta materialidade é realizada a partir de categorias que são estabelecidas, pré-existentes.

É importante considerar, também, que os objetos são testemunhos dos gestos que lhes deram origem, bem como das condições tecnológicas e necessidades existenciais a eles relacionadas. Neles estão contidos os processos, os passos tecnológicos, mas também as relações que se estabeleceram a partir deles, bem como as pressões sociais que os definiram, os moldaram e os estruturaram. Sua forma transcende seus limites, revela bem mais do que o simples olhar pode captar. Em si o objeto é mudo, é necessário o olhar, que é interpretativo e cultural, para que seja compreendido e valorizado.

Tal entendimento exige que enquadremos os objetos em sistemas de significação, de uso, de correlações. É preciso que, permanentemente, nos reapropriemos dos objetos e, através deles, construamos as imagens e referências a eles relacionadas. Um berimbau solitário, evocando a imagem de uma roda de capoeira, os sons metálicos, a ginga, a malandragem, a esperteza, a resistência de um grupo étnico, e que também pode evocar o Mestre de capoeira Pastinha e tantos outros. Um único objeto evoca os mais diversos significados e entendimentos, e uma vez que os objetos não falam por si, nós é que construímos os seus textos, mobilizando-os daqui para lá,

introduzindo-os em nossos contextos simbólicos. Nessa construção simbólica, de quebra-cabeças montados com peças que poderão deslocar-se em diversos sentidos, dependendo dos interesses e intimidades de cada um com os objetos e as relações possíveis de se estabelecerem, a relação objeto e contexto é complementar e interdependente.

Museus devem ser pensados como instituições voltadas para a exploração do sensorial, como um caminho para a cognição, entendendo-se que não se trata de compreensão de conteúdos de forma intuitiva, casual, mas sim de aprendizados pelos sentidos, despertando as memórias e referências sobre o mundo em que vivemos, ou ainda, trazer novidades, revelando outros modos de viver e enfrentar o mundo. Exposições museológicas devem informar sobre a criatividade, sobre a conformação ou reação, sobre diversidade e pluralidade culturais.

Logo, a abordagem do museu não pode estar dissociada do entendimento do sentido ou sentidos dos objetos, incluído em um sistema que implica outros elementos, como as palavras, as ideias e as imagens. Entendimento que deve considerar, também, que o arranjo cênico – a expografia dos objetos nesse espaço específico e fetichizado -, não se dá de forma aleatória, mas em uma lógica que é a das composições imagéticas e da articulação das partes com o todo. Portanto, a exposição reflete, ou deveria refletir, um conceito, uma mensagem, uma intenção, normalmente pedagógica. Nesse sentido, museus afirmam-se como espaços didático-pedagógicos nos quais exploram-se os sentidos, as sensibilidades, buscando-se provocar a reflexão, a interrogação, o aprendizado, o conhecimento. Locais que devem privilegiar o aprendizado através de estímulos que toquem o corpo e os sentidos.

Referências

Araújo, M. M., & Bruno, M. C. O. (1989, dezembro). Exposição museológica: uma linguagem para o futuro. **Cadernos Museológicos**, Rio de Janeiro, n.2.

Banna, N.. (1996). La restructuration de la formation de guides pour une visite alternative. In: Lefebvre, B. & Allard, M. (dir.). **Le musée: um projet alternative**. Montreal: Logiques.

Bellaigue, M. & Menu, M. (1996). Une infinie transparence: art et museologie. In: **Simpósio Museologia e Arte**. Rio de Janeiro.

Bellaigue, M. & Nonas, M. (1996). Museologie et art. In: **Simpósio Museologia e Arte**. Rio de Janeiro.

Brière, M.A. (1996). Le visiteur de musée et son appropriation de l'ouvre d'art. In: Lefebvre, B. & Allard, M. (dir.). **Le musée: um projet alternative**. Montreal: Logiques.

Bruno, M. C. O. (1996). Museologia: Algumas ideias para a organização disciplinar. **Cadernos de Sociomuseologia**. Lisboa, n.9 (9).

Bruno, M. C. O. (1998, septembre). Les Musées d'un pays em rupture: L'exemple Brésilien à travers le MAE de l'université de São Paulo. **Musées e Collections Publiques de France**. Paris (20).

Dagognet, F. (1993). **Le musée sans fin**. Creusot: Champs Vallon.

Deforge, Y. (1984). L'objet sur la sallete. In: **Le Salon de l'ethnographie**. Neuchatel: Musée d'ethnographie.

Dias-Bodernave, J. (1993). Além dos meios e mensagens: introdução à comunicação como processo, tecnologia, sistema e ciência (6ed.). Petrópolis (R.J.): Vozes.

Gonseth, M. O. (1984). Le miroir, le masque et l'écran. In: **Le Salon de l'ethnographie**. Neuchatel: Musée d'ethnographie.

Levasseur, M. & Véron, M. (1989). **Ethnographie de l'exposition: l'espace, le corps et le sens**. Paris: Centre Georges Pompidou.

Rasse, P. (1997). **Techniques et cultures au musée: l'identité, enjeu pour les musées de société**. Lyon: Presses Universitaires.

A ESPIRITUALIDADE INDÍGENA NA PAUTA DA DESCOLONIZAÇÃO DA MUSEOLOGIA – A RESSACRALIZAÇÃO DO MUSEU E AS CURADORIAS [INUSITADAS]⁶⁷

Marília Xavier Cury

Universidade de São Paulo, Brasil

<https://orcid.org/0000-0002-4661-9525>

1 Introdução

A etimologia da palavra museu sugere o templo das musas, filhas de Mnemósine e Zeus. Também considera Museu o filho de Orfeu, que por sua vez é filho de Apolo, e sua missão poética no mundo (Guimarães & Barbanti, 1991, p. 8), ou seja, divindades, mitologias e o sagrado no museu. Nesse sentido, Teresa Scheiner defende:

Cela devrait être l'un des tâches de la muséologie que de penser le musée à partir de son origine mythique, en tant qu'instance de manifestation des muses, ce qui permettrait de le comprendre dans son inépuisable pouvoir, comme *ce qui advient, se manifeste, se détache* de l'ordinaire.⁶⁸ (Scheiner, 2018, p. 182)

Muitas outras concepções interligam/desligam o sagrado e o museu.

Num sentido amplo na museologia, no património, no turismo e outros campos, o pensar o sagrado é restritivo em termos de

⁶⁷ Artigo reestruturado e ampliado de La museología y lo sagrado – La ressacralización del museo, Cury, 2018a.

⁶⁸ Deveria ser uma das tarefas da museologia pensar no museu a partir de sua origem mítica, como um exemplo de manifestação das musas, o que permitiria compreendê-lo em seu poder inesgotável, como acontece, manifesta, se destaca do comum.

arquitectura monumental ou pela oferta de certos objetos pelo museu por aquilo que o público busca massivamente, isso está no plano da gestão neoliberal, no marketing e no controle estatístico, perspectivas muito distantes do sagrado como saberes.

As concepções das artes sacras são limitadas, como também as categorias patrimoniais dos lugares, os objetos e as práticas. Também as categorias como patrimônio religioso móvel e imóvel, tangível e intangível (Aulet, Mundet & Vidal, 2017) não alcançam a discussão proposta, como ainda as funções religiosa e cultural ou turística (Crous, Aulet & Kanaan, 2017).

Seguimos dessacralizando o museu, colocando-o à parte dos saberes do sagrado, como distanciamos a vida dessas dimensões. O artigo contrapõe a generalizações e busca agregar outras visões às discussões sobre museu, *musealia*, musealidade e musealização - bases para fazer museu nas dimensões da gestão, curadoria e museografia, no bojo da sua função e papel social.

Para François Mairesse: “Desde una perspectiva integradora de la museología, lo sagrado podría considerarse como una de las categorías de la musealidad y viceversa” (2018, p. 18).

Apesar de tal colocação, para o autor, o caráter sagrado pode ser “alterado”, ele nos dá exemplos, como Santa Sofia em Istambul, que recentemente foi revertida a mesquita. Entre 537 e 1453 tratava-se de uma basílica e, depois, entre 1453 e 1931 foi uma mesquita. Em 1935 foi tornada museu. Em 10 de julho de 2020 foi novamente convertida em mesquita pela decisão do presidente da Turquia. Explorando a lógica do Mairesse, o espaço sagrado da ora igreja, ora mesquita foi profanado, quando se tornou museu. Mas, um museu tem esse poder, como o Estado e os gestores públicos de tirar e atribuir a sacralidade a um objeto, lugar ou edificação?

O autor nos apresenta algumas questões museológicas:

¿Cómo, en término de los objetos, se opera la relación entre los objetos, el patrimonio y lo sagrado? En lo referente a su selección, ¿la elección de los objetos (patrimonialización y musealización) se ve influenciada por su carácter sagrado? ¿Cómo se construye o

deconstruye la noción de sagrado en el museo?” (Mairesse, 2018, p. 19)

A essas questões o autor agrega um contraponto, esvaziando os *musealia* de seu potencial sagrado, a ver como se coloca:

El museo puede “desacralizar” (cabezas maoríes o fetichistas), pero también sacralizar (obras de arte o nuevas reliquias). Pero a la inversa, la relación que los visitantes y en particular algunas formas de turismo establecen con los objetos de los museos y con los sitios del patrimonio ¿no se acerca a veces a cierta forma de profanación? (Mairesse, 2018, p. 19)

É factível estabelecer uma relação entre sagrado e musealidade, mas as perspectivas apresentadas pelo autor sobre sagrado X profanado e o poder do museu ou no museu de dessacralizar e sacralizar parece um a visão bastante centrada, hegemônica, curiosa ao confundir aquilo que é sacro daquilo que é empossado e adorado no âmbito do museu por seus profissionais. Também, polariza entre sagrado X profano, não vislumbrando outras possibilidades. Por exemplo, o museu, ao promover coleta de remanescentes humanos, profana cemitérios e sepultamentos, mas não tira deles seu poder sagrado ao desrespeitar os mortos e seus lugares de enterramento. O mesmo ocorre com remanescentes humanos como troféus de guerra, apropriação do corpo do outro, uma dominação simbólica, não dessacraliza, mas desrespeita aquilo que é sagrado, a vida humana. Mas, o autor, desconsidera, pois desconhece, isso está claro, que cada objeto tem seu dono, seja o remanescente humano, corpo que ainda pertence no presente a alguém, seja porque os objetos evocam seus artesãos e artistas ou proprietários que, com seus objetos, se relacionaram/relacionam profundamente. O museu e seus profissionais não mudam isso, mas podem se relacionar com tais conceitos espiritualistas simplesmente mantendo uma relação de respeito com os *musealia* e, conseqüentemente, com seus donos.

Teresa Scheiner circula entre o profano e o sagrado e como essas categorias se relacionam no museu, de certa forma reforçando o que Mairesse defende no sentido da capacidade dos museus de operar em ações num eixo sagrado-profano-sagrado:

Il serait alors possible de percevoir que la genèse du musée est liée à l'essence profonde du sacré : non pas celle qui se révèle dans les choses sacrées (produit), mais celle qui palpète dans le mouvement continu et qui génère des hiérophanies (processus). Le Musée peut ainsi être perçu comme une manière très spéciale d'Être dans le Monde (... la relation spécifique?), qui incorpore sacré et profane à partir de formes plurielles : différentes façons d'être de la manifestation.⁶⁹ (Scheiner, 2018, p. 182)

Tanto Mairesse quanto Scheiner e outros teóricos do campo museal (museólogos, historiadores, arqueólogos e outros) partem do fundamento de que ao entrar no museu os *musealia* adquirem um outro estatuto, o estatuto do objeto como documento. O estudo do objeto documento, no entanto, não é fechado, é aberto a múltiplas interpretações, intenções, ideologias, hegemonias e relações de poder.

Matías Cornejo (2018) coloca a questão do sagrado pela ótica dos atores sociais⁷⁰ referentes aos *musealia*, ao tratar da exposição, fazendo a crítica às limitadas e restritas formas de apresentação da escultura Hoa Hakananai'a no Museu Britânico: "Accordingly, it seems to be the case that Living and Dying room curators have preferred

⁶⁹ Seria então possível perceber que a gênese do museu está ligada à essência profunda do sagrado: não aquilo que se revela em coisas sagradas (produto), mas aquilo que pulsa em movimento contínuo e que gera hierofanias (processo). O Museu pode assim ser percebido como uma maneira muito especial de estar no mundo (... a relação específica?), que incorpora o sagrado e o profano a partir de formas plurais: diferentes modos de ser da manifestação.

⁷⁰ O que identificamos como constituintes (Cury, 2020).

“neutrality” or “objectivity” much more comfortable and safe than consulting challenging communities such as the Rapa Nui”⁷¹ (Cornejo González, 2018, p. 89).

Prossegue a sua clara argumentação, revelando a provável falta de fé dos curadores, por isso não veem a fé inerente à situação relacionada a um objeto que tem sua origem:

In this connection, Hoa Hakananai’a has not only suffered a biased omission of its condition as a religious object, but also, when recognized, its faith has been considered as a dead faith, discarding any attempt for reactivating or reconnecting the object with its source community, by, for instance, asking themselves what the statue means for them now. In other words, it might be argued that the power to interpret this moai has been the exclusive patrimony of Western white academic parties instead of the culture that created it and gave it spiritual or “metaphysic” meaning.”⁷² (Cornejo González, 2018, p. 90)

⁷¹ Conseqüentemente, parece que os curadores da sala Vivendo e Morrendo preferem a “neutralidade” ou a “objetividade” muito mais confortáveis e seguras do que consultar comunidades desafiadoras como a dos Rapa Nui.

⁷² Nesse sentido, Hoa Hakananai'a não apenas sofreu uma omissão tendenciosa de sua condição de objeto religioso, mas também, quando reconhecida, sua fé foi considerada uma fé morta, descartando qualquer tentativa de reativar ou reconectar o objeto com sua comunidade de origem, perguntando, por exemplo, o que a estátua significa para eles agora. Em outras palavras, pode-se argumentar que o poder de interpretar esse moai tem sido o patrimônio exclusivo dos partidos acadêmicos ocidentais brancos, em vez da cultura que o criou e lhe deu um significado espiritual ou “metafísico”.

Trazemos para discussão a visão do sagrado desde o ponto de vista indígena e como isso afeta o trabalho com objetos desses povos tradicionais no museu.

Há pressupostos para a argumentação que vimos construir, para o entendimento de uma museologia que respeita o sagrado. O primeiro, os indígenas vivem o sagrado. Segundo, a espiritualidade faz parte do cotidiano indígena, mas é outra realidade com normas próprias que orientam a vida individual e social. Terceiro, a espiritualidade implica em um sistema de comunicação complexo na qual o Pajé tem um papel central. Quarto argumento, ao passo que os territórios indígenas sejam espaços sagrados – de práticas, cultos, lutas, violência, opressão, extermínio, resistência, conquistas – também as florestas e lugares de culto, os museus são sagrados e consagrados.

O Pajé Barbosa afirmou sobre os objetos indígenas em museus – tudo é sagrado (Barbosa, Pitaguary, Elias, Pereira, Marcolino & Marcolino, 2020). O Jorge Garcia escolheu um museu para batizar uma menina indígena e também liderou uma apresentação de dança tradicional em contestação a colocações que o incomodaram profundamente no museu, lugar onde a hegemonia se manifesta constantemente, como a representação restrita e muitas vezes estereotipada do “outro”. A Kujá Dirce Jorge sabe que os remanescentes humanos em museus são seres humanos e devem ser respeitados pela equipe de profissionais e público de visitantes.

Os indígenas nos alertam, temos de saber onde colocar os objetos em reserva técnica, ainda, se os manipulamos ou falamos sobre os objetos – evocamos outras dimensões, alguns profissionais têm permissão para trabalhar com os objetos, outros não.

Sabemos o que seja sagrado e como identificá-lo dentro e fora do museu? A reflexão museológica proposta se faz em diálogo com indígenas envolvidos com a curadoria em museus tradicionais e autogestionados - os museus indígenas.

Para se chegar às questões propostas, um percurso museológico é apresentado, para construção de um entendimento de como o sagrado e a espiritualidade estão no museu.

2 A pesquisa museológica e os indígenas no museu

A museologia está comprometida com a descolonização. Refletir sobre o sagrado é uma busca de outros pontos de vista e os indígenas têm um espaço importante a ocupar com trabalhos colaborativos⁷³. A participação faz parte dos desafios museológicos. Hoje praticamos a curadoria compartilhada, requalificação de coleções e outras ações que introduzam múltiplas vozes e as autorrepresentações, não como abertura dos museus, mas como movimento de grupos para garantir seus direitos à memória (Nora, 2009) nos museus. A apropriação dos museus por distintos grupos é um processo já legitimado, e particularizamos os indígenas no Brasil e os processos de “indigenização” dos museus⁷⁴.

Ante tantas obrigações, os museus devem informar aos grupos sobre as coleções coletadas no passado, é um direito dos indígenas ter acesso aos objetos de seus ancestrais. Na pesquisa, tratamos de atuar com a requalificação das coleções, para construir a narrativa de acordo com os objetivos indígenas – falar de si mesmos, ser os pesquisadores de suas culturas e se autorrepresentar no presente, pois resistem, (re)existem e estão situados em seus lugares/territórios/terras indígenas/aldeias.

A pesquisa museológica contínua com indígenas permite a construção da confiança, trabalho difícil por adentrar em camadas sobrepostas de mais de 500 anos de opressão e violência contra esses povos no Brasil, ainda hoje ativas como, ainda hoje, o genocídio, mas também o etnocídio, como *modus operandi* da hegemonia para apartar, diminuir, estigmatizar e perseguir os povos indígenas, distanciando-os de seus direitos humanos universais. Devemos também lembrar a histórica relação entre museu e indígenas representada pelos gabinetes de curiosidade, mas fortemente construída pelo poder colonialista no século XIX, ainda presente nas estruturas de trabalho e de pensamento museais, considerando um campo interdisciplinar. Em

⁷³ Andrea Roca (2015b) apresenta uma discussão sobre a complexidade dos processos de colaboração com os indígenas.

⁷⁴ Andrea Roca ((2015a), em pós-doutorado, desenvolveu discussão sobre indigenização.

outros termos e nessa ótica, o museu não é um lugar confiável, por enquanto.

Em se tratando do sagrado no museu, os indígenas vêm nos ensinando com os saberes da espiritualidade. Os saberes e práticas espirituais dos indígenas são mantidos pela tradição, mas a espiritualidade matem a tradição, um vai e vem que fortalece a resistência e refaz a existência.

Há muito que os museus tratam do sagrado e conhecem a espiritualidade relacionada a certos objetos, mas a ideia de patrimônio e musealização segue revalidando a apropriação dos objetos sagrados alheios, muitas vezes esvaziando a musealidade do seu valor sacro e atribuindo outros valores - manifestação de poder sobre aquilo que é especial e sensível e que pertence ao “outro”. Com a espiritualidade indígena como eixo, nos distanciamos criticamente de certas concepções colonialistas, para quebrar paradigmas. Para tanto, não precisamos de mediadores, mas um contato direto, tendo o museu uma centralidade resgatada pela ação de colaboração que permita uma equidade dos agentes museais na curadoria museológica, considerando os direitos indígenas à musealização.

Os pontos de vista dos indígenas levam o museu a conhecer e respeitar os saberes tradicionais como conhecimento para estruturar a curadoria e a museografia. Nos saberes estão integrados o sofrimento, a luta e a resistência cultural indígena, como elementos constitutivos dessa complexidade. Seguimos Nuno Porto que sugere uma museologia do sul global a partir das epistemologias de Boaventura de Souza Santos:

as epistemologias do sul são um conjunto de procedimentos que visam reconhecer e validar o conhecimento produzido – ou a produzir – por aqueles que têm sofrido sistematicamente as injustiças, a opressão a dominação, e a exclusão, causadas pelo capitalismo, pelo colonialismo e pelo patriarcado. (Santos⁷⁵ *apud* Porto, 2016, p. 61-62)

⁷⁵ Boaventura de Souza Santos, 2011, *Épistémologies du sud*, Études Rerales.

Sob outro ângulo, e considerando a ausência e fragilidade das políticas públicas voltadas ao social, inclusive as museais, no Brasil e em São Paulo há um norte (rico, privilegiado, “desenvolvido”) e tantos grupos e cidadãos discriminados ou mesmo perseguidos de diferentes formas compõem o sul no mesmo país e estado. Entre os museus brasileiros e paulistas temos o norte (instituições com suporte) e o sul (museus desprovidos de recursos mínimos, com pouco impacto social, e iniciativas museais comunitárias auto-sustentáveis). No corpo profissional do museu está o norte e o sul, nas hierarquias verticalizadas que reforçam a desigualdade e a falta de equidade no trabalho, presentes também nas relações com os povos indígenas, isso tudo dentro do museu, para que evidencie o papel dessa instituição como espaço de reprodução das hegemonias dominantes, o que este artigo vem a contrapor pela opção descolonial.

3 Percurso(s) museológico(s) - a espiritualidade vindo ao encontro

Muitas são as possibilidades de um museu e sempre podemos nos surpreender. Um museu é um lugar privilegiado onde podemos viver situações intensas e profundas. A sacralidade é uma de elas, se colocamos os *musealia* e enfrentamos a musealidade em uma abordagem aberta e plural que respeite as cosmologias, para por o sacro em outra posição museal integrada à política de gestão de acervo. A questão trazida no artigo se refere à espiritualidade como saber dos indígenas, em especial dos Pajés, no museu, para mudança de visão sobre o trabalho que a instituição realiza, mas principalmente, na aquisição de um respeito voltado aos direitos indígenas à musealização. Uma nova visão museal fundada no respeito aos indígenas se coloca numa perspectiva da descolonização, pois sai dos eixos da hegemonia que ainda persiste no museu no controle daquilo que é do “outro” e o próprio “outro” por meio dos objetos dos seus antepassados, neste artigo, os indígenas. Para chegar a esse entendimento, ações devem ser engendradas, sempre ligadas ao museu e aos grupos indígenas por meio de trabalhos colaborativos, pelos quais os conflitos se revelam, ao mesmo tempo que são possíveis as negociações e os acordos, seja para a musealidade - atribuição de

valores aos *musealia* - seja para a musealização - processos contínuos e sucessivos que sustentam os *musealia*, como objetos museológicos carregados de musealidade (Cury, 2020).

A seguir estão apresentados momentos de um percurso de pesquisa em que situações se colocaram para a reflexão sobre o sagrado no museu por meio da espiritualidade. O entendimento sobre aquilo que é sagrado aos indígenas e as questões que envolvem a espiritualidade foi um processo cumulativo que envolvem relações de confiança que prosseguem em construção/manutenção. O começo dos trabalhos com indígenas foi em 2010, com Kaingang e Krenak, aos poucos expandido para os Guarani Nhandewa e Terena, grupos residentes nas Terras Indígenas (TI) Araribá, Icatu e Vanuíre, centro-oeste e oeste paulista (Cury, 2016). A situação envolveu uma parceria com o Museu Histórico Pedagógico Índia Vanuíre (MIV)⁷⁶, Tupã, SP. Nesse museu foi organizada o módulo expográfico estruturado colaborativamente Aldeia Indígena Vanuíre dividido entre Bravos Kaingang. “Tahap!” e Os Borun do Watu. “Ererre!” (Cury, 2012). Na perspectiva interativa da colaboração, e cumprindo seu plano museológico, o MIV convidou o pesquisador Kaingang Josué Carvalho a formar uma coleção contemporânea

[...] coleção essa que levou a denominação de Lyfây Kanhgág, e que visou a apresentar a cultura kaingang da Terra Indígena Nonoai, através do tempo, tendo a cestaria como objeto das relações entre seus artesãos no interior da aldeia e agora também com o museu. (Carvalho, 2015, p. 60)

A partir dessa coleção, o curador Kaingang concebeu a exposição temporária Kanhgág – Arte, Cultura Material e Imaterial

⁷⁶ Instituição vinculada à Secretaria de Estado da Cultura, com gestão mista com a ACAM Portinari. Sobre o museu, veja: <https://www.museuindiavanuire.org.br/>.

veiculada no MIV a partir de junho de 2013. Segundo o site do museu (2013)⁷⁷:

A exposição contém cerca de 100 artefatos, como cestarias e adornos, e um rico registro fotográfico. Os objetos foram confeccionados pelos índios Kaingang das terras indígenas de Nonoai e de Iraí, no Rio Grande do Sul. A mostra ainda apresenta algumas representações contemporâneas do Povo Kanhgág sobre suas culturas material (artefatos) e imaterial (grafismo/pintura corporal), além de identificar e revitalizar a estética da “arte Kanhgág.

A exposição se organizou pelo cotidiano em família e da criança, a iniciação da moça Kaingang e o casamento. Na autonomia do curador, a entrada se dá pelas fotografias e reconstituição livre da cabana do Kujá (Pajé) Jorge Garcia na TI Nonoai, RS. Como explicado por Carvalho, a cabana do Kujá fica numa parte distante do núcleo movimentado da aldeia (onde estão o centro cultural e a escola) e das residências, pois é o lugar onde o Kujá trabalha reservadamente. O trabalho espiritual do Kujá é central na aldeia e na vida tradicional Kaingang, por isso a espiritualidade abre a exposição por meio da cabana. Josué Carvalho apresentou a exposição ao Kujá Jorge Garcia em 2013. Também visitaram a exposição as Kaingang da TI Nonoai, também retratadas como artesãs e no cotidiano da aldeia, Maria Constante e Lucia Garcia, respectivamente esposa e filha de Jorge Garcia, Cleusa Carvalho e sua mãe, durante a realização da Oficinas Trocas de Saberes de Mulheres Kaingang, organização do MIV em setembro de 2013 (Carvalho, 2015, p. 60).

Ainda por iniciativa do MIV, Josué Carvalho foi o curador, tendo como pintora Cleusa Carvalho, da:

⁷⁷ Sobre essa e outras exposições temporárias do MIV, ver: <https://www.museuindiavanuire.org.br/exposicoes-temporarias/>.

Coleção de 35 telas pintadas a óleo sobre mitos e lendas dos nativos kaingang do sul do país. As telas foram pintadas a partir das memórias de líderes espirituais Kaingang. A coleção foi constituída no ano de 2013 e, num primeiro momento, buscamos definições históricas sobre a ideia de mitos e lendas, [...]. Mas, para além das definições dos autores, as telas foram constituídas a partir das concepções nativas (líderes espirituais, chamados de Kujás na língua kaingang) sobre mitos e lendas, definições essas que a luz das teorias, diferem. (Carvalho, 2015, p. 60)

O Josué Carvalho, pesquisador da sua própria cultura na aldeia onde nasceu, recorre aos fundamentos do Kujá Jorge Garcia (Carvalho, 2015, p. 60):

as coisas existem, embora a gente não enxergue, elas estão aí, algumas pessoas acreditam que o conhecimento vindo do outro lado (mundo dos espíritos) é como algo que não existe, é um mito⁷⁸, uma “coisa” estranha, uma mentira, que está só na nossa imaginação (lenda) mas, o que elas não sabem é que se não tivéssemos o conhecimento vindo desse outro mundo, não existiríamos aqui também, então tudo que contamos é sobre coisas que precisam serem respeitadas porque já foram vividas pelos nossos ancestrais.

O pesquisador explica o conceito que sustentou a curadoria da coleção de telas:

⁷⁸ Dada a propagação da frase “mito ou verdade”, alguns indígenas rechaçam o uso de “mito” para aquilo que é deles e que se relaciona com a espiritualidade.

As narrativas gravadas nas telas expressam as formas pelas quais o mundo é organizado e como somos aqui concebidos; nos traços rabiscados nas telas, somos parte das estórias e histórias onde homem, mundo dos espíritos e natureza são um só, ambos coexistem em função do outro e para o outro.

No MIV, desde 2012, ocorre o Encontro Paulista Questões Indígenas e Museus (EPQIM)⁷⁹, cujo propósito é aproximar num mesmo evento e programação profissionais e pesquisadores de museus e indígenas. O EPQIM nos anos de 2013 e 2014 contou com a presença do Kujá Jorge Garcia, líder espiritual da TI Nonoai e do povo Kaingang no sul e sudeste, onde se concentram.

No II EPQIM, no dia 7 de agosto de 2013, o Kujá Jorge Garcia e seu filho falaram publicamente, com mediação de Josué Carvalho. Em seguida, foram com os presentes no evento fazer sua primeira visita à exposição temporária Kanhgág - Arte, Cultura Material e Imaterial. No evento, o Kujá Jorge Garcia com o grupo Kaingang da TI Vanuíre, liderado pela Kujã Dirce Jorge, se uniram. No meio da exposição sobre seu povo, reuniram todos os Kaingang presentes, cantaram e dançaram o que aprenderam com os antigos que já se foram, evocaram os heróis míticos e celebraram a cultura Kaingang. Foi quando o Pajé batizou uma menina Kaingang. Hoje entendo que não foi uma apresentação para os presentes, foi para eles mesmos, para se fortalecerem corporal e espiritualmente, mas o Pajé escolheu o museu para isso.

No III EPQIM, dia 29 de abril de 2014, aconteceu o reencontro entre a Kujá Dirce Jorge e Lucilene Melo (TI Vanuíre) com o Kujá Jorge Garcia, sua esposa Maria Constante e sua filha Lucia Garcia (TI Nonoai) no debate Memórias e tradições Kaingang. Nos dias do evento, o Kujá fez uma explicação das ervas que trouxe da sua aldeia.

⁷⁹ A programação das diversas edições do evento e relação dos convidados encontra-se disponível em: <https://www.museuindiavanuire.org.br/epqim/>. Também estão disponíveis os livros produzidos a partir das edições do evento em: <https://www.museuindiavanuire.org.br/publicacoes/>.

Josué Carvalho, sempre acompanhando o Kujá, nos relata importante informação para os museus. “Os nativos da TI Nonoai envolvidos nos processos de musealização, ao visualizar seus artefatos e memórias no museu, passaram a perceber sua importância. Nas palavras do líder espiritual Jorge Garcia, em visita ao museu em 2014” (Carvalho, 2015, p. 65-66), como segue no artigo do pesquisador:

aqui também, esse espaço é um velho kaingang, lugar de sabedoria, aqui os mais novos, encontram respostas, o museu são os velhos kaingang ensinando sobre o conhecimento dos antigos, como guardar os costumes e levar adiante o conhecimento dos antigos.

Para mim, como museóloga e profissional de museu, foi uma descoberta inestimável que ampliou a minha visão profissional, a partir do estranhamento que o contato direto com o Kujá Jorge Garcia me provocou.

De fato, não dá para entender bem quem ele é, o que pensa e sente, o que entende ou percebe, o que faz. Mas, no nosso alcance limitado que hoje reconhecemos ter, constatamos que ele tem um papel essencial ao demonstrar, nos seus gestos, olhares, emoções, conselhos e palavras, tanta simplicidade e sabedoria, tanta fragilidade e força. Esse homem nos inquieta, parece um ser de outro mundo e que vem para nos desmobilizar interiormente, o que consegue fazer com eficácia, por isso não conseguimos explicar quem ele é. (Cury, 2015, p. 351)

Como nos lembra Josué Carvalho, os Kaingang se organizam em metades exogâmicas que se complementam e se opõem, Kamé e Kanjrú. “Os motivos que representam cada metade vão ser identificados na pintura corporal e na cestaria, adornos, arco e flecha

entre outros elementos da cultura material kaingang” (Carvalho, 2015, p. 62), está no museu inclusive, como na vida social desse povo, como pude vivenciar na aldeia, a exemplo do festival Beleza Kanhgág (2013) da TI Nonoai, quando as moças prontas para o casamento se apresentam, cada uma com sua marca exogâmica, buscando um pretendente da metade oposta. Com base nisso e, todas as experiências museais, com os Kujás (Jorge Garcia, sua esposa Maria Constante e Dirce Jorge) que passei a refletir sobre o sagrado e o mito no museu e, em consequência, na ressacralização e na remitificação do museu (Cury, 2016, p. 167). “Entre nós, os kujás nos fizeram entender a relação entre tradição, mito e espiritualidade, o dom e a preparação, o papel do Kujá, do antepassado, dos ancestrais e mais velhos e a importância da comunicação com os espíritos para o modo de vida Kaingang” (Cury, 2016, p. 161), inclusive no museu e com o museu, transformando a comunicação na instituição.

O processo de elaboração da exposição Fortalecimento da memória tradicional Kaingang – de geração em geração, organização do MIV, 2015, a espiritualidade esteve presente na curadoria conduzida pelo Kaingang José da Silva Barbosa de Campos, TI Vanuíre. Zeca, como é conhecido, é filho de Ena Luisa Campos e neto de Candire, Maria Cecília Campos⁸⁰. Zeca reivindicou a exposição, uma vez que queria apresentar todo o processo cerâmico em todas as etapas. Durante meses, Zeca dirigiu os trabalhos entre a mata, o quintal da sua casa e o museu.

No site do MIV⁸¹ (2015) a exposição foi assim apresentada:

A exposição é uma autonarrativa com o intuito de promover a tradição, o processo e as técnicas de confecção da cerâmica Kaingang, valorizando o conhecimento e os fazeres dos indígenas mais velhos e sábios. Todos esses

⁸⁰ Kaingang que viveu a mal denominada “pacificação” no oeste paulista em 1912 e que atravessou o século XX. Faleceu com 110 anos. Reconhecida pelos conhecimentos tradicionais.

⁸¹ Ver em Exposições Temporárias em: <https://www.museuindianuire.org.br/exposicoes-temporarias/>. Acesso em: 15/08/2020.

aspectos, materiais e imateriais, foram apresentados ao público através de uma mostra bilíngue (Kaingang e português) que conta com objetos, imagens fotográficas e vídeo.

Durante os trabalhos os encantados estiveram presentes. Com o Kaingang aprendemos que as matas são sagradas, “[...] por isso todos os dias antes da nossa chegada na aldeia ele pedia permissão para os nossos trabalhos nesse lugar, onde passávamos horas apreendendo os ensinamentos que o Zeca nos passava”, foi na mata que ele nos explicou sobre a espiritualidade e a relação com os antigos, os antepassados como sua vó (Cury, 2017, p. 198). Mas, a espiritualidade está sempre ativa⁸². Ele se refere ao sobrenatural e como os espíritos estabelecem comunicação:

É como se minha avó estivesse falando agora. [...] A gente conversa com várias pessoas. Pensamento vem tipo relâmpago que tem que falar naquela hora. Tudo vem do pessoal que já se foram e estão junto da gente espiritualmente [...] é como se ela estivesse falando agora. (Campos, 2016, p. 61)

Outra situação relativa à espiritualidade aconteceu em 2015 já relatada anteriormente (Cury, 2019a, p. 96-97). No I Fórum dos Museus Indígenas do Ceará e I Fórum dos Museus Indígenas do Brasil⁸³, fui convidada pelos organizadores para palestrar sobre o tema – Museus indígenas e museologia social no contexto contemporâneo: desafios para a gestão indígena dos processos museológicos. A apresentação foi preparada no decorrer do dia, após escutar os anseios dos caciques e pajés para os museus das suas comunidades. A partir da escuta atenta, fiz uma síntese museológica e a apresentei para uma platéia indígena, entre eles os caciques e pajés que escutei.

⁸² Ver também, Pereira, 2016.

⁸³ 16 e 17 de maio de 2015, organização do Museu Indígena Kanindé, Aratuba, Ceará.

Um ponto pareceu relevante: a ligação entre o passado, o presente e o futuro e a importância da ancestralidade. Na discussão posterior, o Pajé Babosa, povo Pitaguary, Ceará, incorporado, fez a vez do “encantado” e disse, então sentado ao lado da palestrante (eu mesma): “O passado está sempre à frente do presente”. A manifestação da entidade foi vista pelos presentes, depois me esclareceram que para a palestrante foi uma deferência, o encantado escolheu aquele momento e a fala para se manifestar. Com isso percebemos a força do que fazemos e falamos e a grandeza dos pajés. (Cury, 2019a, p. 97)

Hoje, ainda revejo essa situação constantemente, há uma aprendizagem maior nessas relações e há um papel museológico que não pode ser ensinado, mas pode ser apreendido reflexivamente nas relações engendradas nas pesquisas colaborativas, como novos pensamentos e novas práticas que, a depender da situação, tem orientação espiritual, ou seja, dos encantados.

Em setembro de 2016, pelo Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo (MAE-USP), iniciámos o processo colaborativo de comunicação (exposição e ação de educação, mas cobrindo todo o ciclo da curadoria) Resistência já! Fortalecimento e união das culturas indígenas - Kaingang, Guarani Nhandewa e Terena, cujo título foi atribuído pelos grupos envolvidos. Foram várias as etapas de trabalho (Cury, 2019b) e aprendizagens para a equipe envolvida (Cury, 2020), uma a ser destacada foi a requalificação das coleções (Cury, 2019b, 2018b).

Nesse ano de 2016, algumas considerações já estavam elaboradas e incorporadas no pensamento museológico, a partir da pesquisa colaborativa.

Da mesma forma, se um indígena se orienta pela comunicação com o mundo espiritual para alguma ação museal, a entidade faz parte

do processo, é parte da equipe e, pela colaboração que traz e deixa, é curador também. Ainda, se um espírito debate com um museólogo após uma palestra, esse museólogo deve aprender a lidar com esse outro mundo. Obviamente que essas ideias podem ser questionadas, mas são, certamente, uma boa pista para um universo que o museu deve adentrar, se quiser de fato se transformar pelo diálogo com outras estéticas entendidas aqui como outras visões de mundo. (Cury, 2016, p. 167-168)

A trajetória aqui apresentada é contínua, sem intervalos, foram vários os encontros e situações, o convívio mais próximo também se deu com algumas famílias, de forma que a aprendizagem a que me refiro em um museu pelos profissionais se deu permanentemente, cada encontro agregou pontos de grande valor, para o profissional aberto. Não por acaso, antes da requalificação das coleções sob a guarda do MAE-USP, já afirmava o que havia elaborado até 2015, publicado em 2016 acima referenciado (Cury, 2016):

Os indígenas são curadores de suas coleções e das exposições que participam, não tenho dúvida quanto a isso. Mas, os encantados são curadores também, uma vez que estão em comunicação com o mundo físico, quando evocados pelo objeto [museológico] e os sentimentos e pensamentos daqueles que os veem como parte de si, vindo dos ancestrais. (Cury, 2017, p. 206)

Em julho de 2017 aconteceram no MAE-USP os trabalhos de requalificação, etapa do processo colaborativo, momento especial, pois foi quando os Kaingang, Guarani Nhandewa e Terena se encontraram com os objetos de seus antepassados diretos. Anteriormente aos encontros, algumas questões estavam em formulações, ciente de que a

participação dos encantados na vida indígena e nos trabalhos museológicos era bastante intensa.

Mas os objetos museológicos evocam a espiritualidade pela ancestralidade. Quantos encantados poderão estar no MAE-USP durante os trabalhos dos indígenas com os objetos? Quantas comunicações se darão em forma de pensamentos que surgem de súbito? Quais os ensinamentos que virão? Quais as encomendas que serão recebidas a serem concretizadas? E o MAE-USP, o que fará com tudo isso? (Cury, 2017, p. 203)

No VI EPQIM, 2017, no Museu Índia Vanuíre, aconteceu o debate Direitos indígenas, ética - remanescentes humanos em museus, com as participações da Kujá Dirce Jorge Lipu Pereira e sua assistente Susilene Elias de Melo. A fala das Kaingang está publicada na íntegra, como os debates que se deram (Pereira & Melo, 2020). No mesmo evento, outro tema foi O sagrado no museu com o Pajé Barbosa e Francilene Pitaguary (Pitaguary, Ceará), Dirce Jorge Lipu Pereira e Susilene Elias de Melo (Kaingang, São Paulo), Cledinilson Alves Marcolino e Gleidson Alves Marcolino (Guarani Nhandewa, São Paulo). As participações indígenas foram publicadas na íntegra (Barbosa *et al.*, 2020)⁸⁴. O propósito dos temas foi trazer a espiritualidade para as discussões, museografia e curadoria, para a musealização. O EPQIM quer isso, trazer concepções que desconhecemos para influenciar novos procedimentos, éticas, políticas fundadas no respeito. Nos debates, as mesas estavam compostas por Pajés e seus assistentes, pois

[...] a espiritualidade se manifesta para os pajés e seus assistentes, eles sentem o que não sentimos – a presença, as emoções, a dor, o sofrimento, a alegria, as inquietações. Mas eles

⁸⁴ As participações indígenas nesse evento foram transcritas e publicadas, atendendo ao desejo deles de falar por si, com suas lógicas e linguagens.

recebem as comunicações do sobrenatural que consistem em orientações e pedidos, a encomenda, como às vezes é mencionado. (Cury, 2019a, p. 101-102)

A espiritualidade faz parte do cotidiano indígena, mas é uma realidade com normas próprias que orientam a vida individual e social. Um exemplo com a ema, ave sagrada para os Terena. A ema está no céu como constelação, no “penacho” do Pajé e na vestimenta masculina da Dança da Ema, *Hiyokena Kípâe*. Em restauração da vestimenta, no MAE-USP em março de 2018, aprendemos a respeitar a plumagem sagrada. Os pajés Candido Mariano Elias (TI Icatu) e Ingracia Mendes (Aldeia Ekeruá, TI Araribá) nos orientaram a deixar as penas caídas soltas, estão assim por vontade dos encantados, elas caíram para nos proteger do mal, nos defenderam; a guardar os fragmentos de penas, são igualmente sagrados, não podem ser pisados. Sobre o penacho, é um dos objetos do Pajé, só poderá ser feito por uma pessoa de Fé. Enquanto a manipulação dessa pena seja restrita aos homens, as mulheres que trabalham no MAE têm permissão, pois estão cuidando – curando, somos curadoras –, por isso este treinamento teve uma importância essencial para nós e para os Terena, para construção de um respeito e alcance de outros sentidos no trabalho de curadoria e profissional.

O Pajé Glayser Alves Marcolino e seus assistentes Cledinilson Alves Marcolino e Gleidson Alves Marcolino, além de curar os objetos sagrados Guarani Nhandewa relacionados ao batismo, ainda nos deram uma aula de Fé.

Para Josué Carvalho, a musealização tem outra complexidade, quando se trata do universo do Pajé que tem o objeto como uma base material para os saberes imateriais, o mundo dos espíritos, o que depositou na coleção Lyfã Kanhgág. Ele reflete sobre musealização e representação, nos lembrando que a complexidade da espiritualidade no museu e para a museologia tem muitas camadas.

Mas, que parte da relação material-imaterial é representável no museu na perspectiva nativa? Como deixar transparecer no museu o caráter advindo do mundo dos espíritos ou de uso

cotidiano dos objetos? Como é possível conceder o título de sagrado ao objeto se na aldeia objetos são também o meio para tecer relações entre o universo dos humanos e o universo dos espíritos, mas ainda assim são objetos, confeccionados, não para guardar, mas para as práticas, para satisfazer as necessidades pessoais cotidianas e ou para rituais específicos e, no presente ganham também um caráter comercializável, de que forma esses objetos agora são passíveis de musealização?” (Carvalho 2015, p. 69)

Sobre o processo comunicacional Resistência já! Fortalecimento e união das culturas indígenas - Kaingang, Guarani Nhandewa e Terena, na curadoria, entre a requalificação como ação de pesquisa, seleção dos objetos, elaboração das narrativas, preparação dos conteúdos dos textos e das etiquetas e posicionamento de cada objetos, com especial atenção a alguns deles, os ritualísticos ou relacionados ao Pajé, a participação ativa dos encantados foi sentida, mas sempre liderada pelos Pajés e seus assistentes - demandas, pedidos, orientações, solicitações etc. chegavam à coordenação por eles, quando cabia. Como regra, o próprio Pajé conduzia os pedidos dos encantados e os inseria na comunicação no museu.

Na perspectiva da comunicação museológica, exposição é uma linguagem densa e engenhosa (Cury, 2005). Com os grupos indígenas e com os encantados no comando - curadores chefe -, a poética expográfica - aqui entendida como articulações minuciosas entre os *musealia*, todos os elementos e recursos, camadas e níveis narrativos no espaço - teve características e valores próprios, sem o esquecimento de que a exposição tem públicos visitantes. Se cada exposição tem a sua poética, as exposições autorrepresentativas indígenas vêm a contribuir com os saberes indígenas e os saberes da espiritualidade, seja pelos *musealia*, seja pela equipe de curadores que reproduzem no museu e na exposição a vida espiritual nas aldeias.

Nem tudo pode ser contado, há muitos segredos, a coordenação sabe mais do que pode dizer, mas alguns momentos podem ser mencionados. Aconteceram entraves na escolha de certos objetos, mas

houve um predomínio daqueles que consideravam que dado objeto deveria entrar na exposição, pois era sagrado, mas então entrava a questão da etiqueta⁸⁵. O que dizer X o que pode ser dito para os visitantes não indígenas? Em alguns casos a solução foi fácil, como para a roupa da parteira, pois no grupo estava a Dirce Jorge, que não se esquivou de dizer sobre a dádiva de ser Kujá e o que sente num parto. Para uma flauta, a Kujá explicou como uma música torna-se uma forma de chamar e conversar com os passarinhos para alegrar o seu dia. Essas narrativas estão presentes nas etiquetas dos objetos. Em outras situações, os Kaingang eram favoráveis a expor um colar sagrado, mas o objeto foi retirado, pela dificuldade de preparação da etiqueta.

A exposição no MAE-USP teve três aberturas, uma para cada grupo, com três rituais. A ação de educação⁸⁶ com duplas indígenas por grupo foi iniciada logo após a primeira, mês a mês. Cada dupla trabalha na sua parte e o que observamos foi que os limites dos outros módulos expográficos não eram ultrapassados pelos indígenas enquanto não fossem liberados pelos respectivos encantados, o que aconteceu em 15 de março com os Kaingang, 10 de maio com os Guarani Nhandewa e 28 de junho com os Terena.

Se ao tratar da curadoria, considerada aqui no seu ciclo completo, escolhas são feitas com relação aos cuidados de conservação preventiva, definições para o restauro, armazenamento de objetos em reserva técnica, elaboração de conceitos para exposição, escolhas de objetos a serem expostos, conteúdos de textos e etiquetas etc. O que posso dizer é que todas essas questões, e outras, estão sujeitas à participação dos encantados, por meio dos pajés, rezadores e pessoas suscetíveis à espiritualidade. Nesse sentido, as entidades sobrenaturais são sujeitos ativos do processo de curadoria, são curadores como nós (Cury, 2016, Cury, 2017). O que queremos apontar também, na comunicação museológica, nunca vista de forma simplista e reduzida, a exposição e a ação de educação requerem muitas articulações e

⁸⁵ A etiqueta é um padrão, mas não uma exigência numa exposição. Os indígenas envolvidos queriam a etiqueta, para passar informação. No caso dos textos, os grupos Guarani Nhandewa e Terena optaram por esse recurso, os Kaingang não.

⁸⁶ Coordenada por Carla Gibertoni Carneiro e Maurício André da Silva, educadores no MAE-USP.

elaborações, escolhas e omissões, o que leva os estudos dessa sub-área da museologia para um lugar de especialização distante das disputas entre campos. Na ação comunicacional Resistência já! Fortalecimento e união das culturas indígenas - Kaingang, Guarani Nhandewa e Terena, a complexidade comunicacional compreendeu uma equipe interdisciplinar (museólogas, arqueólogos, educadores, documentalistas, conservadores) que interagiu com grupos Kaingang, Guarani Nhandewa e Terena (Pajés, caciques, mais velhos, professores-pesquisadores, estudantes, jovens) e com os seus respectivos encantados que, por estranho que possa parecer para alguns, são pessoas que passaram para a encantaria, têm nomes, identidades, personalidades, memórias, compromissos, responsabilidades e suas lutas nos planos espirituais e físico. Nesse sentido, o museu assume mais outros papéis e remodela as funções de pesquisa, de educação e social, reformula sua visões sobre os *musealia*, estabelece novas bases para a construção da musealidade na pluralidade e exerce uma curadoria dinâmica, aberta e com justiça social, em processos interculturais de musealização. A comunicação museológica é a base para esse processo.

4 Considerações finais

Muitas são as áreas de conhecimento presentes no museu. Ainda insistimos com interdisciplinaridade por mais difícil que seja. Mas, hoje, vivemos grandes mudanças e a museologia pode contribuir com os processos colaborativos que não recorram aos representantes de culturas como informantes, mas como parte integrante da curadoria museológica. Esses processos nos permitem conhecer outras perspectivas de vida que devem estar nos espaços dos museus tradicionais.

A dessacralização dos museus está superada, não tem mais sentido, outros saberes devem ser considerados, respeitados e introduzidos no museu como conhecimentos. As lições acerca da ressacralização dos museus são novas e precisam ser estruturadas para boas aprendizagens museais.

Não são os museus que fazem um objeto ser ou não sagrado, mas são os objetos sagrados e nossos entendimentos acerca deles que

fazem os museus hoje um lugar plural, mas uma pluralidade que afirma outras formas de ser e viver. A sacralidade do museu está nesse entendimento, mas também na consagração realizada pelos pajés (Carvalho, 2015, Cury, 2016), que têm um papel fundamental nas tradições indígenas, o que deve se prolongar no museu. Se defendemos direitos humanos e a defesa da vida, devemos respeito à espiritualidade indígena e ao Pajé, como líder espiritual e como resistência contra-hegemônica.

Os indígenas vivem o sagrado. Entre os Kaingang, a Kujá Dirce Jorge, sucessora de sua mãe Jandira Umbelino, presenciou a discriminação e perseguição sofrida pela mãe por anos, vítima da intolerância religiosa - sua casa era apedrejada por ser uma Kujá. Agora, Dirce não tem medo de apresentar-se como Kujá, enquanto sua liderança espiritual é ignorada por muitos na sua aldeia, pois sabe que tem a responsabilidade de proteger o seu povo. Ela ensina as crianças dentro da espiritualidade, para respeitar as orientações e saber se proteger do preconceito dentro e fora da aldeia. Dirce criou o Museu Worikg (Pereira, Melo & Marcolino, 2020) com a convicção de Kujá, por isso ela afirma há anos - o Museu Cura⁸⁷ - com os sentidos e significados que somente um(a) pajé consegue alcançar. Há várias curas possíveis no museu, mas a Kujá, como uma escolhida de Deus, cura com o sagrado e a espiritualidade, para a saúde espiritual, o que, certamente, coloca o trabalho da Kujá na curadoria - curadoria vem de cura, cuidado, conservação. Por isso entendo pelos princípios da Nova Museologia, Ecomuseologia e Museologia Social quando a Kujá afirma:

[...] lembrar dos nossos antepassados, que eles continua sempre vivo no meio de nós, eu aprendi com a minha mãe, aprendi com a nossa Candire, muito amada, hoje que o trabalho, o meu trabalho é muito com as crianças, o que eu aprendi com a minha mãe, que minha mãe também foi-se embora, mas

⁸⁷ Dirce afirma há anos que o museu cura, publicamente dissertou sobre essa aptidão do museu indígena no Encontro da Rede São Paulo de Memória e Museologia Social, em Campinas, na Casa Tainã, dia 27 de outubro de 2018.

está junto comigo. Aonde eu estou, sei que ela está comigo, que ela já falou isso comigo, onde você estiver eu estarei com você.

O que ela me ensinou, o que ela me passou, hoje o trabalho eu faço com as minhas crianças, as minhas crianças participa de tudo, alimentos, construção de cabana, tudo o que a gente vai fazer, entrar na mata, quem entrar na mata já ensino pra eles que tem que entrar com respeito.

Não só ensino as minhas crianças, mas também ensino os meus parceiros não índio, então eles estão comigo, eu estou sempre falando pra eles - respeito, você nunca entra sem nós indígenas estarem com vocês.

Então é isso o que a gente ensina, nós ensina bastante as crianças, as crianças estão sempre envolvidas com o trabalho.

Então isso é museu.

Então é como eu falo. Nós andamos museu, deitamos museu, levantamos museu.

Nós vivemos museu.

Então os nossos antepassados, nós tá sempre lembrando..."ah eles morreram", não, eles só se desligaram da carne, só a carne. Mas eles continuam sempre com nós. Quando a gente fala dos nossos antepassado, nós tá sempre lembrando deles.

Então é isso que eu digo para vocês. Isso é museu, museu vivo⁸⁸.

Para Susilene Elias de Melo, Kaingang: "Desde sempre que nós somos museu - não vou falar que [o Museu Worikg] tem um, não vou falar que tem dois, nem três, nem quatro anos -, eu sou museu, eu vivo

⁸⁸ Apresentação da Dirce Jorge em 20 de outubro de 2017, Fórum Nacional de Museus indígenas do Brasil, Piauí.

museu, eu respiro museu”⁸⁹. Susilene se apresenta publicamente como curadora com muita propriedade, pois, como assistente da Kujá, ela participa da cura no Museu.

A espiritualidade é um sistema de comunicação complexo no qual o Pajé tem um papel fundamental. Cabem ao Pajé a comunicação com os espíritos, os encantados, é ele que recebe as orientações e confirmações. O Pajé tem seus assistentes e ao redor estão as pessoas que aceitam a espiritualidade em suas vidas. No museu tradicional, o Pajé e seus assistentes têm um papel que somente eles podem cumprir, por exemplo, na identificação de objetos ritualísticos ou de outros Pajés, ou para a curadoria dos remanescentes humanos na reserva técnica. Nenhum profissional de museu, incluso os pesquisadores, deveria manipular remanescentes humanos antes de chamar um Pajé - o curador que vem com os curadores chefe, os encantados - para autorizá-lo e orientá-lo, como cuidado espiritual, pois estamos tratando de entes humanos. O Pajé e assistentes podem nos ensinar a sermos sensíveis quanto a exposições e ações de educação acerca de temas do sagrado. Uma pedagogia museológica como ação reflexiva não pode abrir mão dessas lições (Cury, 2020).

As reflexões apresentadas estão estruturadas a partir do convívio com a espiritualidade com indígenas, especialmente os Pajés dos povos Kaingang, Guarani Nhandewa e Terena no centro-oeste e oeste paulista, além de outras interações proíficas e significativas. Essas reflexões, às vezes colocadas de forma descritiva, visam a buscar outros caminhos para uma museologia descolonial, aberta, flexível, plástica, viva e intensa, como bem anunciado pelas Kaingang pelo Museu Worikg e a museologia indígena que exercem.

Referências

Barbosa, P.; Pitaguary, F.; Elias, S. E., Pereira, D. J. L.; Marcolino, G. A. & Marcolino, C. A. (2020). O sagrado no museu. In M. X. CURY (Org.). *Museus etnográficos e indígenas: aprofundando questões, reformulando*

⁸⁹ III Fórum de Museus Indígenas do Ceará, Monsenhor Tabosa. Apresentação em 15/09/2018. Disponível em: <https://www.facebook.com/redeindigenamemoria/videos/2186416994973395/>.

ações (pp. 37-47). São Paulo: SEC-SP, ACAM Portinari, Museu Índia Vanuïre, MAE-USP. DOI: <https://doi.org/10.11606/9786599055706>.

Aulet, S., Mundet, L., & Vidal-Casellas. (2017). Monasteries and tourism: interpreting sacred landscape through gastronomy. *Ritur*, 11(1), 175-196.

Campos, J. S. B. (2016). Preservação da cultura Kaingang pelo conhecimento dos antepassados. In *Povos indígenas e psicologia. A procura do bem viver* (pp. 58-63). São Paulo: Conselho Regional de Psicologia de São Paulo.

Carvalho, J. (2015). O museu, o nativo e a musealização do objeto. *Campus*, 16(2) 59-74.

Cornejo González, M. (2018). Moái Hoa Hakananai'a, from Orongo to the British Museum: Reflections upon religious art exhibitions in museums. In F. Mairesse (Ed.), *Museology and the sacred. Materials for the discussion* (pp. 87-91). Paris: Icofom.

Crous Costa, N., Aulet Serrallonga, S. & Kanaan Amat, M. (2017). Lo Sagrado en el museo: más allá del objeto literal. *Ritur*, 7, 281-296.

Cury, M. X. (2020). Metamuseologia: Reflexividade sobre a tríade musealia, musealidade e musealização, museus etnográficos e participação indígena. *Museologia & Interdisciplinaridade*, 9(17), 129-146. <https://doi.org/10.26512/museologia.v9i17.29480>.

Cury, M. X. (2019a). The sacred in museums, the Museology of the sacred: the spirituality of indigenous people. *ICOFOM Study Series*, 47, 89-104. <https://doi.org/10.4000/iss.1529>.

Cury, M. X. (2019b). Museu e exposição – O exercício comunicacional da colaboração e da descolonização com indígenas. In *Museu Goeldi: 150 anos de ciência na Amazônia* (pp. 313-348). Belém: Museu Paraense Emílio Goeldi.

Cury, M. X. (2018a). La museología y lo sagrado – La resacralização del museo. In F. Mairesse (Ed.). *Museology and the sacred. Materials for the discussion* (pp. 60-64). Paris: Icofom.

Cury, M. X. (2018b). Requalificação de coleções – processos colaborativos em museu universitário e protagonismo indígena: Uma experiência no Museu de Arqueologia e Etnologia - MAE-USP. In GROSSI, M. P.; SILVA, S, L. *et al.* (Orgs.). *Conference Proceedings Anais – IUAES Word Congress* (pp. 4404-4410). Florianópolis, SC, Brasil, 18. Disponível em: file:///Users/mariliaxaviercury/Downloads/Anais_IUAES_Vol%203%20autores%20K-O.pdf. Acesso em: 10/06/2020.

Cury, M. X. (2017). Lições Indígenas para a descolonização dos Museus – Processos comunicacionais em discussão. *Cadernos Cimeac*, 7(1), 184-211. <https://doi.org/10.18554/cimeac.v7i1.2199>.

Cury, M. X. (2016). Relações (possíveis) museus e indígenas – em discussão uma circunstância museal. In M. Lima Fo.; R. Abreu, & R. Athias (Orgs.). *Museus e atores sociais: perspectivas antropológicas* (pp. 149-170). Recife: UFPE: ABA.

Cury, M. X. (2015). Dimensão pública da arqueologia – contribuição dos museus. In P. P. A. Funari, J. B. Campos, M. H. S. G. Rodrigues (Orgs.). *Arqueologia Pública e o patrimônio: Questões atuais* (pp. 327-352). Criciúma: Unesc.

Cury, M. X. (2012). Museologia, comunicação museológica e narrativa indígena: A experiência do Museu Histórico e Pedagógico Índia Vanuíre. *Museologia & Interdisciplinaridade*, 1(1), 49-76.

Cury, M. X. (2005). *Comunicação museológica - perspectiva teórico-metodológica de recepção*. Tese (Doutorado em comunicação) - Universidade de São Paulo, São Paulo.

Guimarães, S. M., & Barbanti, L. (Out./Dez. 1991). Museu: uma abordagem mitológica. *Boletim dos Museus, São Paulo*, 2, [6-8].

Mairesse, F. (2018). La museología y lo sagrado. In F. Mairesse (Ed.). *Museology and the sacred. Materials for the discussion* (pp. 17-21). Paris: Icofom.

Museu Histórico e Pedagógico Índia Vanuíre (MIV). Disponível em: <https://www.museuindiavanuire.org.br/exposicoes-temporarias/>. Acesso em 12/08/2020.

Nora, P. (2009). Memória: da liberdade à tirania. *Musas*, 4, 6-10.

Pereira, D. J. L. (2016). Resistência e defesa da cultura Kaingang. In *Povos indígenas e psicologia. A procura do bem viver* (pp. 53-57). São Paulo: Conselho Regional de Psicologia de São Paulo.

Pereira, D. J. L., & MELO, S. E. (2020). Ética – remanescentes humanos em museus. In M. X. Cury (Org.). *Museus etnográficos e indígenas: aprofundando questões, reformulando ações* (pp. 32-36). São Paulo: SEC-SP, ACAM Portinari, Museu Índia Vanuíre, MAE-USP. DOI: <https://doi.org/10.11606/9786599055706>.

Pereira, D. J. L., Melo, S. E., & Marcolino, I. L. (2020). M. Museu Worikg – Kaingang, T.I. Vanuíre. In M. X. Cury (Org.). *Museus etnográficos e indígenas: aprofundando questões, reformulando ações* (pp. 85-88). São Paulo: SEC-SP, ACAM Portinari, Museu Índia Vanuíre, MAE-USP. <https://doi.org/10.11606/9786599055706>.

Porto, N. (2016). Para uma museologia do sul global. Multiversidade, descolonização e indigenização dos museus. *Revista Mundaú*, 1, 59-72.

Roca, A. (2015a). Acerca dos processos de indigenização dos museus: uma análise comparativa. *Mana*, 21(1), 123-155. <https://doi.org/10.1590/0104-93132015v21n1p123>.

Roca, A. (2015b). Museus indígenas na Costa Noroeste do Canadá e nos Estados Unidos: colaboração, colecionamento e autorrepresentação. *Revista de Antropologia*, 58, 117-142. <https://doi.org/10.11606/2179-0892.ra.2015.108515>.

Scheiner, T. (2018). *Muséologie, Musée, Sacré et Profane: hiérophanies*. In F. Mairesse (Ed.). *Museology and the sacred*. Materials for the discussion (pp. 180-184). Paris: Icofom.

O PÚBLICO E O *LAYOUT* NO MUSEU PAISAGEM DE ARTE CONTEMPORÂNEA

Robson Xavier da Costa

Universidade Federal da Paraíba, Brasil

<https://orcid.org/0000-0003-3012-3741>

1 Por uma definição do Museu Paisagem de Arte Contemporânea (MPAC)

Os museus são classificados em tipologias variadas, dentre as quais a tipologia de Museu de Arte (MA) instituição museológica especializada em conservar, investigar, interpretar e expor a produção artística em suas mais diversas abordagens. Por sua vez, ao longo dos séculos XIX e XX estas instituições foram se especializando na conservação e divulgação de períodos específicos da história da arte, surgiram museus especializados em arte antiga, medieval, moderna, contemporânea, etc. Segundo a controversa proposta de revisão da definição de museus feita pelo ICOM - International Committee for Museology (ICOFOM)⁹⁰:

Os Museus são espaços democratizantes, inclusivos e polifônicos, orientados para o diálogo crítico sobre os passados e os futuros. Reconhecendo e lidando com os conflitos e desafios do presente, detêm, em nome da sociedade, a custódia de artefactos e espécimes, por ela preservam memórias diversas para as gerações futuras, garantindo a igualdade de direitos e de acesso ao património a todas as pessoas. Os museus não têm fins lucrativos. São participativos e transparentes; trabalham em parceria activa com e para comunidades diversas na recolha,

⁹⁰ <https://icom-portugal.org/2019/09/10/sobre-a-proposta-da-nova-definicao-de-museu/>

conservação, investigação, interpretação, exposição e aprofundamento dos vários entendimentos do mundo, com o objectivo de contribuir para a dignidade humana e para a justiça social, a igualdade global e o bem-estar planetário (ICOM PT, 2019, online).

Nesse contexto, os Museus de Arte Contemporânea (MACs) são instituições museológicas inseridas na categoria de MA, cujo interesse se voltam exclusivamente para a aquisição de acervo e expografia da intitulada arte contemporânea, produção artística que emergiu nos anos 1960 nos EUA e na Inglaterra a partir da Pop Art, incluindo poéticas artísticas subsequentes. Estas instituições são o resultado de uma constante especialização ocorrida na tipologia dos MA ao longo do século XIX e XX, usando o termo ‘arte contemporânea’ como denominador comum para definir a programação e curadoria, bem como, a criação do acervo de arte específico.

Visando a diluição das fronteiras entre as linguagens artísticas, os MACs incluem a concepção de obra aberta, a desmaterialização do objeto de arte, o uso de novas tecnologias digitais, atualizando as maneiras de documentar, catalogar, preservar e expor a arte em parceria com a intervenção direta do artista e do público.

Por sua vez, o Museu Paisagem (MP) é uma categoria definida pelo Arquitecto Nuno Grande no livro “Museomania: museus de hoje, modelos de ontem”, publicado pela Fundação de Serralves, em 2009, como uma das tipologias de museus. O autor estabeleceu que essa categoria de museu foi inaugurada na década de 1950, a partir da criação do *Lousiana Museum of Modern Art, em Copenhagen*. O museu paisagem deve abrigar ou surgir a partir de um parque/jardim, respeitar as condições ambientais do lugar, integrar os espaços expositivos com a paisagem e estabelecer percursos para o público/visitante deambular entre galerias, pavilhões, obras ao ar livre em diálogo com a paisagem. Nessa tipologia de museu “(...) a relação entre interior e exterior dilui-se, tornando, muitas vezes, o espaço natural num artifício complementar ao percurso galerístico” (Grande, 2009, p. 57).

Neste artigo trabalhamos com a tipologia Museu Paisagem de Arte Contemporânea (MPAC) (Costa, 2014), que associa as duas

classificações anteriores de museus de arte, MAC e MP, em uma única tipologia, correspondente à instituição museológica que agrega as características de qualquer MAC, em relação intrínseca com as características do MP (já que nem todo MAC estabelece esse tipo de relação). MPACs são instituições culturais dedicadas a arte contemporânea que abrigam um parque/jardim significativo e que tem como meta a inter-relação constante entre o percurso expográfico e a paisagem.

Consideramos um conceito amplo de “paisagem”, conforme proposto por Cauquelin (2008), que definiu a “paisagem inventada”, ao afirmar que o mundo contemporâneo sofre influências da mestiçagem de territórios e da ausência de fronteiras entre saberes, a autora explicita que a compreensão do conceito de paisagem alargou-se, incluindo paisagens naturais (“*natura naturans*”, composta apenas por elementos naturais arranjados ‘espontaneamente’), paisagens surgidas a partir da interferência humana (ação de paisagistas, jardineiros, e mesmo de pessoas leigas, ao modificarem algum aspecto do meio) e paisagens virtuais. Segundo a autora devemos levar em conta dois exemplos:

O de jardim, cuja moda aumenta; murado, pormenorizado, específico, ele evoca e invoca uma natureza trabalhada, à qual corresponde um trabalho de jardineiro, passo a passo, se me é permitido dizê-lo. Se este trabalho desperta o interesse dos homens pela sua habitação (ecologia provém de *oikos*, casa) e lhes revela sempre com antecedência os segredos de uma natureza profusa, ele fornece a prova cabal de que uma “paisagem natural” é um produto de um artifício laborioso, e como que uma criação continuada. Para Rousseau, o jardim de Julie não era natural, a menos que se tivesse o cuidado – trabalho redobrado – de apagar os vestígios da jardinagem (...) outro exemplo, retirado das artes visuais, é o da *Land Art* (...) os artistas da *Land art* procedem como

o próprio ambiente, utilizando os recursos da arte da paisagem (Cauquelin, 2008, p. 10).

No caso dos MPACs a presença intensa da paisagem inventada configura-se a partir do parque/jardim, elo de interligação entre as obras de arte ao ar livre, as galerias e pavilhões e componente obrigatório nessa tipologia de MAC, fazendo parte integrante do próprio objetivo do museu a deambulação do público/visitante entre os espaços verdes, a visita configura-se a partir da interação entre arte, arquitetura e paisagem.

Todo projeto museológico é único e resulta da ocupação de um território, muitas vezes com construções pré-existentes. Sua implantação cria uma nova ordem, portanto não é uma construção isolada, mas relaciona-se com o espaço, agregando valores ao contexto onde está inserido. O que ocorre em um Museu Paisagem de Arte Contemporânea (MPAC) se instaura na arquitetura da paisagem, ou seja, o olhar do arquiteto volta-se para a relação da caixa arquitetônica com o entorno.

A criação da imagem ambiental é um processo duplo entre o observador e observado. Aquilo que se vê é baseado na forma exterior, mas a forma como isso se interpreta e organiza e como se dirige a atenção afecta, por sua vez, o que é visto. O organismo humano é altamente adaptável e flexível e grupos diferentes podem ter imagens essencialmente diferentes da mesma realidade exterior (Lynch, 2009, p. 133 e 134).

O projeto do parque/jardim e/ou sua pré-existência costuma justificar o programa dos projetos dos MPACs já que esses espaços fazem parte integrante do projeto arquitetônico. A intervenção na paisagem em MPACs tem sido feita a partir do contraste, da semelhança ou da continuidade, existem casos onde a caixa arquitetônica parece quebrar o ritmo da paisagem, como é o caso da galeria Miguel do Rio Branco no Inhotim, Minas Gerais, Brasil, onde o edifício da galeria está revestido de metal reluzente e inserido em

plena mata de palmeiras; em outros casos, a caixa arquitetônica adequa-se a paisagem como é o caso do projeto de Álvaro Siza no Museu de Serralves, Porto, Portugal e da Galeria Adriana Varejão, no Inhotim, Minas Gerais, Brasil, os dois últimos exemplos são emblemáticos projetos de arquitetura que adequam-se perfeitamente ao entorno, criando um diálogo de continuidade visual entre arquitetura, arte e paisagem no contexto de um MPAC.

2 O *layout* e o MPAC

O *layout* do Museu Paisagem de Arte Contemporânea (MPAC) constitui-se um dos principais elementos condicionantes e definidores da percepção ambiental do público no âmbito do museu, as experiências perceptivas ocorrem a partir do contato e interação desse público com a/na arquitetura e a paisagem.

O *layout* como configuração geométrica elementar é um dos elementos definidores do espaço construído, apresentando em si mesmo, inúmeras possibilidades de leituras. Essas leituras ocorrem a partir da percepção do público do museu em relação com os elementos condicionantes - a aparência, emergência e latência da obra construída. Procurar estabelecer relações entre o público e a arquitetura do MPAC é, essencialmente, fomentar vivências que possibilitem múltiplas leituras e olhares sobre o contentor e o conteúdo. O que é o contentor na caixa arquitetônica?

Por caixa, em sentido literal, entende-se o artefacto utilitário construído, não importa em que material (madeira, cartão, metal, pedra, vidro ou outros), geralmente associado à forma paralelepípedica, cuja finalidade é ser contentor ou receptáculo de algo, cuja existência se procura guardar e preservar. (...) Como objecto, a caixa caracteriza-se pela sua topologia específica: uma volumetria com um espaço interior produzido pela delimitação formal e material que gera e separa os dois âmbitos espaciais – exterior e interior – por resgate, isolamento e concentração espacial da

atmosfera envolvente (...) a caixa, reporta-se a um artefacto concreto, que além de ter implícito o esquema geométrico elementar cubo-paralelepípedo, sugere o volume vazio, imagem espacial de interioridade, inclusão e concavidade, propriedades topológicas que lhe conferem sentido utilitário de receptáculo destinado a acolher, a ser penetrada, vivida e habitada por algo (ar, objectos, olhar, imaginação...), a qual se tem acesso por um dos lados, tornando-se propensa à criação de sentidos poéticos que se inscrevem na própria arquitectura (Cruz Pinto, 2007a, p. 25-26).

Para Tuan “(...) a cidade moderna nos dá a impressão de ter frente e atrás, esta impressão é tanto resultado da direção e volume do trânsito, como dos símbolos arquitetônicos” (1983, p.48). No MPAC ocorre algo equivalente, se o contentor arquitetônico literalmente separa o espaço interior do exterior, definindo limites e propriedades, também é o lugar onde se estabelecem relações em diversos graus de proximidade, desde relações superficiais e esporádicas, até profundas reflexões sobre o espaço.

Num MPAC o espaço construído é fundamental para que as propostas artísticas se estabeleçam, com um formato de cunho experimental e processual, permitindo novas maneiras de ver e ocupar o espaço cosntruído, dialogando ou confrontando-se com ele.

Na medida em que o público é condicionado pela arquitetura e pela montagem de uma exposição, também interfere e constroi relações, entre arte/arquitetura. A presença e fluxo de visitantes ajuda a definir ao longo do tempo de ocupação de um museu, os melhores caminhos e possibilidades expográficas para cada montagem. Muitas vezes, criam-se caixas dentro da caixa, para acondicionar de forma adequada determinadas obras ou propostas artísticas.

Ricoeur⁹¹ (1998, p. 44 a 51) descreve três estágios da narrativa da exposição: a perfiguração, a configuração e a refiguração. A

⁹¹ “Paul Ricoeur analisa a relação entre narrativa e tempo numa das suas obras mais importantes *Temps et récit*, de 1983. A partir dos anos

perfiguração é o momento anterior a formalização, no caso da arquitetura o habitar precederia o construir. A configuração é o ato, a formalização da narrativa, no campo da arquitetura são as fases do projeto e da construção, no qual o protagonista é o autor; a refiguração é o ato da leitura da obra, tendo como protagonista o espectador, na arquitetura é novamente o habitar o espaço construído.

Assim como qualquer outro contentor, a arquitetura do MPAC é um espaço contentor a ser habitado, projetado e construído para estar em permanente processo de (re)ocupação. Essa forma mutante de ocupação do espaço chamamos *habitus*⁹², a partir do conceito proposto por Bourdieu (1983) na década de 1960, que continua central para o estabelecimento da interação entre o público e as obras expostas.

Uma das tarefas centrais do arquiteto e do curador é pensar como esse *habitus* se institui no corpo do museu, e em que medida pode ser condicionada pelos projetos arquitetônicos e museográficos.

No MPAC percebe-se que a preocupação estética é fundamental para o projeto, favorecendo o conteúdo e a relação com o contentor, proporcionando vínculos entre o edifício, as obras e o público. Nesse contexto o público é fator essencial para o funcionamento e o sucesso

1990 produziu uma série de textos que cortejam a arquitetura e a narrativa. A primeira reflexão sobre o assunto decorre de uma comunicação, apresentada num encontro de um grupo de trabalho de arquitectos subordinado ao tema ‘*De la Mémoire*’, cuja organização coube à *Direction de l’architecture e du Patrimoine*, em 1966, em Paris. O texto – precisamente intitulado ‘Arquitectura e narrativa’ – é depois publicado, primeiro em italiano, no mesmo ano no catálogo da Trienal de Milão; e, em francês, cerca de dois anos depois, em versão ligeiramente diferente (esta última versão será ainda traduzida para castelhano e publicada em 2003, em Barcelona)” (Abreu, 2012, p. 135 e 136).

⁹² *Habitus* é aqui compreendido como: [...] um sistema de disposições duráveis e transponíveis que, integrando todas as *experiências passadas*, funciona a cada momento como uma matriz de percepções, de apreciações e de ações - e torna possível a realização de tarefas infinitamente diferenciadas, graças às transferências analógicas de esquemas [...] (Bourdieu, 1983, p. 65).

da instituição museu, a possibilidade da interação entre obra/espaço construído/público é a alma desse tipo de instituição, arte contemporânea e o público caminham de mãos dadas, em muitos casos, a presença do público torna a obra possível, a sua ausência a anularia.

Desta maneira, o museu é um espaço criado para ser contentor, mas que ao mesmo tempo pode também ser em si mesmo o próprio objeto de apreciação, a própria obra. Essa dicotomia entre ser e conter, permeia o pensamento por trás do *layout* do do MPAC, e está patente na permanente tensão existente na maioria dos museus entre as obras expostas e o espaço construído, interferindo nas formas de ver do e pelo público.

Talvez seja universal a ideia de ‘centro’ e ‘periferia’ na organização espacial. Em todos os lugares, as pessoas tendem a estruturar o espaço – geográfico e cosmológico – com elas no centro e a partir daí, zonas concêntricas (mais ou menos bem definidas) com valores decrescentes (Tuan, 1980, p. 30).

Então o modo de organização do *layout* tanto exterior como interior do contentor define maneiras diferenciadas de ocupação e percepção ambiental, seja a partir da disposição espacial das obras expostas, ou a margem da relação entre as salas de exposição e os espaços abertos exteriores, como os jardins.

A metáfora da caixa é também a própria ideia da arquitetura do espaço contido, construído, isolado e controlado. Compreende a criação de espaços outros, interiores, vazios, cuja função é o acolhimento, à guarda, a manutenção e o cuidado com aquilo que abriga. “A caixa arquitectónica como ‘obra’, que comporta um valor que transcende a simples utilidade e alcança a criação artística” (Cruz Pinto, 2007a, p. 42).

O contentor remete ao esquema sintático e modelo para arquitetura, o espaço interior, o cubo, o receptáculo. Na arquitetura define o espaço construído, o esquema racionalizado, limitado pelas paredes, teto e piso, com entradas e saídas bem estruturadas.

3 O conceito de *Habitus* e o público do MPAC

Esse abrigo, essa guarda, só se completa com a presença do terceiro elemento, o público, que dá vida, que torna possível o diálogo entre o exposto, o contentor e o conteúdo. O Público é a alma da obra e da exposição, sem ele o museu não teria sentido, nem para quem mostrar e abrigar obras. No MPAC a necessidade de interação por parte do público é latente, imprescindível e indispensável para estabelecer o *habitus* necessário ao seu consumo, como descrito no concurso para a construção do Museu Santiago Ydañez em Puente de Gênavé, Caen, Espanha:

O projeto de arquitetura tem de responder a várias vertentes: conjugar-se com um programa bem estruturado potencializando as diferentes dimensões da funcionalidade – física, psicológica e simbólica -, que fosse suficientemente apelativo, agregador e significativo, e que respondesse a questões ambientais (Duarte, 2012, p. 72).

No estabelecimento dessa relação dois elementos são essenciais: programa e questões ambientais. Ambos interferem diretamente nos vários modos de interação do público com o museu. A função está latente a própria tipologia do edifício, no caso museu como um centro de cultura; o uso é algo movente, que pode ser readaptado para novas funções.

Essa relação será diferente no caso de um edifício adaptado para ser museu e em outro que foi projetado originalmente para essa função. Embora o uso possa ser semelhante, a função original é radicalmente diferente e problemas estruturais têm de ser resolvidos ao longo do funcionamento dos museus em edifícios adaptados, interferindo no valor simbólico dos mesmos.

Na verdade a arquitetura é, desde a sua origem, o protótipo da obra de arte cuja recepção se dá coletivamente, segundo o critério da dispersão, como observou Walter Benjamin. A recepção dos edifícios se dá por

meio táteis e óticos. A recepção tátil diz mais respeito ao hábito do que à atenção; e o hábito acaba por determinar em grande medida a recepção ótica. Como a distração é a forma de recepção na arquitetura e o tátil é a dominante da distração, os meios táteis têm na arquitetura sua forma originária (Bruzzi, 2001, p. 87).

Em um MPAC, a instituição do *habitus* passa pelo redimensionamento permanente do uso do espaço construído, já que cada montagem expográfica pede uma definição de espaço, a fim de fomentar o interesse do público e convidá-lo a entrar no jogo proposto pelas obras expostas. Esse jogo é físico, mas também simbólico, se institui no sentido mais amplo da interação entre o público e a arquitetura.

Tanto o edifício do MPAC se adapta constantemente as mudanças cenográficas das montagens, como o público percebe essas transformações ao voltar a visitar o mesmo museu, um espaço em permanente transformação física e simbólica.

Um mesmo edifício pode adaptar-se as distintas versões de uma montagem, introduzindo ou retirando detalhes, sem que sua estrutura original seja alterada, mudando momentaneamente o espaço, principalmente o interno, para abrigar a coleção ou exposição temporária, a arquitetura do museu pode abrigar distintos conteúdos sem comprometer sua configuração original, adaptando-se elasticamente como contentor, favorecendo as maneiras de sentir o edifício.

A arquitetura significa formas criadas em torno do homem, criadas para nelas se viver, não meramente para serem vistas de fora. (...) Mas sentir a arquitetura exige tempo; também requer trabalho – embora trabalho mental, não físico. A pessoa que ouve música ou presencia dança não tem nenhum trabalho físico, mas, ao perceber a *performance*, sente-lhe o ritmo como se fosse em seu próprio corpo. De modo

idêntico, ela pode sentir a arquitetura ritmicamente (Rasmussen, 2002, p. 8 e 139).

O uso da arquitetura do MPAC ultrapassa a simples da noção de contentor para galgar uma ampla gama de significados, que variam de acordo com a proposta exposta no momento e também com a forma atribuída ao contentor para abrigar a mesma.

O público entra como um terceiro elemento de contraponto, como um elo de equilíbrio na relação arquitetura/arte. Está na base do pensamento projetual e expográfico que o público invada as salas e galerias e sintá-se o mais confortável possível nesses espaços, para fruir ou interagir com as obras expostas. A arquitetura do MPAC se consolida nesse caso com a vivência efetiva do público no espaço construído, debate presente na discussão sobre o binômio funcionalidade/finalidade no uso do museu, que foi fundamento para o Congresso Internacional de Museus de 1934, em Paris que definiu a funcionalidade do museu moderno.

O local, bem como a finalidade do museu. Esta última de fato impõe o programa: inter-relacionando o conteúdo e o público do museu, a finalidade pode variar conforme a diversidade dos objetos expostos e as várias maneiras como eles podem ser considerados, de acordo com as formas de sua exposição. Isso, evidentemente, pode impor diferentes tipos de programas. Em razão dessa variável, para se obter melhores fluxos de circulação, distribuições de espaço, formas de salas, recursos de iluminação, bem como modos de construção e implantação mais apropriados, além de possibilidades de ampliação (incluindo-se ainda todas as instalações necessárias, tais como biblioteca, reserva técnica, sala de conservação, etc) (Castillo, 2008, p. 259).

Essas questões sobre forma/função presentes nos MPACs são essenciais para que essas construções sejam espaços privilegiados de experimentação para os arquitetos, que criam cada vez mais museus-monumentos, como também o espaço privilegiado para testar o uso, a ocupação, o *habitus*, dentro e fora dos seus muros. Num MPAC as vivências do público/visitante podem ser mapeadas por meio da observação direta ou indireta e mensuradas para efeito de pesquisa, esse espaço torna-se um palco privilegiado para o estudo da percepção ambiental no que concerne aos espaços da cultura, por apresentar como característica essencial a participação ativa do público perante as obras expostas, o parque/jardim e o edifício construído.

No caso do Instituto de Arte Contemporânea do Inhotim, Brasil e do Museu de Serralves, Porto, Portugal, durante nossa investigação de tese para o doutorado em Arquitetura e Urbanismo, focamos a coleta de dados nas formas de legibilidade do público nas galerias e no parque/jardim, considerando que o museu é por excelência uma obra aberta, que necessita constantemente ser revisitada, vivenciada e reconfigurada e é o público/visitante o seu alvo.

Os novos museus, com seus projetos de forte apelo estético, assim como os museus instalados em edifícios antigos, históricos, são especialmente interessantes para a observação da cenografia das exposições de arte. Neles, já no primeiro momento de contato com o museu o visitante é envolvido pela arquitetura do prédio; antes mesmo da exposição, o visitante depara com um verdadeiro espetáculo (Gonçalves, 2004, p. 37).

Existe uma aproximação entre a percepção ambiental mediada pelo corpo humano a partir do espaço e da arquitetura. O corpo a partir dos seus limites perceptivos permite ao sujeito perceber o espaço e senti-lo em suas várias esferas física e simbólica. Em um MPAC a mediação dessas relações perceptivas pode ser ampliada e trabalhada a partir dos recursos utilizados na expografia e do próprio uso do espaço construído.

A expografia da arte contemporânea trabalha com o objetivo de permitir a ampliação dos recursos perceptivos do público frente aos desafios propostos pela experimentação necessária para a interação com obras interativas. Sem a utilização de determinados recursos técnicos seria impossível o funcionamento adequado das vídeoinstalações e dos trabalhos que utilizam arte e novas tecnologias, que exigem uma participação direta do público. A arte contemporânea pede a participação de um sujeito vivo e ativo, que dispõe do corpo interativo, inserido em um museu em permanente estado de transformação.

Os museus e as coleções converteram-se em pólos de atração, turístico, mas decisivo, enquanto também se consolidavam como elemento básico para conseguir que os cidadãos se sentissem membros de uma cidade que dispõe de cultura e capacidade recreativa. Ambas as transformações – o museu ativo e integrado ao consumo e a relação do museu com a cidade e a sociedade – comportaram uma total mutação tipológica: de organização estática o museu passou a ser um lugar em contínua transformação, com princípios sempre relativos e revisáveis e uma multiplicidade de modelos e formas que têm muito haver com o carácter poliédrico e multicultural do século XXI (Montaner, 1995, p. 150 e 151).

Nesse processo interativo o *habitus* se institui a partir da frequência do público no espaço do museu, mesmo que sejam visitas esporádicas em determinados museus, a frequência aos instituições culturais ao longo da vida, possibilita a um visitante o desenvolvimento de determinada postura comportamental que permite abertura para colocar-se disponível para interagir com a arte contemporânea.

O MPAC necessita ser habitado, prescinda da prerrogativa de sua ocupação por um público ávido de novas experiências estéticas, mediadas pelas propostas artísticas e pela caixa arquitetônica. Entrar

em um MPAC é permitir-se viver e sentir novas relações entre arte e arquitetura.

As caminhadas dos pedestres apresentam uma série de percursos variáveis, afirmando, excluindo, transgredindo trajetórias. Na relação que se pretende explorar entre museu e cidade, elementos diversos de aproximação com a cidade, cindindo um discurso totalizador, são procurados, isto é, são geradas possibilidades de leitura dessa trama complexa, que por vezes escapa à legibilidade (Mota, 2009, p. 69).

É necessário levar o público a tomada de consciência frente ao desafio proposto pelas obras contemporâneas, que exigem reflexão, interação e construção conjunta, negando a ênfase apenas na fruição.

Corpo e espaço se interrelacionam para permitir que as vivências estéticas se estabeleçam. Não basta apenas estar em um espaço, é necessário envolver-se com ele e a proposta artística, para que o objetivo da arte contemporânea se concretize. Essas interações ocorrem a partir da predisposição corporal e perceptiva, estimuladas pela expografia e arquitetura que se configuram a partir da assimilação dos elementos arquitetônicos e expográficos por meio do deslocamento do corpo no espaço, articulando o olhar, os pontos de orientação, a percepção da profundidade e a compreensão das obras expostas.

É a partir da percepção ambiental que estabelecemos os limites entre o dentro e o fora, definindo territórios específicos, direções e caminhos a seguir. Em um MPAC o *layout* estabelecido tanto pela arquitetura, como pela curadoria, permite o maior ou menor grau de interação e direção espacial, elemento essencial para o trânsito e fruição na exposição.

Disponibilizar caminhos e rotas de escolhas para o público é tarefa essencial do curador e do arquiteto ou design de exposições ao pensarem o projeto expográfico, não existe interação, sem bom fluxo do público, e este tem de ser levado a todos os cantos da exposição,

convidado a frequentá-la fluindo entre seus caminhos e fazendo suas próprias rotas de visita, procurando familiarizar-se com elas.

Se acreditarmos que o objeto da arquitetura é fornecer uma moldura para a vida das pessoas, então os cômodos em nossas casas e a relação entre eles devem ser determinados pelo modo como vivemos e nos movimentamos neles (Rasmussen, 2002, p. 143).

Para o público a relação entre o espaço interior e o exterior da caixa arquitetônica do MPAC, reside na possibilidade eminente de um diálogo entre o dentro e o fora, existe uma expectativa em observar-se de fora o que está contido e de dentro o que está fora. “(...) dentro e fora da caixa e da casa há uma atração e um desejo pelo seu oposto, uma necessidade de variação de ambiente por oposição ao que se vive” (Cruz Pinto, 2007, p. 123).

Dependendo da proposta da exposição e do museu pode-se estabelecer espaços entre uma dimensão e outra, o público será desafiado a descobrir, seja a partir das aberturas no contentor, seja por meio das paredes translúcidas envidraçadas, ou mesmo nas caixas fechadas, onde a entrada e a saída do contentor parece abrir uma espécie de passagem imaginária, um limite entre o contido e o espaço aberto permeados por infinitas possibilidades. Algumas tipologias como o museu vitrine, apresentam problemas específicos:

O museu, entendido como vitrine para a cidade, ganha vidros e calor, interagindo com a paisagem e o passante, porém dificulta a museografia, pela ausência de paredes, e também a conservação, já que as películas protetoras para vidros são limitadas para coibir o dolo e requerem alto custo para manutenção periódica, uma dificuldade habitual é a competição com as obras, porque a atração da vista externa e/ou da arquitetura é difícil de controlar. A prática diária demanda profundas modificações, ficando-se num

dilema entre anular o espaço interno projetado ou introduzir vedação nas janelas. Entre estes, com diferenças em grau, poderiam ser incluídos o MASP, o atual MAM/SP, o MAM/RJ, o MAC/Campinas e o Museu de Arte da Pampulha, em Belo Horizonte (Lourenço, 1999, p. 35).

A arquitetura do MPAC deve possibilitar inúmeras variações para a criação da expografia, tornando-se um espaço continuamente modificado, que devidamente trabalhado, permite desde a caixa preta total, com sua ausência de limites visuais até a neutralidade do cubo branco, com todas as variações possíveis entre esses dois modelos.

4 Considerações finais

O museu é esse espaço de possibilidades, permissivo e moldável às necessidades e propostas expositivas, adaptável e instigador para a percepção ambiental, todas as experiências perceptivas são possíveis na caixa arquitetônica do MPAC, mediadas pela fruição e interação com a arte. As possibilidades de intervenções auditivas, táteis, visuais e olfativas, torna a arquitetura das galerias dos museus o espaço ideal para o experimentalismo e estímulo sensorial.

Essas experimentações sensoriais são mediadas também pela disposição dos espaços internos de contenção, pelas divisões e caminhos possibilitados pela expografia. Ao entrar no MPAC o público será convidado a caminhar em um labirinto, não necessariamente seguindo uma única rota, mas seguindo entradas e saídas disponíveis nas salas de exposição, em sua maioria, intercaladas com corredores e passagens para os jardins/parques.

A experiência do público ocorre no contentor e para além dele, a partir também da caixa arquitetônica física, que ao ser modificada possibilita novas experimentações e vivências. As divisões espaciais podem possibilitar a organização das exposições, respeitando a linha curatorial e permitindo ao visitante compreender a lógica proposta pela curadoria ao observar e vivenciar as obras expostas. Os trajetos propostos nunca devem ser únicos, mas devem permitir ao público a escolha de caminhos diversos, da mesma maneira que se pode ser

condicionado pela disposição espacial das salas de exposição e do parque, também inferimos nossa influência nos mesmos.

A operação de *inclusão* consiste na contenção de espaços dentro de espaços (...). A *subtração* é a operação que se relaciona com a falta, (...) é uma forma de desocupação espacial ou de desmaterialização, gerando relações dicotômicas de tipo cheio/vazio, volume/oco (...). A *adição* consiste na operação de juntar à caixa unitária outras caixas adoçadas ou outros elementos. (...), também podendo-se incluir a *deformação* como princípio construtivo (Cruz Pinto, 2007, p. 220-221-222-223).

Entendido como um espaço contendor, o MPAC está em permanente estado de transformação, moldando-se as necessidades de cada projeto expográfico e curatorial. Nesse sentido, a solução arquitetônica de um MPAC tem como metas: (i) resolver problemas estruturais do programa; (ii) acondicionar a arte contemporânea atendendo suas necessidades e possibilidades expositivas; (iii) receber adequadamente seu público/visitante; (iv) favorecer a frequência ao espaço expográfico e ao parque/jardim e (v) estabelecer relações entre as obras expostas, a coleção permanente, o público, o jardim/parque e o espaço construído.

Nesse sentido, adaptação é a palavra chave para que o trabalho do curador e dos arquitetos atinja seu objetivo, fomentar a atração e interação do público com as obras expostas e a arquitetura. Desta maneira, os tabiques, as divisórias, as paredes falsas, são elementos essenciais e cotidianos dos espaços expositivos, a cada exposição o público se depara com um novo museu, embora, na maioria das vezes o espaço externo mantenha-se inalterado, o interior da caixa arquitetônica está sempre em movimento, em reconstrução, em processo.

As permanentes alterações no layout das exposições nos MPACs também podem auxiliar na atração e fidelização do público, a edificação pode ser compreendida como um elemento agregador,

fomentando a renovação permanente do MPAC, o que também favorece a continuidade da visitação, já que o público sempre encontrará um espaço renovado, dialético, movente, que permite ter contato com coisas novas, mas sem perder as características da obra arquitetônica original.

Referências

ABREU, Pedro Marques de. Moral da história: o conceito de narratividade na concepção de exposições. In: GUIMARÃES, Cêça (Org.). **Museografia e arquitetura de museus: conservação e técnicas sensoriais**. Rio de Janeiro: Faculdade de Arquitetura da UFRJ, 2012.

BOURDIEU, Pierre. In: ORTIZ, Renato (Org.). **Sociologia**. São Paulo: Ática, 1983.

BRUZZI, Hygina Moreira. **Do visível ao tangível: em busca de um lugar pós-utópico**. Belo Horizonte: C/Arte, 2001.

CASTILLO, Sonia Salcedo del. **Cenário da arquitetura da arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

CAUQUELIN, Anne. **A invenção da paisagem**. Lisboa – Portugal: Edições 70, 2008.

COSTA, Robson Xavier da. **Percepção Ambiental em Museus Paisagens de Arte Contemporânea: a legibilidade dos museus Inhotim/Brasil e em Serralves/Portugal avaliada pelo público/visitante**. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Natal/RN, fevereiro/2014.

CRUZ PINTO, Jorge. **A caixa - Metáfora e Arquitectura**. Col. Arquitectura e Urbanismo. Vol. I. Lisboa: ADC Editores/Universidade Técnica de Lisboa, 2007.

DUARTE, Rui Barreiros. Determinantes conceptuais dum Museu Temático. In: GUIMARÃES, Cêça (Org.). **Museografia e arquitetura de**

museus: conservação e técnicas sensoriais. Rio de Janeiro: Faculdade de Arquitetura da UFRJ, 2012, p. 70 a 81.

GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. **Entre cenografias** – o museu e a exposição de arte no século XX. São Paulo: EDUSP/FAPESP, 2004.

GRANDE, Nuno (Editor). **Museumania:** museus de hoje, modelos de ontem. Coleção de arte contemporânea público de Serralves. Nº 12. Porto, Portugal: Fundação de Serralves, 2009.

ICOM Portugal - **International Council of Museums Portugal.** Proposta para definição de museu 2019. Disponível em: <https://icom-portugal.org/2019/09/10/sobre-a-proposta-da-nova-definicao-de-museu/>. Acesso em: 09 de Agosto de 2020.

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

LYNCH, Kevin. **A imagem da cidade.** Trad. Maria Cristina Tavares Afonso. Lisboa: Edições 70, 2009.

MOTA, Renata Vieira da. **Museu e cidade:** o impasse dos MACs. Tese de doutorado. São Paulo: FAU/USP, 2009.

MONTANER, Josep Maria. **Museos para el nuevo siglo/Museums for the new century.** Edição em catalão/inglês. Barcelona: Editorial Gustavo Gilli, 1995.

RASMUSSEN, Steen Eiler. **Arquitetura vivenciada.** Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

RICOEUR, Paul. Architecture et narrativité. In: **Urbanisme**, nº 303, nov-dez 1998. Disponível em: www.fondsrlicoeur.fr/doc/ARCHITECTUREETNARRATIVE2.PDF. Acesso em: 20.10. 2013, p. 44 a 51.

TUAN, Yi-Fu. **Topofilia:** um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente. São Paulo: DIFEL, 1980.

ENCRUZILHADAS ENTRE A EDUCAÇÃO PATRIMONIAL E MUSEAL: HISTÓRICO, INTERFACES E CONEXÕES

Átila Bezerra Tolentino

Ministério da Economia, Brasil

<https://orcid.org/0000-0002-0892-0560>

Fernanda Castro

Museu Histórico Nacional, Brasil

<https://orcid.org/0000-0001-7268-3478>

1. Notas introdutórias

Nos últimos anos, tem avançado e tomado corpo, no cenário brasileiro, o debate em torno da educação museal como uma prática político-pedagógica específica ou como um campo de conhecimento (e científico) em constituição. Além disso, discute-se bastante sobre seu conceito e ventila-se, inclusive, assumir a educação museal como uma linha de pensamento. Ao buscar essa especificidade para o campo e a assunção da educação museal como um ato político, as discussões visaram, em um primeiro momento, apartar-se das análises e práticas próprias da educação patrimonial e, em seguida, autonomizar-se delas, abrangendo, revisitando ou ressignificando, grosso modo, os debates voltados para as anteriormente chamadas “ações educativas em museus” ou “educação patrimonial” nos museus⁹³.

Nessa nova onda que tem contribuído bastante para amadurecer a prática das educadoras e educadores de museus e do patrimônio, bem como reivindicado o devido reconhecimento e

⁹³ Cabe aqui uma observação: como apresentaremos a seguir, a educação museal desenvolve-se posteriormente à educação patrimonial apenas como termo. Trataremos de como o processo histórico que gerou as propostas práticas, metodológicas e conceituais da educação museal e da educação patrimonial desenvolveram-se ao longo do século XX no Brasil, alcançando o atual estado de desenvolvimento de dois campos autônomos, porém relacionados.

valorização dessas e desses profissionais, uma questão que persiste é: até que ponto as fronteiras entre a educação patrimonial e museal são delimitadas e quais as especificidades que as distinguem entre si? Neste capítulo, no entanto, não buscamos responder a esse questionamento, mas, a partir dessa inquietação, traçamos alguns caminhos e contornos que perpassam interfaces e conexões entre esses dois campos, que agora se arvoram específicos (mas não necessariamente dissociados) e que, inclusive, delinearam políticas públicas próprias em nível federal: a Política Nacional de Educação Museal (PNEM), de 2017, e um conjunto de ações que materializam, de certa forma, uma política nacional para a educação patrimonial⁹⁴.

Ressaltamos que a intenção de sistematizar essa discussão partiu de diversos encontros de que participamos, em meio virtual, durante o isolamento social nos meses de março a junho de 2020, por conta da pandemia causada pelo vírus Covid-19, dos quais destacamos o Grupo de Pesquisa “Educação museal: conceitos, história e políticas”, do Museu Histórico Nacional; a Rede de Pesquisa e (In)Formação em Museologia, Memória e Patrimônio (REDMUS), da Universidade Federal da Paraíba; o Grupo de Estudos sobre Educação Museal da Rede de Educadores em Museus da Bahia e o Grupo de Estudos “Sociomuseologia + Paulo Freire”, do curso de Mestrado e Doutorado em Museologia da Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologia de Lisboa.

Portanto, muito do que aqui vai escrito, além de considerar nossas leituras e atuação no campo dos museus, da educação patrimonial e da educação museal, reflete também o teor das análises oriundas do calor dos inúmeros debates travados nesses grupos de pesquisa. Assim, múltiplas vozes e pensamentos das companheiras e companheiros do campo estarão aqui ecoados, mas com seleção e

⁹⁴ Observem que trazemos a PNEM em letras maiúsculas porque ela existe oficializada, de fato, enquanto política pública, pela Portaria nº 422, de 30 de novembro de 2017, do Instituto Brasileiro de Museus. Por sua vez, o que chamamos de uma política voltada para a educação patrimonial compõe-se de um conjunto de ações e projetos que buscam concretizá-la. Mais à frente iremos debater essa questão e analisar de que forma tais políticas tomaram caminhos diferentes em termos de oficialização.

interpretação próprias. E, no emaranhado da escrita, ora tratamos da educação patrimonial, ora da educação museal e muitas vezes interconectadas entre si, sem uma linearidade sistematizada, refletindo as encruzilhadas e interfaces dos dois campos.

2. Breves aspectos históricos ou alicerces da configuração de um campo

“A educação museal não existe”. Essa afirmação causou certo alvoroço em um grupo de Facebook dedicado à museologia, quando um dos integrantes publicou o trecho de um vídeo que envolvia um debate sobre o assunto, realizado em um evento acadêmico, alegando que o termo correto seria “educação em museus”. Apesar da provocação de outros integrantes do grupo, solicitando que apresentasse argumentos sólidos e embasados para a sua afirmação, o autor da postagem fugiu do debate, sem fundamentar consistentemente sua ideia [melhor dizendo, ideia de outros] e excluiu a publicação.

Na seara da educação patrimonial, discussões como essa fizeram parte do cenário durante muito tempo, no ambiente acadêmico e no dia a dia, na lida com o patrimônio, seja dentro dos museus ou em institutos de preservação. Arvoraram-se termos como “ações educativas para o patrimônio”, “educação para o patrimônio” ou simplesmente “educação” (CHAGAS, 2006; SILVEIRA & BEZERRA, 2007). O museólogo Mário Chagas inclusive chega a afirmar que “a expressão ‘educação patrimonial’ constituiria uma redundância, seria o mesmo que falar em ‘educação educacional’ ou ‘educação cultural’” (CHAGAS, 2006, s/p), tendo em vista o caráter indissociável da educação e da cultura ou entre os termos educação e patrimônio, eis que a educação, por si só, já é uma prática sociocultural.

Nesse sentido e na mesma lógica da polêmica apresentada na postagem do grupo de Facebook, existia e existe a defesa de que o que ocorre em termos de práticas educativas, seja em museus, seja com o patrimônio, são processos educacionais que não apresentam especificidades próprias que possibilitem uma adjetivação que as qualifique, mas sim que são processos de educação que ocorrem “no” espaço museu, ou “no” espaço patrimonializado, ou ainda “com” objetos musealizados, ou “com” bens patrimonializados.

Não só os termos em si, mas a própria existência deles e da prática da educação patrimonial foram objetos de preocupação por

parte dos pesquisadores e profissionais do campo. Alguns enunciaram o surgimento da educação patrimonial no Brasil na década de 1980, tomando como marco o 1º Seminário sobre o Uso Educacional dos Museus e Monumentos, promovido pelo Museu Imperial, em 1983, propagando a informação de forma acrítica. Confundiam, portanto, a alcunha do termo “educação patrimonial” surgida em meio ao referido seminário, tendo como referência o termo de língua inglesa “*heritage education*”, com a prática em si, já realizada desde muito antes. Não é à toa que o que se anunciou na década de 1980, no Brasil, foi uma proposta metodológica da educação patrimonial, não uma definição ou conceito.

No caso da educação museal, justamente por uma tentativa de diferenciação das metodologias aplicadas sob a alcunha de “educação patrimonial” desde a década de 1980, se propôs uma diferenciação. A ideia central era explicitar as diferenças dos objetivos e do foco das ações educativas de museus, quando o termo surge pela primeira vez no âmbito do debate de constituição da Política Nacional de Museus (2003), no artigo “Museus de ciências: assim é se lhe parece”, também de Mário Chagas (2002). Ressaltamos que nesse momento não havia ainda uma proposta de construção conceitual do termo.

Destacamos que novos olhares e pesquisas demonstram que a prática educativa no campo do patrimônio surge bem antes do termo em si e já acontecia dentro dos museus. O exemplo clássico para corroborar essa ideia é a criação do setor educativo do Museu Nacional, em 1927, o primeiro institucionalizado no país, evidenciando que a ação educativa nos museus já era comum, advindo mesmo do século XIX.

O caráter pedagógico dos museus, para citar mais um exemplo, também está no conhecido anteprojeto para a criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Sphan, atual Iphan) elaborado pelo poeta, escritor e folclorista Mário de Andrade, em 1936. Para o intelectual, ao prever a criação do Museu de Artes Aplicadas e Técnica Industrial, o seu caráter pedagógico tinha como finalidade, naquele contexto, transmitir um determinado legado cultural nacional que poderia ser considerado como a expressão do povo brasileiro (SIVIEIRO, 2015). Embora esse anteprojeto não tenha sido recepcionado no texto legal que criou a autarquia federal de preservação do patrimônio, esse detalhe demonstra que à época já se

pensava nos museus como instituições importantes também voltadas para a educação.

O fato é que essas discussões foram importantes ao seu tempo e serviram para consolidar o que se adota hoje, em termos de políticas públicas, como educação patrimonial e educação museal distintivamente. No já citado texto de Mário Chagas (CHAGAS, 2006, s/p), ele afirma que “museu e patrimônio constituem campos distintos e complementares, que frequentemente dançam ao som de uma mesma música. Ora é um, ora é o outro quem conduz a dança”. Essa metáfora do autor também nos serve para refletir sobre a educação museal e educação patrimonial. Para visualizar essa dança entre uma e outra e como se constituíram enquanto políticas públicas recentes, a seguir apresentamos alguns marcos temporais que merecem atenção para compreender as interconexões e os caminhos entre a educação patrimonial e a educação museal.

3. Educação patrimonial e educação museal: percursos históricos de termos e conceitos

Inicialmente, os marcos temporais ora destacados abrangem o período em que a educação patrimonial e museal se confundiam ou andavam lado a lado, mesmo com as disputas de campo já existentes entre elas. Mais à frente, o marco temporal será retomado de modo a analisar o período recente em que a educação museal segue um caminho distinto, embora, com isso, não se queira afirmar que elas não se cruzem e não tenham relação entre si.

Ressaltamos que, entre outras fontes, esses marcos temporais levam em consideração, sobretudo, as linhas de tempo descritas na publicação “Educação patrimonial: histórico, conceitos e processos” (FLORÊNCIO et al, 2014); no trabalho de Fernanda Castro (2019), em que analisa e explana, de forma bastante detalhada, todo o processo de construção da PNEM; e no módulo 12 do curso Formação de Mediadores de Educação para o Patrimônio, intitulado “Instrumentos possíveis para uma intervenção nas cidades – Parte II” (SIQUEIRA, PINHIRO, 2020), os quais, com outras perspectivas e recortes, apresentam fatos e momentos relevantes na constituição das políticas para o patrimônio e museus no Brasil.

Quadro 1. Marcos temporais comuns da educação patrimonial e educação museal no Brasil

- 1927 – Criação da 5ª. Seção - Serviço de Assistência ao Ensino de História Natural, do Museu Nacional.
- 1936 – Elaboração do Anteprojeto do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Sphan)
- 1937 – Criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Sphan, atual Iphan)
- 1946 – Criação do Conselho Internacional de Museus (Icom)
- 1948 - Criação do Comitê Internacional para a Educação e Ação Cultura (Ceca)
- 1948 – Criação do Conselho Internacional de Museus – Seção Brasil (Icom-BR)
- 1958 – Promoção do Seminário Regional da Unesco sobre a Função Educativa dos Museus
- 1972 – Realização da Mesa Redonda de Santiago do Chile
- 1975 – Fundação do Centro Nacional de Referência Cultural
- 1982-1986 – Realização do Projeto Interação
- 1983 – Realização do 1º Seminário sobre o Uso Educacional dos Museus e Monumentos promovido pelo Museu Imperial
- 1995 - Criação do Comitê para Educação e Ação Cultural Seção Brasil (Icom CECA-BR)
- 1999 – Publicação do Guia Básico de Educação Patrimonial
- 2003 – Criação da Política Nacional de Museus e do Programa de Formação e Capacitação em Museologia.
- 2003 - Criação da primeira Rede de Educadores em Museus (REM/RJ)
- 2004 – Criação do Departamento de Museus e Centros Culturais – Demu e da Gerência de Educação Patrimonial e Projetos (Geduc) dentro do Iphan
- 2005 – Realização do I Encontro Nacional de Educação Patrimonial
- 2007 - Realização do I Encontro Nacional da REM RJ
- 2008 – Realização da Oficina de Capacitação em Educação Patrimonial e Fomento a Projetos Culturais
- 2009 – Realização do I Seminário de Avaliação e Planejamento das Casas do Patrimônio
- 2009 - Realização do II Encontro Nacional da REM RJ
- 2009 – Criação do Instituto Brasileiro de Museus - Ibram

Como se vê, são muitos os elementos chave que podem ser indicados como importantes para a configuração de um campo da educação voltado para o patrimônio e museus. Deve-se ter em mente,

ainda, que se trata de uma seleção e que, certamente, por outros olhares, poderiam ser acrescentados elementos diferentes.

Não cabe aqui entrar em detalhes sobre cada um deles por conta das limitações da escritura deste capítulo e porque distintos autores já se detiveram especificamente à análise de processos e marcos importantes no campo do patrimônio e museus, a exemplo dos trabalhos de Cecília Londres e Marcia Chuva sobre a atuação do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – Iphan e do Centro Nacional de Referência Cultural – CNRC (LONDRES, 1997, CHUVA, 2009, 2012); da pesquisa de Fernanda Castro (2018), na qual delinea um extenso levantamento de marcos temporais nos séculos XX e XXI, no Brasil e Portugal, relacionados às políticas públicas de educação museal; e de inúmeras pesquisas no campo da museologia social que se atêm ou tangenciam a Mesa Redonda de Santiago do Chile (MOUTINHO, 1993; PRIMO, 1999; VARRINE, 2010; CHAGAS & GOUVEIA, 2014; SOARES & CARVALHO & CRUZ, 2014; entre outros).

A criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – Sphan (atual Iphan), em 1937, certamente é um dos marcos mais importantes. Esse órgão, com atuação por mais de 80 anos no Brasil, foi criado durante o regime ditatorial e populista de Getúlio Vargas, conhecido como Estado Novo (1930-1945), quando os direitos sociais foram impulsionados e garantidos legalmente (sobretudo direitos trabalhistas e previdenciários), enquanto direitos políticos foram tolhidos. O nacionalismo era uma política de Estado no governo Vargas e a prática preservacionista aqui alicerçada seguiu a tendência europeia, ligando-se à ideia de formação e afirmação do Estado-Nação. Na década de 1930, o Estado, além de grande interventor no campo das relações trabalhistas, saúde e assistência social, atuou na organização da educação e da cultura e, mais especificamente, no campo da memória, refletindo-se na atuação do Sphan.

Uma acurada análise sobre a relação da educação no âmbito do Iphan é realizada pelo historiador Fernando Siviero (2015), que apresenta a ideia do “(não) lugar” da educação patrimonial na trajetória desse instituto. O autor defende que merecem destaque as visões de Rodrigo Melo Franco, presidente do Sphan durante os seus primeiros 30 anos de existência, e de Aloísio Magalhães, fundador do Centro Nacional de Referência Cultural (CNRC), em 1975, incorporado ao Iphan em 1979 quando este assumiu a presidência da autarquia,

bem como as iniciativas mais recentes de debate e institucionalização do campo da educação patrimonial dentro do Iphan. Para Siviero, a concepção de educação de Rodrigo seguia a perspectiva instrutivista e paternalista de conhecer para preservar. E foi com Aloísio que, pautado nos trabalhos desenvolvidos pelo CNRC, as ações educativas aproximaram-se de um trabalho desenvolvido com a participação de grupos e comunidades, com vistas à valorização de referências culturais locais inseridas em práticas sociais contemporâneas, contrapondo-se à ideia de uma determinada homogeneização cultural ligada a um patrimônio nacional.

Em paralelo, outras iniciativas fundamentais foram colocadas em prática ou materializadas, contribuindo para alicerçar o campo da educação no mundo dos museus. É o caso da criação do Conselho Internacional dos Museus (Icom), em 1946, e do seu Comitê Internacional para a Educação e Ação Cultural (Ceca), em 1948. O Ceca foi institucionalizado oficialmente com essa nomenclatura em 1963. Entretanto, desde a criação do Icom, a temática da educação já era uma preocupação quando foram compostas distintas comissões e uma delas se detinha ao tema. A seção do Icom no Brasil se deu em 1948, mas o comitê brasileiro do Ceca foi instituído em 1995, quando essa proposta foi debatida no seminário “A museologia brasileira e o ICOM: encontros e desencontros”, em São Paulo (SILVA, 2014). Não obstante, a atuação de museólogas e museólogos brasileiros no Ceca já era realidade mesmo antes da institucionalização do comitê brasileiro.

Outros eventos merecem ser ressaltados, como o Seminário Regional da Unesco sobre o Função Educativa dos Museus, que aconteceu em 1958, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, pautando-se na função educativa dos museus e sua relação, sobretudo, com o público escolar. A despeito da importância desse encontro, Chagas (2017) observa a perspectiva colonizadora entre as diferentes nações em atuação no Icom, haja vista que os seminários com esta mesma finalidade e temática realizados em Nova York (1952) e em Atenas (1954) foram alçados à categoria de seminários internacionais, e não regionais, como aconteceu no Rio de Janeiro.

A Mesa Redonda de Santiago do Chile, realizada em 1972, embora não fosse destinada a discutir especificamente o campo da educação, segue relevante para a área por conta de sua influência no pensamento de todo o fazer museológico. Teve como objetivo debater

o papel dos museus na América Latina, frente às transformações sociais, econômicas e culturais, sobretudo nas regiões em via desenvolvimento. Entre outros aspectos considerados importantes, foi ressaltado o papel do museu como uma instituição a serviço da sociedade, da qual é parte integrante, possuindo os elementos que lhe permitem participar na formação da consciência das comunidades a que ele serve e que pode contribuir para o seu engajamento na ação frente a problemas contemporâneos.

Seus debates e os pensamentos que deles derivaram ecoaram em diversos países, como Canadá, França, Portugal e, sobretudo, na América Latina, bem como foram essenciais para a criação do Movimento Internacional para uma Nova Museologia – Minom, nos anos 1980. Portanto, foi um símbolo da ruptura de uma museologia centrada no objeto e que seguia um modelo de museu e de musealização tipicamente europeus, colocando em evidência e em ebulição uma prática museológica que questiona o próprio fazer museal.

Na configuração da educação patrimonial e museal, a década de 1980 apresenta sua singularidade sobretudo por dois pontos específicos, que muito irão influir nos debates, práticas e searas de conflito no campo. Quase que paralelos entre si, de um lado foi realizado o Projeto Interação entre os anos 1982 e 1986, como uma reverberação do que vinha sendo desenvolvido em muitas frentes do CNRC. Por sua vez, em 1983, como já citado, aconteceu o 1º Seminário sobre o Uso Educacional dos Museus e Monumentos, promovido pelo Museu Imperial, do qual resultou, nos anos 1990, a publicação do Guia Básico de Educação Patrimonial pelo Iphan.

Como veremos mais à frente, a essência e linhas programáticas do Projeto Interação coaduna-se bastante com o que hoje defende-se como educação patrimonial por parte do Iphan. Sônia Florêncio et al (2014, p. 11) apontam que

Em sintonia com o ideário do CNRC, o Projeto Interação contestava a uniformidade e homogeneização em favor do reconhecimento das diferenças culturais e defendia uma metodologia de trabalho baseada na observação direta e no acompanhamento técnico periódico das experiências

educacionais desenvolvidas. Em parceria com secretarias municipais, estaduais e territoriais de educação e/ou cultura, universidades, centros de estudos e pesquisas, grupos de teatro amador e associações de moradores, o Projeto Interação consistiu num exemplo concreto e, em larga medida, precursor dos atuais paradigmas de gestão pública que caracterizam as articulações entre Estado e sociedade civil.

Com ações no interior do país e periferias urbanas, o Projeto Interação colocava em prática, com alternativas pedagógicas, um trabalho em comunidades, alinhando cultura e educação a partir das vivências locais e do cotidiano das pessoas, valorizando a pluralidade e a diversidade cultural. Esse *modus operandi* é explicitado na finalidade da linha programática do projeto, voltada para a interação entre a educação básica e os diferentes contextos culturais do país, promovendo:

Ações destinadas a proporcionar à comunidade os meios para participar, em todos os níveis, do processo educacional, de modo a garantir que a apreensão de outros conteúdos culturais se faça a partir dos valores próprios da comunidade. A participação referida se efetivará através da interação do processo educacional às demais dimensões da vida comunitária e da geração e operacionalização de situações de aprendizagem com base no repertório regional e local (FLORENCIO et al, 2014, p. 10).

É sintomático que os ideias do Projeto Interação tenham se reverberado com mais força no Iphan somente recentemente, após os anos 2000. Possivelmente isso se deu porque não se tratava de um projeto específico da instituição, mas uma articulação entre diferentes órgãos ligados à educação e cultura, com instâncias locais e entidades da sociedade civil organizada. O que pautou a educação patrimonial na autarquia, entre os anos 1980 e 1990, foi a proposta oriunda do 1º

Seminário sobre o Uso Educacional dos Museus e Monumentos, promovido pelo Museu Imperial, à época vinculado ao Iphan. O resultado desse seminário foi a aplicação de uma metodologia específica de educação patrimonial, publicada no “Guia Básico de Educação Patrimonial” (HORTA, GRUNBERG, MONTEIRO, 1999). A publicação foi responsável, inclusive, pela disseminação do termo aos quatro cantos do país, criando o imaginário de que a educação patrimonial surgiu no Brasil após a realização desse seminário e que se limitava à metodologia nela proposta.

Tendo em vista a sua recepção ampla e muitas vezes acrítica, Simone Scifoni (2012) alerta a necessidade de compreender o Guia Básico historicamente datado, respeitando a sua influência no campo como fruto das reflexões possíveis naquele contexto, mas apontando a necessidade de se avançar nas suas proposições. Em uma análise acurada sobre esse material, Demarchi (2018) também reconhece sua importância histórica, ao consolidar o termo e criar uma rubrica específica para a educação patrimonial dentro do próprio Iphan. No entanto, demonstra como

na medida em que o Guia definiu uma metodologia específica do que é educação patrimonial – a qual subjaz uma determinada concepção de patrimônio cultural e de educação –, aqueles que desenvolviam ações educativas mediadas pelo patrimônio cultural se afastaram da terminologia e criaram outras, tais como “educação para o patrimônio”, “educação museal (p. 159).

Um novo cenário nas políticas culturais de uma forma geral, e no campo dos museus e do patrimônio em particular, apresenta-se durante o governo de base democrática após a eleição de Luiz Inácio Lula da Silva à presidência da República e à nomeação do cantor e compositor Gilberto Gil como ministro da Cultura, em 2003. Era base da gestão de Gil que as políticas públicas de cultura fossem criadas de forma participativa e que não caberia ao Estado promover cultura, mas proporcionar as condições necessárias para a criação e produção dos bens culturais.

Nesse contexto político democrático, em que se incentivava a participação popular na concepção e implementação de políticas públicas, é que foi criada a Política Nacional de Museus (PNM), em 2003, logo no início da gestão de Gil na pasta da Cultura. Também nessas condições foram realizados importantes encontros que serviram de base para alinhar conceitualmente o que hoje o Iphan entende como educação patrimonial e definir diretrizes para a configuração de uma política pública nesse campo.

A participação social de fato foi estimulada por meio da realização de diferentes fóruns de discussão, em diferentes pontos do território nacional, com vistas a se implementar um Plano Nacional de Cultura – PNC e de políticas específicas para os distintos segmentos culturais, cujo ponto alto era a realização das Conferências Nacionais de Cultura.

Seguindo essa linha de atuação, a PNM foi a primeira política setorial do MinC lançada na gestão de Gilberto Gil, ainda no âmbito da Coordenação de Museus e Artes Plásticas, vinculada à antiga Secretaria do Patrimônio, Museus e Artes Plásticas - SPMAP. No ano de 2004, a estrutura do Ministério da Cultura foi reformulada, quando foram extintas as secretarias finalísticas (entre elas a SPMAP) e criadas secretarias transversais. Assim, as políticas voltadas para o campo dos museus passaram a integrar as ações do Iphan, por meio do novo Departamento de Museus e Centros Culturais (Demu).

Antes de sua divulgação pública, a PNM foi precedida por um processo de discussão com diferentes atores ligados ao campo da museologia, cuja metodologia de concepção serviu de parâmetro para a atuação democrática que se buscava no MinC para os outros segmentos culturais. A primeira apresentação pública do texto preliminar das bases para a PNM foi no mês de março de 2003, quando foram realizados fóruns e encontros com secretarias de cultura, ministérios afins à área museológica, universidades, profissionais e personalidades do meio museológico para discutir o tema. Posteriormente, o texto da PNM foi disseminado por meio eletrônico para que sugestões e opiniões pudessem ser apresentadas. Após amplo debate, portanto, o lançamento ocorreu no mês de maio de 2003, durante a 1ª Semana Nacional de Museus, que foi instituída no Brasil e é celebrada até hoje (TOLENTINO, 2011).

Entre os eixos programáticos da PNM que avançaram e que influenciaram o que hoje se concebe como educação museal, destaca-se o voltado para a “Formação e capacitação de recursos humanos”. A professora Maria Celia Santos, museóloga da Universidade Federal da Bahia e pensadora na relação entre o campo dos museus e a educação, foi eleita para elaborar uma proposta de diretrizes e desenvolvimento desse eixo, a qual foi publicada juntamente com o documento das bases da PNM, na forma de um Programa de Formação e Capacitação em Museologia.

É válido observar que no texto apresentado pela professora, estão presentes, como orientações a serem seguidas pelo Programa, as reflexões já bastante amadurecidas no campo da museologia social e no Movimento Internacional para uma nova Museologia - Minom. É ressaltado, no documento, que as ações museológicas não devem ser processadas somente a partir dos objetos e das coleções, mas que se deve ter como referencial o patrimônio global, tornando assim necessária uma ampla revisão dos métodos a serem aplicados nas ações de pesquisa, preservação e comunicação, nos seus diferentes contextos (BRASIL, 2003, p. 17). E recorrentemente o museu é considerado como um processo, não como um produto pronto, mas historicamente condicionado pelos sujeitos que o constroem e reconstroem, enfatizando-se também sua dimensão política:

O processo museológico deve ser compreendido como projeto, que é construído de forma aberta, tendo como referencial o patrimônio cultural, buscando atingir a missão de formar cidadãos, capazes de se inserir no mundo, como sujeitos históricos, éticos, capazes de optar, de decidir e de romper. Como campo de memória, o Museu pode ser espaço de educação, fórum de ideias e pode desempenhar um papel importante nos processos de inclusão social e de democratização dos bens, da ação e da produção cultural. Portanto, a abordagem sobre as dimensões social e educativa dos museus é conteúdo indispensável na formulação dos programas de capacitação e formação. (BRASIL, 2003, p. 19).

A professora Maria Célia Santos também foi responsável por colocar em prática um projeto-piloto para o Programa de Formação e Capacitação em Museologia, no estado da Bahia, ainda no ano de 2003. Nesse ano também se deu a realização de um projeto-piloto no estado de Santa Catarina, sob a responsabilidade do Núcleo de Estudos Museológicos da Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC. No ano seguinte, o programa foi ampliado, chegando a atingir quase todos os estados da federação, até aproximadamente o ano de 2010. O programa, além dos fóruns e seminários, oferecia uma quantidade de 14 oficinas específicas, com temas relacionados às práticas e metodologias do campo da museologia, como expografia, gestão e conservação de acervos, segurança em museus, ação educativa em museus, entre outras (TOLENTINO, 2011).

Na oficina “Ação Educativa em Museus”, abordavam-se temas como a dinâmica conceitual de museu, a perspectiva concebida pela PNM, as funções dos museus, o papel social dos museus, museus como agentes de desenvolvimento sociocultural, sempre relacionados à prática educativa. Além disso, apresenta-se a perspectiva da atuação em rede dos educadores de museus, tendo como primeira experiência a Rede de Educadores em Museus do Rio de Janeiro (REM RJ), de caráter informal, criada em 2003. Reunindo de forma autônoma profissionais da área com o objetivo de promover sua formação, trocar experiências e debater a situação profissional no campo, a REM RJ serviu como modelo e referência às inúmeras redes surgidas em outros Estados.

Esse programa, de uma certa forma, foi um vetor de disseminação das ideias e da concepção ideológica de museologia e educação adotada pela PNM e que vai se refratar nas discussões posteriores especificamente sobre a educação museal.

Em paralelo, também fervilhava a discussão sobre os encaminhamentos, dentro do Iphan, das diretrizes, concepções e políticas voltadas para a educação patrimonial, buscando ressignificar o termo e avançar para além do que pregava o Guia Básico de Educação Patrimonial, como propunha Simone Scifoni. Contribuiu bastante para isso, a criação, no ano de 2004, da nova Gerência de Educação Patrimonial e Projetos, primeira instância da área central do Iphan voltada para a temática, hoje denominada de Coordenação de Educação

Patrimonial. É nesse momento também que entram novos servidores para o Iphan, após vários anos sem concurso público, o que possibilitou, minimamente, a estruturação do setor.

Essa coordenação foi responsável por estimular e promover eventos nacionais para se debater as ações e políticas voltadas para a educação patrimonial, consolidando coletivamente documentos e propostas (FLORÊNCIO et al, 2014). Entre esses eventos, foram muito importantes: a) o I Encontro Nacional de Educação Patrimonial (2005), com o objetivo de discutir e apresentar proposições de parâmetros nacionais para a área; b) a Oficina de Capacitação em Educação Patrimonial e Fomento a Projetos Culturais (2008), quando são apresentadas, pela primeira vez, as diretrizes gerais das Casas do Patrimônio, um projeto do Iphan que tem por finalidade ampliar sua capilaridade institucional e interligar espaços que promovam práticas e atividades de natureza educativa de valorização do patrimônio cultural; e c) o I Seminário de Avaliação e Planejamento das Casas do Patrimônio (2009), com o objetivo de avaliar a atuação das primeiras Casas do Patrimônio, elaborar diretrizes comuns para o seu funcionamento e apresentar ao Iphan proposições de instrumentos legais e administrativos que garantissem a sustentabilidade da proposta.

Esses encontros, realizados ao longo de diferentes anos, demonstram o processo participativo e de amadurecimento dos debates em torno da educação patrimonial, que irá se consolidar na defesa de uma determinada política pública na área dentro do Iphan, baseada numa perspectiva dialógica, democrática e reflexiva, de forte influência da obra do educador Paulo Freire, como poderemos ver a seguir.

Mas antes de avançarmos, é necessário afirmar o ano de 2009 como um divisor de águas nos debates entre a educação patrimonial e a educação museal, refletida, sobretudo, na criação do Instituto Brasileiro de Museus - Ibram, por meio da Lei nº 11.906/2009. O Ibram veio consolidar uma das metas da Política Nacional dos Museus, o qual surge como uma nova autarquia federal, na época vinculada ao Ministério da Cultura, tendo como um dos seus principais objetivos a promoção de programas e projetos voltados à organização, gestão e desenvolvimento do campo museal no Brasil. Com estrutura, autonomia e gestão orçamentária e administrativa próprias, os museus

federais antes vinculados ao Iphan, bem como seus servidores, passam à alçada do Ibram. Isso também irá se refletir nas discussões em torno de uma política pública específica para a educação museal e na luta pela valorização das educadoras e educadores de museus, como iremos nos deter agora.

4. Educadora sim, guia não

A educação museal é um ato político. Assumir isso é um dos objetivos quando se buscou institucionalizar uma Política Nacional de Educação Museal (2017) no Brasil, a qual, em suas diretrizes, atenta-se para a gestão da área, para a valorização das e dos profissionais do campo e para a atuação do museu junto à sociedade por meio dos setores educativos. De forma semelhante, isso também se percebe na seara da educação patrimonial quando o Iphan ressignifica e explicita, em suas diretrizes e projetos, o que entende por ações educativas voltadas para o patrimônio cultural, defendendo uma atuação de base dialógica e com a participação efetiva dos detentores das referências culturais, numa clara inspiração nos pensamentos freirianos.

Não é à toa que o trocadilho neste subtítulo brinca com a obra “Professora sim, tia não: cartas a quem ousa ensinar”, de Paulo Freire⁹⁵. No livro, Freire (1994) descortina a suavização ideológica em que as professoras são chamadas de tia no Brasil, despolitizando a sua atuação enquanto profissionais e inibindo suas resistências e lutas por melhores condições de trabalho.

A metáfora serve para denunciar como, até hoje, se pensam as atividades educativas dos museus. Outrora assumida como entretenimento ou ação transmissora de conhecimentos para um público passivo ou “inculto”, a educação museal, pensada na perspectiva da PNM, já não se aplica a partir da atuação de um profissional que “guia”, conduz ou atende o público exclusivamente em

⁹⁵ A ideia desse trocadilho surgiu na discussão sobre o livro de Paulo Freire conduzida pela museóloga Moana Soto, no dia 14/05/2020, dentro do grupo de estudos “Sociomuseologia + Paulo Freire”, da Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias. Moana é doutoranda no programa de Museologia e coordenadora do grupo de estudos.

visitas guiadas. É uma relação dialógica entre educadores e educandos, que pressupõem etapas de planejamento e avaliação, que envolve uma multiplicidade de atividades, voltadas para públicos tão diversos quanto à sociedade e que deve ser realizada por profissionais com formação adequada, relações de trabalho estáveis, que promovam legados institucionais e atuem no sentido de promover uma educação crítica e transformadora. Além disso, na obra de Freire está clara uma distinção de gênero, quando o educador escreve para professoras, que são a grande maioria nos anos iniciais do ensino, o que também é realidade entre as educadoras que atuam e lutam no campo dos museus.

Para o processo de construção das atuais políticas públicas voltadas para a educação patrimonial e museal e como estão refletidas essas lutas nos documentos que as institucionalizam, é necessário retomar a linha com os marcos temporais. A partir do que estamos considerando um divisor de águas, ou seja, a criação do Instituto Brasileiro de Museus (2009), veremos como os debates em torno das duas políticas seguiram caminhos diferentes e, de forma mais sistemática, em paralelo.

Quadro 2. Marcos temporais específicos da educação patrimonial e educação museal no Brasil

<p>Política Nacional de Educação Museal</p> <ul style="list-style-type: none"> ● 2009 <ul style="list-style-type: none"> - Criação do Instituto Brasileiro de Museus - Institucionalização do Estatuto dos Museus (Lei nº 11.904/2009) ● 2010 <ul style="list-style-type: none"> - I Encontro de Educadores do Ibram - Construção participativa do Plano Nacional Setorial de Museus 	<p>Política Nacional de Educação Patrimonial</p> <ul style="list-style-type: none"> ● 2011 <ul style="list-style-type: none"> - Realização do II Encontro Nacional de Educação Patrimonial - Inserção do tema “Educação patrimonial” no Programa Mais Educação ● 2013 <ul style="list-style-type: none"> - Realização do Encontro Proext - Extensão Universitária na Preservação do Patrimônio Cultural – Práticas e Reflexões
---	---

<ul style="list-style-type: none"> ● 2012 <ul style="list-style-type: none"> - Lançamento do blog do Programa Nacional de Educação Museal - Início da consulta pública no fórum virtual do blog da PNEM ● 2014 <ul style="list-style-type: none"> - Início dos encontros regionais presenciais para debate da PNEM - Realização do I Encontro Nacional do Programa Nacional de Educação Museal - Criação da REM Brasil ● 2017 <ul style="list-style-type: none"> - Realização do II Encontro Nacional do Programa de Educação Museal - Publicação da Portaria Ibram nº 422/2017, institucionalizando a Política Nacional de Educação Museal ● 2018 <ul style="list-style-type: none"> - Publicação do Caderno da Política Nacional de Educação Museal 	<ul style="list-style-type: none"> ● 2014 <ul style="list-style-type: none"> - Edição da publicação “Educação patrimonial: histórico, conceitos e processos” ● 2016 <ul style="list-style-type: none"> - Publicação da Portaria Iphan nº 137/2016, que estabelece as diretrizes de Educação Patrimonial no âmbito do Iphan e das Casas do Patrimônio - Edição da publicação “Inventários participativos: manual de aplicação”
---	--

Como pode ser observado nesses marcos temporais, os debates em torno da construção de uma política voltada para a educação patrimonial seguiram, sedimentando-se em novos encontros nacionais.

No campo dos museus, após a criação do Ibram, surgiram instâncias de debates específicos para a formulação, inicialmente, de um Programa Nacional de Educação Museal, que se converteu, após o amadurecimento das discussões, na Política Nacional de Educação Museal. Apesar de terem acontecido debates em paralelo sobre a educação museal, salientamos que os atores envolvidos ora transitam entre um campo e outro, participando de ambos os processos de discussão.

O II Encontro Nacional de Educação Patrimonial, ocorrido em 2011, em Ouro Preto, em Minas Gerais, foi fundamental para a configuração do que hoje o Iphan concebe como uma política voltada para a área. Era objetivo desse encontro consolidar a Política Nacional de Educação Patrimonial, sistematizando as discussões já ocorridas anteriormente. A consolidação pretendida não foi atingida, mas importantes diretrizes foram sistematizadas no Texto Base para uma Política Nacional no Âmbito da Educação Patrimonial resultante desse encontro (disponível em FLORENCIO et al., 2014). Ademais, ações estruturantes foram implementadas, como a inclusão do tema “Educação Patrimonial” no Programa Mais Educação, do Ministério da Educação. Esse programa, na época, promovia a implementação de diferentes oficinas nas escolas públicas, no contraturno escolar, estimulando o funcionamento das escolas em período integral.

A inserção da educação patrimonial como uma das oficinas ofertadas no Programa Mais Educação possibilitou a estruturação de uma metodologia específica para se trabalhar com o patrimônio cultural nas escolas, em escala nacional, concebida em parceria entre o Ministério da Educação e o Iphan. Essa metodologia, inicialmente chamada de “inventários pedagógicos” e pensada exclusivamente para a educação escolar, foi reformulada e amplamente disseminada pelo Iphan, no ano de 2016, por meio dos “Inventários Participativos”. O seu manual de aplicação⁹⁶, em uma linguagem acessível e pedagógica, disponibiliza a metodologia para ser utilizada em diferentes contextos e com públicos diversos, com as adaptações que se fizerem necessárias. O mais importante, entretanto, é que nessa metodologia estão

⁹⁶ Disponível em

http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/inventariodopatrimonio_15x21web.pdf.

presentes os princípios e diretrizes de uma educação dialógica e democrática, com respeito aos diferentes saberes e à participação ativa dos sujeitos envolvidos na apropriação do patrimônio cultural, resultado da materialização das diretrizes defendidas para a área. Os inventários participativos também são uma ferramenta bastante utilizada no campo dos museus, sobretudo foram bem apropriados por museus de base comunitária.

Foi também em Ouro Preto, no ano de 2013, que se realizou o Seminário ProExt – Extensão Universitária na Preservação do Patrimônio Cultural – Práticas e Reflexões, com o objetivo de avaliar e definir encaminhamentos para a parceria institucional entre o Iphan e o Ministério da Educação, no âmbito desse programa, que apoiava propostas da linha temática de “Preservação do Patrimônio Cultural Brasileiro”. A parceria com o Iphan se dava na elaboração do edital de seleção de projetos e no apoio às universidades no desenvolvimento de ações de extensão com vistas à preservação do patrimônio cultural brasileiro.

No escopo da educação museal, é importante frisar o I Encontro de Educadores do Ibram, ocorrido em 2010, simbolicamente dentro do Museu Imperial, em Petrópolis, no Rio de Janeiro, do qual resultou a Carta de Petrópolis. Castro (2019) explica que esse documento foi o norteador para os debates que se seguiram, em meio virtual e em diferentes grupos temáticos, a partir do lançamento do Programa Nacional de Educação Museal.

Com as contribuições de profissionais, estudantes e pesquisadores de todo território nacional em discussões de um fórum virtual que funcionou de novembro de 2012 a abril de 2013, foi consolidado um Documento Preliminar, publicado online em janeiro de 2014, já com a proposta de que o Programa culminasse na definição de uma política nacional. Essa diferenciação entre Programa e Política foi fundamental para garantir a oficialização dos princípios e diretrizes que foram formulados em seguida.

Posteriormente, os debates do fórum virtual foram reforçados em encontros presenciais, sobretudo com o apoio das Redes de Educadores de Museus de todo o país (que eram 11 e passaram a 20 ao final desse processo), totalizando 23 encontros regionais que propuseram adendos ao Documento Preliminar. Para a redação do documento final da PNEM, realizaram-se dois encontros nacionais: o

primeiro aconteceu durante o 6º Fórum Nacional de Museus (em Belém, em 2014), e o segundo como parte integrante da programação do 7º Fórum Nacional de Museus (em Porto Alegre, em 2017). Assim sintetiza Castro (2019, p. 93):

Formou-se então um grande documento, com análises e sugestões recebidas por todo território nacional que serviu de base para os debates realizados em dois Encontros Nacionais do Programa (ENPNEM) que tinham como objetivo definir uma Política Nacional de Educação Museal. O Documento Final da PNEM foi definido, contendo cinco princípios e 19 diretrizes, que trazem orientações para o desenvolvimento e consolidação do campo da educação museal. Foi necessário fazer-se um esforço de síntese e generalização que atendesse tanto a diversidade nacional dos processos educativos museais quanto desse conta dos principais problemas comuns a essas realidades.

Dois fatos merecem atenção. O primeiro deles é que o processo de construção da PNEM, em seu *modus operandi* e metodologia, tem uma forte herança em todo o processo construtivo da própria Política Nacional de Museus, com o envolvimento ativo dos atores do campo de uma forma descentralizada em todo o país e com o apoio das redes de articulação da área, sendo nesse caso, especificamente, as redes de educadores em museus. O segundo ponto, que nos interessa sobremaneira, é que as possíveis diferenças e especificidades entre educação patrimonial e museal constantemente pautaram os debates.

Exemplificamos com um dos grupos de trabalho que foram criados no blog da PNEM quando do debate em torno da construção da política. Trata-se do GT de Perspectivas Conceituais, em que foi criada a postagem “Educação museal? Educação patrimonial nos museus?”⁹⁷,

⁹⁷ O fórum está disponível no link <https://pnem.museus.gov.br/forums/topic/educacao-museal-educacao-patrimonial-nos-museus/> (Acesso em 05/06/2020).

que suscitou interessantes reflexões e argumentos em torno do tema. Sem querer esgotar todo o debate ali travado, os argumentos se pautaram em três frentes: a) na defesa de que a educação museal poderia ser entendida como as práticas educativas promovidas nos museus ou pelos museus; b) não há distinção entre educação patrimonial e educação museal, pois ambas têm como prisma o patrimônio, devendo-se investir numa política já existente e consolidada (no caso a da educação patrimonial, na leitura dos debatedores); e c) sem deixar de reconhecer as similitudes entre as duas, a educação museal tem suas especificidades, a exemplo do estudo, fruição e comunicação dos objetos ou saberes e fazeres numa perspectiva diferenciada da abordagem do patrimônio.

As discussões giraram em torno de algumas produções que já pensavam sobre a educação museal na época, como o texto de Andréa Falcão (BRASIL, 2009) e Magaly Cabral (2012). Muitas argumentações não se contentaram com a explicação simplificada, a partir da leitura dessas autoras, de que o que define a diferença entre uma e outra é uma questão de campo (ou melhor dizendo, *lócus*) de atuação: se no museu ou pelo museu – museal, fora dele – patrimonial. É bem verdade que a delimitação entre educação patrimonial e educação museal é tênue. Mas na época da discussão em tela e da publicação dos textos de Falcão e Cabral, pouco ainda havia avançado numa discussão teórica específica para a educação museal e o que implica esse termo.

No trabalho de Castro (2019) sobre o processo construtivo da PNEM, a sistematização do debate em torno da educação museal se apresenta mais atualizado e demonstra como pesquisas recentes contribuíram para o amadurecimento da ideia em torno da conceituação do termo, que é explicitada nos documentos e instrumentos institucionais norteadores da política voltada para a área. Esse é um ponto importante a se destacar. Os documentos e instrumentos institucionais, tanto da política voltada para a educação museal como para a educação patrimonial, refletem o acúmulo das práticas nos respectivos campos e as discussões dentro ou fora da academia em torno dos aspectos conceituais dos termos. E, em uma via

Agradecemos ao historiador Adson Rodrigo pela lembrança das discussões travadas nesse fórum.

de mão dupla, essas políticas também retroalimentam as práticas e pesquisas em torno da educação patrimonial e museal.

Portanto, devemos nos deter em duas publicações institucionais imprescindíveis para esse entendimento, que sistematizam os dois campos, considerando as suas especificidades e as instâncias democráticas de deliberação para a construção e conformação das políticas públicas distintas. Trata-se, de um lado, da publicação “Educação patrimonial: histórico, conceitos e processos”, publicado pelo Iphan em 2014; e, do outro, o “Caderno da Política Nacional de Educação Museal”, publicado pelo Ibram em 2018.

5. Dois campos, duas políticas. Dois processos de construção conceitual?

A respeito da produção de documentos institucionais que demarcam as políticas públicas dos dois campos e que também propõem debates conceituais, é interessante observar, no caso da educação patrimonial, que o documento legal que institucionaliza a política, ou seja, a Portaria/Iphan nº 137, de 13 de abril de 2016, é posterior à publicação “Educação patrimonial: histórico, conceitos e processos”. Tal fato demonstra como essa publicação foi fundamental ao sistematizar os resultados dos processos deliberativos em torno da política e ao explicitar as diretrizes definidas para o campo.

Como o próprio título da publicação do Iphan sugere, ao pretender abordar também os conceitos ligados à educação patrimonial, explicita-se o que o Iphan entende atualmente como educação patrimonial:

a Educação Patrimonial constitui-se de todos os processos educativos formais e não formais que têm como foco o Patrimônio Cultural, apropriado socialmente como recurso para a compreensão sócio-histórica das referências culturais em todas as suas manifestações, a fim de colaborar para seu reconhecimento, sua valorização e preservação. Considera ainda que os processos educativos devem primar pela construção coletiva e democrática do conhecimento, por meio do diálogo permanente

entre os agentes culturais e sociais e pela participação efetiva das comunidades detentoras e produtoras das referências culturais, onde convivem diversas noções de Patrimônio Cultural (FLORÊNCIO, 2014, p. 19).

Esse conceito, que será replicado no texto do art. 2º da Portaria Iphan nº 137/2016, procura sintetizar todo o processo das instâncias de debate ocorridas previamente, com um norteamento claro para uma educação patrimonial dialógica, democrática e reflexiva, de base freiriana, em que são valorizados e respeitados os saberes dos diferentes sujeitos envolvidos no processo educativo, seja ele o agente do Estado, o detentor das referências culturais ou os demais sujeitos envolvidos na apropriação do patrimônio cultural.

Além da conceituação, a publicação do Iphan avança no detalhamento das diretrizes que orientam a educação patrimonial, considerando o patrimônio cultural como um campo de disputas, inserido no cotidiano dos sujeitos sociais. As diretrizes também concebem a educação patrimonial como primordial em todo o processo de patrimonialização, e não simplesmente como a equivocada ideia de que ela serve para dirimir conflitos após um determinado bem ser tutelado como patrimônio cultural pelo Estado. De forma semelhante à conceituação, as diretrizes detalhadas na publicação do Iphan também estão explicitadas, de forma sintetizada, no art. 3º da Portaria Iphan nº 137/2016:

Art. 3º São diretrizes da Educação Patrimonial:

- I - Incentivar a participação social na formulação, implementação e execução das ações educativas, de modo a estimular o protagonismo dos diferentes grupos sociais;
- II - Integrar as práticas educativas ao cotidiano, associando os bens culturais aos espaços de vida das pessoas;
- III - valorizar o território como espaço educativo, passível de leituras e interpretações por meio de múltiplas estratégias educacionais;

IV - Favorecer as relações de afetividade e estima inerentes à valorização e preservação do patrimônio cultural;

V - Considerar que as práticas educativas e as políticas de preservação estão inseridas num campo de conflito e negociação entre diferentes segmentos, setores e grupos sociais;

VI - Considerar a intersetorialidade das ações educativas, de modo a promover articulações das políticas de preservação e valorização do patrimônio cultural com as de cultura, turismo, meio ambiente, educação, saúde, desenvolvimento urbano e outras áreas correlatas;

VII - incentivar a associação das políticas de patrimônio cultural às ações de sustentabilidade local, regional e nacional;

VIII - considerar patrimônio cultural como tema transversal e interdisciplinar.

Um fato que merece atenção é que, embora os encontros anteriores tivessem como principal motivação discutir uma política nacional voltada para a educação patrimonial, a Portaria Iphan nº 137/2016 limita-se, em seu *caput*, a “estabelecer diretrizes para a educação patrimonial no âmbito do Iphan e das Casas do Patrimônio”. Sem deixar de reconhecer a importância desse instrumento legal, é simbólico o Iphan não ter reconhecido oficialmente que as diretrizes, ações e projetos por ele empreendidos configuram uma Política Nacional de Educação Patrimonial, demonstrando as idiosincrasias internas e que o campo da educação patrimonial segue na luta pelo seu reconhecimento e importância mesmo dentro da própria instituição. A portaria peca, portanto, por essa restrição explícita, embora, na prática, as diretrizes ali delineadas sirvam como norteadores de ações educativas voltadas para o patrimônio cultural de uma forma ampla em todo o país.

Caminho distinto aconteceu com a educação museal. Inicialmente concebido, nas instâncias de debate, como um programa, os processos de discussão evoluíram no sentido da importância de se instituir uma Política Nacional de Educação Museal - PNEM, a qual foi

institucionalizada por meio da Portaria Ibram nº 422, de 30 de novembro de 2017. As preocupações específicas do campo, portanto, embasaram uma decisão política em se abandonar a ideia de se construir, naquele momento, um programa e desenhar, efetivamente, uma política pública para a educação museal. Vale destacar que, para atingir essa situação, foi fundamental a pressão advinda da sociedade civil, por meio das Redes de Educadores em Museus, a quais se multiplicaram durante o processo de construção da PNEM, inclusive criando uma rede nacional. A REM Brasil, criada em 2014 durante a realização do I Encontro Nacional da PNEM, apresentou uma série de cartas ao Ibram, durante o processo de formulação da PNEM, cobrando ações, participação e a conclusão da criação da Política, em sua forma final.

Ademais, seguindo a experiência do processo construtivo da PNM e os princípios diretivos do Estatuto dos Museus (Lei nº 11904/2009), a PNEM volta-se para o campo museal brasileiro como um todo, como está descrito no art. 3º da Portaria, não se limitando às instituições museológicas do Ibram.

Ao procurar apresentar uma definição de educação museal, a portaria do Ibram, no entanto, é bastante genérica e aberta, demonstrando como o campo ainda está em construção. A portaria restringe-se a afirmar, em seu art. 2º, que: “compreende-se por Educação Museal um processo de múltiplas dimensões de ordem teórica, prática e de planejamento, em permanente diálogo com o museu e a sociedade”. É no Caderno da PNEM, publicado posteriormente no ano de 2018, que consta um exercício mais detalhado e reflexivo da conceituação de educação museal.

Nesse sentido, destaca-se mais uma vez a atuação da sociedade civil na constituição da política pública de educação museal. Inicialmente o texto da Política Nacional de Educação Museal, antes mesmo de virar portaria, foi publicado no blog da PNEM, integrando a Carta de Porto Alegre. Esse documento foi fundamental para o desenvolvimento de uma proposta conceitual e teoricamente referenciada para a educação museal. Também foram fundamentais a Carta de Petrópolis, pontapé inicial de todo esse processo, e a Carta de Belém, documento elaborado no I Encontro Nacional da PNEM, que demandava a realização de um segundo encontro para a definição da

política, já que nele só se discutiram os seus princípios e não suas diretrizes.

Na Carta de Porto Alegre, incorporada no documento final da Política Nacional de Educação Museal, educadoras, educadores e demais participantes do II Encontro Nacional da PNEM apresentaram sugestões e demandas para a implementação da política recém definida. Entre elas estava:

Publicar o Caderno da Política Nacional de Educação Museal, com o conteúdo mais detalhado da proposta, um glossário, sua memória, seu histórico de construção e proposições para sua implementação (IBRAM, 2017, p.8).

Sendo assim, proposto por Andréa Costa, Fernanda Castro, Milene Chiovatto e Ozias Soares, foi apresentado um verbete no Caderno da PNEM para apresentar uma proposta conceitual de educação museal. Considerando sobretudo recentes pesquisas e produções de autoras brasileiras [“educadora sim”] sobre o campo dos museus e suas conexões com o processo educativo (PEREIRA, 2010; SIQUEIRA, 2010; MARTINS, 2011; CASTRO, 2013; MATOS, 2014; MELO, 2015), defende-se que:

A Educação Museal envolve uma série de aspectos singulares que incluem: os conteúdos e as metodologias próprios; a aprendizagem; a experimentação; a promoção de estímulos e da motivação intrínseca a partir do contato direto com o patrimônio musealizado, o reconhecimento e o acolhimento dos diferentes sentidos produzidos pelos variados públicos visitantes e das maneiras de ser e estar no museu; a produção, a difusão e o compartilhamento de conhecimentos específicos relacionados aos diferentes acervos e processos museais; a educação pelos objetos musealizados; o estímulo à apropriação da cultura produzida historicamente, ao sentimento de pertencimento e

ao senso de preservação e criação da memória individual e coletiva. É, portanto, uma ação consciente dos educadores, voltada para diferentes públicos. (COSTA, et. al, 2018, pp 73-74).

Em complemento, as autoras e o autor reforçam que

Neste contexto, a Educação Museal é uma peça no complexo funcionamento da educação geral dos indivíduos na sociedade. Seu foco não está em objetos ou acervos, mas na formação dos sujeitos em interação com os bens musealizados, com os profissionais dos museus e a experiência da visita. Mais do que para o “desenvolvimento de visitantes” ou para a “formação de público”, a Educação Museal atua para uma formação crítica e integral dos indivíduos, sua emancipação e atuação consciente na sociedade com o fim de transformá-la.

Vale ainda ressaltar que a Educação Museal, como processo museal e ação profissional específica, difere-se de ações de comunicação e de mediação cultural [“guia não”], por seus objetivos, metodologias e conteúdos próprios, porém sem deixar de ser necessário que seja integrada a essas práticas. (COSTA, et. al, 2018, pp 73-74).

De forma semelhante ao que também defende o Iphan para a educação patrimonial, pontuar a dimensão reflexiva, crítica e emancipatória do caráter educativo, distanciando-se de uma educação bancária e instutivista amplamente combatida por Paulo Freire, é uma tônica nessa proposta conceitual para a educação museal. Além desse exercício de conceituação, é importante frisar um outro aspecto da PNEM, que configura a educação museal como um ato político. A PNEM explicita e reforça, entre seus princípios e diretrizes, a importância do setor educativo e do/da educador/a museal dentro da estrutura do museu e de todo processo de musealização. Entre outros, a PNEM destaca como fundamental:

Garantir que cada instituição possua setor de educação museal, composto por uma equipe qualificada e multidisciplinar, com a mesma equivalência apontada no organograma para os demais setores técnicos do museu, prevendo dotação orçamentária e participação nas esferas decisórias do museu (art. 4º, inc. III).

Cada museu deverá construir e atualizar sistematicamente o Programa Educativo e Cultural, entendido como uma Política Educacional, em consonância ao Plano Museológico, levando em consideração as características institucionais e dos seus diferentes públicos, explicitando os conceitos e referenciais teóricos e metodológicos que embasam o desenvolvimento das ações educativas (art. 4º, inc. IV).

Promover o profissional de educação museal, incentivando o investimento na formação específica e continuada de profissionais que atuam no campo (art. 5º, Eixo II, inc. I).

Reconhecer entre as atribuições do educador museal: a atuação na elaboração participativa do Programa Educativo Cultural; a realização de pesquisas e diagnósticos de sua competência; a implementação dos programas, projetos e ações educativas; a realização do registro, da sistematização e da avaliação dos mesmos; e promover a formação integral dos indivíduos (art. 5º, Eixo II, inc. II).

Fortalecer o papel do profissional de educação museal, estabelecendo suas atribuições no Programa Educativo e Cultural em conformidade com a PNEM (art. 5º, Eixo II, inc. III).

Valorizar o profissional da educação museal, incentivando a formalização da profissão, o estabelecimento de planos de carreira, a realização de concursos públicos e a criação de parâmetros

nacionais para a equiparação da remuneração nas várias regiões do país (art. 5º, Eixo II, inc. IV).

O texto da PNEM, portanto, evidencia anseios e lutas do campo e reafirma a educadora e o educador museal como integrante de importante papel dentro atividades desenvolvidas pela instituição museológica. Ela reforça a necessidade de formação continuada dessas/desses profissionais e a valorização de suas atribuições, demonstrando que a função da educadora e do educador museal não se restringe a ser mediador(a)/atendente/guia nas exposições museológicas, quando estas foram pensadas, planejadas e executadas por outros profissionais historicamente mais valorizados nas relações de trabalho que envolvem o campo dos museus. Ademais, destaca a importância do Programa Educativo e Cultural dentro do Plano Museológico, indo além do que dispõe o Estatuto dos Museus (Lei nº 11904/2009), entendendo-o como uma política educacional da instituição museal, com seus respectivos marcos conceituais, teóricos e metodológicos.

6. A educação patrimonial e museal em tempos sombrios: desafios pandêmicos em um Estado necrófilo

Se educação museal e patrimonial se diferenciam pelos espaços, objetos e processos que têm por meio, por alguma metodologia específica, ou, pontualmente, por temáticas e objetivos particulares possíveis, tal diferença não é o bastante para se dizer que os dois processos educativos se distanciam em seus percursos históricos, objetivos gerais e função social.

Entre os conceitos de referência da PNEM apresentados no glossário do seu Caderno, a formação integral aparece como objetivo das ações educativas e concepção de educação em que se busca “o desenvolvimento pleno e harmônico de todas as componentes da vida humana: físicas, técnicas, materiais e econômicas, intelectuais, emocionais, políticas, éticas, artísticas, lúdicas, culturais e sociais” (SEMERARO, 2018, p.81). Se pensadas como parte de um processo mais amplo que é o da formação integral, a educação museal e a educação patrimonial, são peças que, combinadas, apresentam objetivos pedagógicos, função social, comunidades com as quais se

atuam, público alvo e concepções teóricas comuns. Estão assim, pela perspectiva da formação integral vinculadas

a uma concepção de mundo a ser construído democraticamente, capaz de promover transformações históricas e dialéticas entre objeto e sujeito, matéria e espírito, produção material e simbólica, política e filosofia, ambiente e cultura, população e instituições públicas, razão e paixão, ciência e arte, ser humano e natureza (SMERARO, 2018, p.81).

O ano de 2020 tem reservado à humanidade experiências singularmente negativas: experimentamos uma Pandemia (Convid-19) sem precedentes nas últimas gerações e em diversas partes do mundo ideais fascistas ocupam as mentes e ações de quem está no poder. Mas também vivemos momentos de resistência e empoderamento: a luta de populações negras pela vida e contra a opressão e repressão de Estados racistas toma as ruas e faz a cabeça de uma juventude que luta. No campo da educação museal, cansados da correria por descobrir de uma hora para outra os mecanismos de funcionamento de um mundo digital/*on line* e da desvalorização histórica que promove demissões e instabilidade profissional, educadores se organizam, reinventam o campo e ampliam suas redes de solidariedade e atuação política⁹⁸.

No atual cenário brasileiro, o desafio se apresenta muito maior, na medida em que se avançam políticas neoliberais ultraconservadoras, eximindo o Estado de ser o agente propulsor das políticas sociais como um todo e das políticas culturais, de forma específica. Se nos baseamos em marcos temporais para traçar nosso caminho de análise, nada mais emblemático para figurar este momento circunscrito por práticas antidemocráticas e por inibição de participação social nos processos decisórios de configuração e

⁹⁸ Sobre a organização dos educadores museais brasileiros ver a “Carta Aberta dos educadores museais brasileiros sobre os efeitos da Pandemia de Covid-19 na educação museal no Brasil”, disponível em: <[http://www.icom.org.br/files/Carta Aberta e Recomenda%C3%A7%C3%B5es para Educa%C3%A7%C3%A3o Museal no Brasil.pdf](http://www.icom.org.br/files/Carta%20Aberta%20e%20Recomenda%C3%A7%C3%B5es%20para%20Educa%C3%A7%C3%A3o%20Museal%20no%20Brasil.pdf)>.

implementação de políticas públicas, do que a extinção do Ministério Cultura - MinC no ano de 2019. Transformado em Secretaria primeiramente vinculada ao Ministério da Cidadania e agora ao Ministério do Turismo, a extinção do MinC representa um retrocesso nas conquistas obtidas por meio de lutas históricas e a tentativa de dismantelar as políticas culturais.

As dinâmicas sociais que produziram as políticas públicas de educação patrimonial e museal no Brasil, analisadas por um viés histórico, atuaram como parte de um processo de formação integral que põe nas mãos das educadoras e educadores grandes desafios, mas também oportunidades de protagonizar os rumos de sua história. Sua atuação contribui para a consolidação, o fortalecimento e a ampliação do campo educativo em que se inserem e onde podem movimentar-se para transformar a sociedade no caminho de sua emancipação e democratização. Isso demonstra que, apesar das tentativas e das práticas de desmonte da cultura pelo poder hegemônico, consolidou-se uma tradição de participatividade nos campos patrimonial e museal que, em tempos de distopia, funciona como mecanismo de resistência e solidariedade. A educação patrimonial e a educação museal mostram-nos que há esperança.

Referências

BRASIL. Ministério da Cultura (2003). **Bases para a Política Nacional de Museus**: Memória e Cidadania. Brasília/DF: MinC.

BRASIL, Ministério da Educação, Secretaria de Educação a Distância. (2009). **Museu e escola: educação formal e não-formal**. Ano XIX, nº 3, mai/2009. Disponível em <http://portaldoprofessor.mec.gov.br/storage/materiais/0000012191.pdf>. Acesso em 05/06/2020.

CABRAL, Magaly (2012). Educação patrimonial x Educação museal?. In TOLENTINO, Átila B. (org.) Educação patrimonial: reflexões e práticas. **Caderno Temático nº 02**. João Pessoa/PB: Superintendência do Iphan na Paraíba, pp 38-43.

CASTRO, Fernanda. (2013). **O que o museu tem a ver com educação?** Educação, cultura e formação integral: possibilidades e desafios de políticas públicas de Educação Museal na atualidade. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Educação da Faculdade de Educação da UFRJ, Rio de Janeiro/RJ.

CASTRO, Fernanda (2018). **Construindo o campo da educação museal: um passeio pelas políticas públicas no Brasil e em Portugal.** Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Educação da Faculdade de Educação da Universidade Federal Fluminense, Niterói/ RJ.

CASTRO, Fernanda S. R. (2019). A construção do campo da educação museal: políticas públicas e prática profissional. In **Revista Docência e Ciber-cultural**. V. 3, nº 2, mai/ago 2019, Rio de Janeiro/RJ, pp 90-114.

CHAGAS, Mário (2002). Museus de ciências: assim é se lhe parece. In: **Caderno do Museu da Vida - O formal e o não-formal na dimensão educativa do museu 2001/2002**, p. 46-59. Rio de Janeiro: Museu da Vida, 2002. Disponível em: <http://www.museudavida.fiocruz.br/images/Publicacoes_Educacao/PDFs/CadernosdoMuseudaVida2002002.pdf>. Acesso em 25 de junho de 2020.

CHAGAS, Mário (2006). Educação, museu e patrimônio: tensão, devoração e adjetivação. In **Patrimônio**. Revista Eletrônica do Iphan. Dossiê Educação Patrimonial, nº 3, Jan/Fev, 2006. Rio de Janeiro, RJ, Brasil. Disponível em: <http://www.labor.unicamp.br/patrimonio/materia.php?id=145>. Acesso em 26/05/2020.

CHAGAS, Mário (2017). Museus e patrimônios: por uma poética e uma política decolonial. **Revista do Patrimônio**, nº 35. Dossiê Iphan 1937-2017 (org. SCHLEE, Andrey Rosenthal), Brasília: Iphan, DF, Brasil, pp 121-137.

CHAGAS, Mario; GOUVEIA, Inês (2014). Museologia social: reflexões e práticas (à guisa de apresentação). In *Museologia Social. Cadernos do Ceom*. Ano 27, nº 41. Chapecó/SC: Unochapecó, pp. 9-22.

CHUVA, Márcia (2009). **Os arquitetos da memória**. Sociogênese das práticas de preservação do patrimônio cultural no Brasil (1930-1940). Rio de Janeiro/RJ: UFRJ.

CHUVA, Márcia. (2012). Por uma história da noção de patrimônio cultural no Brasil. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, nº 34. Rio de Janeiro/RJ: Iphan, pp. 147-165.

COSTA, Andréa. et. al. (2018). Educação Museal. In INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS (2018). **Caderno da Política Nacional de Educação Museal**. Brasília/DF: IBRAM, pp 73-77.

DEMARCHI, João Lorandi (2018). O que é, afinal, a educação patrimonial? Uma análise do Guia Básico de Educação Patrimonial. **Revista CPC**, v. 13, nº 25, jan/set. 2018, pp. 140-162.

FLORÊNCIO, Sônia. et al. (2014). **Educação patrimonial: histórico, conceitos e processos**. 2 ed. rev. ampl. Brasília/DF: Iphan/DAF/Codegip/Ceduc.

FONSECA, Maria Cecília Londres. (1997). **O patrimônio em processo**. Rio de Janeiro/RJ: UFRJ-Iphan.

FREIRE, Paulo (1994). **Professora sim, tia não: cartas a quem ousa ensinar**. São Paulo/SP: Olho D'água.

HORTA, Maria de Lourdes P.; GRUNBERG, Evelina; MONTEIRO, Adriane Q. (1999) **Guia básico de Educação Patrimonial**. Brasília/DF, Brasil: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional / Museu Imperial.

INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS (2018). **Caderno da Política Nacional de Educação Museal**. Brasília/DF: IBRAM.

MARTINS, Luciana Conrado. (2011). **A constituição da educação em museus**: o funcionamento do dispositivo pedagógico por meio de um estudo comparativo entre museus de artes plásticas, ciências humanas e ciência e tecnologia. Tese (Doutorado) – São Paulo/SP: USP.

MATOS, Isla Andrade Pereira de. (2014). Educação museal: o caráter pedagógico do museu na construção do conhecimento. **Brazilian Geographical Journal: Geosciences and Humanities Research Medium**, Ituiutaba, v. 5, n. 1, Jan./Jun. 2014, p. 93-104.

MELO, Manuela Dias de. (2015). **Educação Museal**: reflexão sobre semelhanças e contrastes com uma forma escolar. Dissertação (Mestrado) – Recife/PE: Universidade Federal de Pernambuco.

MOUTINHO, Mário C. (1993). Sobre o conceito de museologia social. In **Cadernos de Sociomuseologia**. Vol. 1, nº 1. Lisboa: Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologia, pp 7-9.

PEREIRA, Marcele Regina Nogueira. (2010). **Educação Museal**. Entre dimensões e funções educativas: a trajetória da 5ª Seção de Assistência ao Ensino de História Natural do Museu Nacional. Dissertação (Mestrado em Museologia e Patrimônio) – Rio de Janeiro/RJ: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

PRIMO, Judite (1999). Museologia e Patrimônio: Documentos Fundamentais (org.). **Cadernos de Sociomuseologia**. Museologia e patrimônio: documentos fundamentais. Vol. 15, nº 15. Lisboa: Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologia.

SEMERARO, Giovanni (2018). Formação Integral. In INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS (2018). **Caderno da Política Nacional de Educação Museal**. Brasília/DF: IBRAM, pp 81-83.

SILVA, Alessandra Daya Henrique da (2014). **A educação em museus sob o olhar do Comitê de Educação e Ação Cultural (CECA-Brasil)**. Dissertação de mestrado, UFRJ/Museu de Astronomia e Ciências Afins, Rio de Janeiro/RJ, Brasil.

SILVEIRA, Flávio Leonel Abreu da; BEZERRA, Márcia (2007). Educação patrimonial: perspectivas e dilemas. In LIMA FILHO, Manuel Ferreira; ECKERT, Cornelia; BELTRÃO, Jane (orgs). **Antropologia e patrimônio cultural: Diálogos e desafios contemporâneos**. Blumenau: Nova Letra, pp 81-97.

SIQUEIRA, Graciele; PINHEIRO, Adson Rodrigo S. (2020). Instrumentos possíveis para uma intervenção nas cidades – Parte II. **Curso Formação de Mediadores de Educação para o Patrimônio**. Fortaleza/CE: Universidade Aberta do Nordeste/Fundação Demócrito Rocha, pp 177-192.

SIQUEIRA, Juliana Maria de (2010). **Educação Museal: cartografias, trilhas e marcos**. Trabalho final da disciplina “Sociedade, Conhecimento e Informação”. São Paulo/SP: USP, 27p.

SIVIERO, Fernando Pascuotte (2015). Educação e patrimônio cultural: uma encruzilhada nas políticas públicas de preservação. **Revista CPC**, nº 19. São Paulo: CPC/USP, jun. 2015, pp 80-108.

SOARES, B. B.; CARVALHO, L. M. de, CRUZ, H. de V. (2014). O nascimento da Museologia: confluências e tendências do campo museológico no Brasil. pp.242- 260. In: MAGALHÃES, A. M.; BEZERRA, R. Z. **90 anos do Museu Histórico Nacional em debate (1922-2012)**. Rio de Janeiro/RJ: Museu Histórico Nacional.

TOLENTINO, Átila B. (2011). Governança em rede: o caso do Sistema Brasileiro de Museus. In RENNÓ, Lucio (org.). **Coletânea de políticas públicas de cultura: práticas e reflexões**. Brasília/DF: Universidade Católica de Brasília / MinC, pp. 179-225.

SCIFONI, Simone (2012). Educação e patrimônio cultural: reflexões sobre o tema. In TOLENTINO, Átila (org.). Educação patrimonial: reflexões e práticas. **Caderno Temático de Educação Patrimonial nº 02**. João Pessoa/PB: Superintendência do Iphan na Paraíba, pp 30-37.

VARINE, Hugues. (2010). A respeito da Mesa-Redonda de Santiago do Chile (1972). In BRUNO, Maria Cristina Oliveira (org.). **Icom/Brasil e o**

pensamento museológico brasileiro: documentos selecionados. São Paulo/SP: Pinacoteca do Estado / Secretaria de Estado da Cultura / ICOM-BR, 2010, pp. 38-42.

**O ENCONTRO ENTRE A MESA DE SANTIAGO DO CHILE
(1972),
O CENTRO NACIONAL DE REFERÊNCIA CULTURAL
(1975)
E OS MUSEUS DA PRÓ-MEMÓRIA**

Ana Lúcia de Abreu Gomes

Universidade de Brasília, Brasil

<https://orcid.org/0000-0002-4478-333X>

1 Introdução

Este capítulo tem por base pesquisa em andamento sobre as relações entre as políticas para o Patrimônio Cultural e para a área de museus desenvolvidas pelo Estado brasileiro no período de 1970 a 1990, quando alguns museus federais passaram a se subordinar diretamente à Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional/Fundação Nacional Pró-Memória⁹⁹, que já possuía em sua estrutura um conjunto de museus sob a sua responsabilidade. A compreensão detalhada de todo esse processo é necessária, tendo em vista a autonomização desse campo em uma autarquia própria, o Instituto Brasileiro de Museus (Ibram) em 2009.

Apesar deste não ser o objetivo deste capítulo, foi no interior dos estudos sobre esse processo de autonomização do campo dos museus em âmbito federal, que percebemos alguns pontos de contato entre determinadas ações e propostas do Centro Nacional de Referência Cultural – CNRC (1975) e de proposições estabelecidas durante a Mesa de Santiago do Chile (1972) no contexto das ações do Estado brasileiro durante o período da ditadura militar (1964 – 1985).

⁹⁹ Alguns museus federais se subordinavam diretamente aos Ministérios. Exemplo: Museu Histórico Nacional e Museu Nacional de Belas Artes subordinados ao Ministério da Educação e Cultura (MEC). Em 1981 passaram a se subordinar à Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional/Fundação Nacional Pró-Memória.

Ambos – CNRC e Mesa de Santiago do Chile – são considerados, hoje, pontos de inflexão para a trajetória do Patrimônio Cultural e da Museologia. Entretanto, é sempre importante destacar que aqueles homens e mulheres que participaram e acompanharam a Mesa de Santiago do Chile e aqueles que vivenciaram a construção do CNRC percebiam sua importância naquele contexto mas não tinham certeza sobre as repercussões dos mesmos dali para frente. Dizendo de outra maneira: viva-se o futuro como indeterminação. Nos aproximamos, portanto, de dois “acontecimentos” conhecidos e reconhecidos como importantes na trajetória recente da Museologia e do Patrimônio Cultural não para estabelecermos a partir deles uma ruptura com o passado e a fundação de um novo tempo, mas, sim, de acordo com Jacques Le Goff, como elementos reveladores de ações e processos que muitas vezes podem parecer desconectados ou isolados entre si (como citado por Mattos, 1987, p. 81)

Não vamos tratar aqui da Mesa de Santiago do Chile enquanto ponto de inflexão da Museologia Social e nem do CNRC como um ponto de inflexão para a política do patrimônio cultural. Nosso objetivo é, sabendo hoje dos processos e transformações produzidos por esses acontecimentos, propor aproximações entre esses dois acontecimentos no que se refere à política desenvolvimentista do regime militar brasileiro.

2 A Mesa de Santiago do Chile (1972)¹⁰⁰

As comemorações dos 40 anos da “Mesa de Santiago do Chile” em 2012 trouxeram uma série de reflexões sobre o evento (Scheiner, 2012; Lima, 2014; Souza, 2020a). Souza (2020b) destaca a publicação comemorativa dos 40 anos da Mesa, iniciativa do Ibram, do Programa Ibermuseus, do Movimento Internacional para uma Nova Museologia (Minom), do Departamento de Bibliotecas, Arquivos e Museus do Chile, e da Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura (Unesco) por compilar um conjunto de documentos incontornáveis para a sua compreensão e que “(...) até o presente momento mostra-se como a maior coletânea de fontes primárias traduzidas em português

¹⁰⁰ Evento realizado de 20 a 31 de maio de 1972 na cidade de Santiago do Chile

(brasileiro), espanhol, francês e inglês.” (Souza, 2020, p. 66). A publicação dessas fontes, sem dúvida, possibilitou aos pesquisadores o acesso a documentos que ampliaram a compreensão acerca de aspectos conhecidos, alguns mitificados (Scheiner, 2012) e outros nem tão destacados assim.

A Mesa de Santiago do Chile e a Declaração que foi produzida ao final do evento é considerada, muitas vezes, pela literatura da área como um marco, um acontecimento no sentido da instauração de um novo tempo para os museus, seus profissionais e para a Museologia. Scheiner (2012, p. 24) sinaliza que o destaque à matriz ideológica do evento e a mitificação da Declaração de Santiago podem comprometer a compreensão da Declaração de Santiago do Chile como matriz teórica e ética para a Museologia. Scheiner elenca uma série de processos que antecederam à Mesa de Santiago e à sua declaração que podem nos permitir compreender esse evento sob a ótica proposta por Jacques Le Goff (citado por Mattos, 1987) já citada aqui na Introdução deste trabalho, qual seja, a de que a Mesa de Santiago foi um acontecimento no sentido de ter conectado processos, proposto intercessões que poderiam não ser relacionadas ou continuarem sendo apresentadas como elementos desconectados entre si.

Dos documentos compilados na publicação comemorativa dos 40 anos da Mesa pelo Ibram/Programa Ibermuseus, destacamos desse material à luz de outros artigos sobre o tema, aspectos do evento que nos permitiram relaciona-los com outros processos no campo do patrimônio cultural naquelas décadas de 1970/1980.

No Relatório Final do evento, documento que compõe a publicação Ibram/Ibermuseus (2012, p. 118), consta em sua Introdução que o

(...) tema central [do evento] foi a seguinte pergunta: o museu, como instituição educacional disseminadora de conhecimento científico e de cultura, é capaz de enfrentar o desafio imposto por determinados aspectos do desenvolvimento econômico e social na América Latina hoje?

Tendo por base essa pergunta norteadora, os temas propostos para discussão diziam respeito à essa problemática: Museus e desenvolvimento cultural no ambiente rural e desenvolvimento da

agricultura; Museus e os problemas sociais e culturais do meio-ambiente; Museu e desenvolvimento científico e tecnológico e Museu e educação ao longo da vida.

Para o primeiro tópico, foi designado o Prof. Enrique Enseñat, professor da Faculdade de Agronomia do Panamá. Em síntese, Enseñat sinalizava questões recorrentes nas áreas rurais latino-americanas: concentração de terras nas mãos de poucos, uso de agrotóxicos, analfabetismo, movimentos sociais organizados, dentre outros. As discussões engendradas por essa apresentação sinalizavam para orientações tanto qualitativas quanto quantitativas para a ação dos profissionais que trabalhavam nos museus. A ideia seria de que o museu operasse para além dos seus muros, com ações de comunicação que destacassem os recursos naturais dos territórios, os problemas provenientes do uso indiscriminado da terra e de sua concentração dentre outras questões específicas de cada país. Em termos quantitativos, discutiu-se a criação de museus locais e a viabilidade de exposições itinerantes.

O segundo tópico foi tratado pelo arquiteto argentino Jorge Hardoy que destacou em sua explanação os problemas decorrentes do rápido processo de urbanização nos países da América Latina. A falta de infraestrutura no campo, a violência e arbitrariedade dos proprietários rurais que obrigava as populações a migrarem para as cidades sem infraestrutura para absorver-las, levando ao subemprego e ao recrudescimento das desigualdades sociais. Isto porque, segundo ele, os governos compreendiam desenvolvimento apenas em sua dimensão econômica. A proposta seria que os museus expusessem esses problemas; que fossem um centro de debate das questões que envolviam as propostas de desenvolvimento econômico, urbanismo, fluxos migratórios dentre outras questões.

Segundo o relatório em epígrafe, foi em meio a esses debates que o professor argentino Mario Teruggi, chefe da Divisão de Mineralogia e Petrologia do Museu de La Plata, indicou a possibilidade de criação de um museu onde o homem estivesse integrado ao seu ambiente, um “museu social”, conforme texto do relatório (2012, p. 130)

Foi do Prof. Mario Teruggi a condução do debate seguinte sobre museus e desenvolvimento tecnológico e científico. Desenvolveu seu raciocínio a partir da lacuna e atraso existentes nos países latino-

americanos quando o assunto é tecnologia. Destacou o problema do baixo número de pessoas que tem acesso ao ensino superior, à evasão de cérebros, a falta de estímulo ao estudo das ciências.

O quarto e último tema foi apresentado pelo professor peruano Cesar Espinoza que iniciou sua apresentação apresentando um diagnóstico das práticas pedagógicas utilizadas na América Latina voltadas para uma pedagogia do ouvir e distante das especificidades da realidade latino-americana. Destaque de sua apresentação foi a temática da Educação Permanente e o papel dos museus em promovê-la.

Bem, decorrem dessas apresentações e debates uma compreensão de que os museus deveriam exercer sua função social. Entende-se por função social uma compreensão restrita à ideia de justiça social¹⁰¹; do museu como um *locus* de transformação social. Entretanto, sinalizo que o objetivo neste texto não é o de discutir os desdobramentos dessa compreensão, mas aproximar os debates desse evento da discussão sobre desenvolvimentismo no Brasil da década de 1970 e as inflexões em sua política de patrimônio.

3 O Centro Nacional de Referência Cultural (1975)

O Centro Nacional de Referência Cultural não foi um evento como o caso da Mesa de Santiago do Chile. Teve início como um Grupo de Trabalho (GT) e se transformou em um convênio formado em 1975 entre o Ministério da Indústria e Comércio, a Secretaria de Tecnologia Industrial, o Governo do Distrito Federal, a Universidade de Brasília ¹⁰², agenciado por Aloisio Magalhães. Há na literatura sobre o tema uma

¹⁰¹ Agradeço à intervenção esclarecedora do Prof. Dr. Bruno Brulon em banca de defesa de dissertação de mestrado ocorrida no Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação (PPGCinf/UnB0 em 23 de janeiro de 2020. Durante sua arguição, ele esclareceu à candidata e ao público que há inúmeras funções sociais quanto se trata de instituições. Mas, no caso das práticas a serem conduzidas por museus ou experiências museais contemporâneas, a expectativa é que o sentido da expressão função social se aproxime de justiça social.

¹⁰² O convênio era renovado anualmente e novas instituições parceiras foram agregadas.

discussão acerca das origens do CNRC: se a proposta do Centro teve origem na trajetória de Aloísio Magalhães advinda de sua atuação no campo do *design* ou se ela foi resultado do encontro entre o próprio Aloísio Magalhães, Severo Gomes (Ministro da Indústria e Comércio) e Wladimir Murtinho (embaixador a Secretário de Cultura do Distrito Federal). Há um conjunto de interpretações (Fonseca, 2005, Leite, 2017, Gonçalves, 2002, Garcia, 2004, Anastassakis, 2007) que tratam desta temática. Avaliamos que a atuação de Aloísio Magalhães como *designer* e sua inserção no contexto político do regime militar deve-se sem dúvida a sua trajetória, compreendida aqui como o resultado das interpretações e ações individuais a partir das experiências sociais vivenciadas (Kofes, 1994).

Egresso da elite política pernambucana, Aloísio Magalhães conviveu com intelectuais e políticos que lhe condicionaram a trajetória – condicionar aqui no sentido de oferecer condições. Afora esse círculo de convívio, seu envolvimento com o campo artístico e cultural o levou a desenvolver projetos na área do *design*. A elaboração de diferentes projetos de identidade visual para empresas e instituições envolviam a seleção de aspectos que lhes fossem representativos, ao tempo em que deveriam ser reconhecidos pela sociedade; isso envolvia um processo de construção de identidades visuais a partir daquilo que Halbwachs (2006) denominou de “memória coletiva”, de traços gráficos capazes de fornecer sínteses (Lavinias, 2014, p. 42). Alguns de seus trabalhos recorrentemente citados são a identidade visual da companhia de eletricidade da cidade do Rio de Janeiro, a Light, a identidade visual da Petrobrás, a identidade visual do sesquicentenário da Independência brasileira. Esses trabalhos e tantos outros como a criação da identidade visual das cédulas monetárias brasileiras, o aproximou do Governo Federal. Se por um lado circulava nos meios intelectuais, por ofício profissional passou a ter inserção também nos meios políticos. Na avaliação de Lavinias:

Inseridos nas discussões e perspectivas nacional-desenvolvimentistas e regionalistas, os trabalhos em que Aloísio se envolveu carregavam referenciais culturais fortalecedores dos conceitos de cultura e identidades nacionais

elegidos por setores integrantes do regime autoritário para serem representantes da nação. (2014, p. 73)

O Desenvolvimentismo característico do período (1964 – 1985) se pautava em diferentes bases, dentre elas a de que o Brasil se transformaria em um país grande, uma “potência” assentada nas dimensões de seu território e de suas riquezas naturais. Carlos Fico (1997) nomeia esse projeto de *Brasil Potência*.

O Ministro da Indústria e Comércio à época, Severo Gomes, se dedicava a perscrutar acerca da “força e identidade do produto cultural brasileiro” (Lavinias, 2014, p. 126). Foi Wladimir Murтинho, embaixador e Secretário de Cultura do Distrito Federal que apresentou Severo Gomes a Aloísio Magalhães, dando início ao processo que tempos depois redundaria no CNRC. Segundo Lavinias (2014, p. 126), foi o próprio Ministro Severo Gomes que encaminhou a proposta do CNRC para o Chefe da Casa Civil da Presidência da República do Governo Ernesto Geisel, o Gel. Golbery do Couto e Silva e os Ministros João dos Reis Velloso (Planejamento) e Ney Braga (Educação).

O CNRC foi fruto de um processo de amadurecimento, burilado a partir de uma questão central. Em suas origens, de acordo com Joaquim Falcão, o CNRC deveria responder a uma pergunta seminal que teria sido feita por Aloísio Magalhães:

Será que a nação brasileira pretende desenvolver-se no sentido de se tornar uma nação rica, uma nação forte, poderosa, porém uma nação sem caráter? Será que o objetivo do processo de desenvolvimento é somente o crescimento dos benefícios materiais, o aumento de uma ilusória alegria e felicidade do homem através dos seus bens e dos seus elementos de conforto material? (FALCÃO, 1985, p. 14)

Em documento encaminhado pelo CNRC ao General Golbery do Couto e Silva em 1978, Aloísio Magalhães destaca:

Um dos graves problemas com que se defrontam os países no mundo moderno é a perda de identidade cultural, isto é a progressiva redução dos valores que lhes são próprios, de peculiaridades que lhes diferenciam as culturas.

Essa perda é, na verdade, a face negativa do acelerado processo de integração universal determinado pelo avanço tecnológico que se propaga através de duas vertentes principais: a tecnologia do produto industrial e a tecnologia da comunicação audiovisual (...)

Se a perda de identidade cultural, e o empobrecimento que isto representa, se impõe a reflexão dos estudiosos das áreas humanísticas, mais importante ainda é que os formuladores das políticas nacionais estejam persuadidos de que não haverá desenvolvimento harmonioso se, na elaboração de políticas econômicas, não forem levadas em consideração as peculiaridades de cada cultura. (Leite, 2017, pp. 151 – 152)

Fica claro, portanto, qual era o objetivo principal dos projetos do CNRC: a busca pelas referências culturais brasileiras. Seu objetivo estruturante era preservar “(...) os valores da formação cultural brasileira, que sofria abalos devido ao processo de desenvolvimento econômico pelo qual o país atravessava.” (FERREIRA, 2015, p. 14). O trabalho das diferentes equipes interdisciplinares que se estruturaram naqueles anos no CNRC era o de levantamento de dados e informações por meio de trabalho de campo, a análise desse material de pesquisa, a devolutiva para as comunidades que forneceram as informações iniciais estruturadas para aplicação. Em muitos casos o CNRC fornecia estudos, dados, informações relativas à produção artesanal (Produção de Conhecimento do Artesanato) de uma determinada localidade de forma a inserir essa produção na dinâmica econômica local, inclusive aquela voltada para as ações da Empresa Brasileira de Turismo (Embratur).

A proposta do Centro ia, portanto, ao encontro de um conjunto de políticas em construção naqueles anos; o objetivo de incrementar o desenvolvimento científico e tecnológico presente no Plano Nacional de Desenvolvimento (PND I), correspondia a um eixo de pesquisa do CNRC que dizia respeito à história da Ciência e Tecnologia no Brasil; havia igualmente uma aproximação clara entre o conceito de cultura empregado pelo CNRC e aquele constante do Plano Nacional de Cultura do MEC (LAVINAS, 2014, pp. 134-135), todos eles iniciativas coetâneas.

A atuação descentralizada e regionalizada das pesquisas e trabalhos do Centro desvelavam dinâmicas dos processos produtivos e

de seus resultados: o produto *cultural* porque fruto de dinâmicas específicas de grupos sociais detentores de saberes que envolviam o conhecimento do meio-ambiente e de suas potencialidades se integravam às atividades sócio-econômicas das comunidades. Essa lógica que permeava as diferentes pesquisas e ações do CNRC corroboraram a política desenvolvimentista daqueles anos.

Destacamos, também, brevemente, o Programa de Cidades Históricas (PCH). Originalmente denominado *Programa Integrado de Reconstrução das Cidades Históricas do Nordeste*, o objetivo principal do Programa era:

a preservação dos monumentos tombados, tornando-os economicamente viáveis por meio de seu uso para a atividade turística. Buscava-se criar um círculo virtuoso de sustentação econômica, ou seja, após os investimentos iniciais do programa, a economia do turismo local financiaria a conservação dos monumentos. (CORREA, 2016, p. 27)

O PCH era coordenado pela Secretaria de Planejamento da Presidência da República (SEPLAN), à época dirigida pelo Ministro João dos Reis Velloso, portanto, não compunha os projetos do CNRC. Escolhemos menciona-lo aqui como mais uma ação do governo federal à época inserida no Plano Nacional de Desenvolvimento, especificamente o PND II voltado para o atendimento à região Nordeste.

O CNRC funcionou como um convênio interministerial por quatro anos (1975 - 1979) quando foi incorporado à Secretaria de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Sphan). Essa incorporação do CNRC pela área patrimonial, por vezes, nublou a ação dos quatro anos iniciais do convênio. Lavinias sinaliza que ao longo desse quadriênio, a orientação dos trabalhos e pesquisas do CNRC se direcionava para a questão da produção e do produto cultural, mais do que a perspectiva patrimonial. Na verdade,

A diversidade e a pluralidade cultural eram valorizadas por serem entendidas como a essência do produto cultural brasileiro, portanto, precisavam ser compreendidas e preservadas para que o desenvolvimento da dinâmica do

produto cultural fosse preservado, valorizado e estimulado corretamente. A necessidade da preservação e da valorização da diversidade e da pluralidade cultural regional vinha do fato de que a sobrevivência do produto cultural nacional, diante de um mercado industrial globalizado, dependia da compreensão do que era, de como, onde e quem constituía esta dinâmica produtiva. (LAVINAS, 2014, p. 137)

Por essa perspectiva, propusemos para este artigo promover um encontro entre a Mesa de Santiago do Chile e o CNRC.

Ambos, evento e convênio interministerial, foram estudados por aquilo em que se transformaram no processo de agenciamento de diferentes atores sociais. Entretanto, a divulgação dos documentos da Mesa de Santiago do Chile em 2012 e a consulta à documentação do CNRC nos arquivos do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) possibilitaram outros olhares e outras abordagens.

4 Mesa de Santiago do Chile (1972), CNRC (1975) e o Desenvolvimentismo.

Os documentos consultados tanto da Mesa de Santiago do Chile quanto do CNRC podem gerar interpretações que inserem a ambos no interior da política desenvolvimentista do período. Procuramos demonstrar nas seções anteriores que tanto as proposições daqueles que foram convidados a palestrar durante a Mesa de Santiago do Chile quanto os agentes à frente do CNRC percebiam a cultura como uma estratégia para o desenvolvimento das populações locais. Burity (2007) já sinalizava a relação quase necessária entre a produção cultural de certas comunidades e o local, o ambiente onde essa comunidade se insere.

Os discursos presentes tanto no evento quanto no convênio interministerial afirmam um lugar e uma identidade para a América Latina e para o Brasil: o lugar e uma identidade vinculados ao subdesenvolvimento. Seguindo o pensamento de Edward Said (2007), em que o Oriente é uma invenção ocidental, podemos dizer que o subdesenvolvimento é uma invenção do chamado “Norte Global”. Na perspectiva de Stuart Hall (1996, p. 70), o discurso dominante não só posicionou “(...) um sujeito ou um conjunto de pessoas como o Outro

[mas também foi capaz de] sujeita-los a esse conhecimento (...)”. Enquanto um dispositivo, o discurso do desenvolvimento/subdesenvolvimento agenciou vários mecanismos de intervenção na realidade. Até porque como sinalizou Aloísio Magalhães, uma política de desenvolvimento alijada da produção cultural local leva à perda identitária (LEITE, 2017, p.151).

Nesse sentido, tanto a Mesa de Santiago do Chile quanto o CNRC, promoveram reflexões sobre o insucesso de políticas econômicas que desconsideraram a questão cultural. Segundo o Relatório Final da Mesa de Santiago do Chile, a pergunta motivadora dos debates do evento foi:

(...) o museu, como instituição educacional disseminadora do conhecimento científico e cultural, é capaz de enfrentar o desafio imposto por determinados aspectos do desenvolvimento econômico e social da América latina hoje? (IBRAM, 2012, p. 118)

Caberia ao campo da cultura, portanto (e nela inseridos os museus), exercer sua missão no processo de desenvolvimento o que inverte uma perspectiva anterior de que as comunidades tradicionais seriam um empecilho para o desenvolvimento.

Dos anos 1980 em diante, veremos a emergência de um discurso da identidade, um discurso da emergência da diferença cultural como um dos lugares ou uma das trincheiras a partir das quais seria possível opor-se a modelos de desenvolvimento descontextualizados, desenraizados, sem lugar, e de outro lado apontar para possibilidades alternativas para pensar tal processo. (BURITY, 2007, p. 56)

A palestra do engenheiro panamenho Enrique Enseñat na Mesa de Santiago do Chile traz essa mudança observada pelo sociólogo Joanildo Burity na citação anterior. Ele apresenta no final de sua palestra aquilo que acreditava ser o papel dos museus no contexto dos problemas rurais latino-americanos:

Para desempenhar sua função de forma adequada no meio rural contemporâneo, o museu também deve afirmar-se como um fator de mudança social que, enquanto trabalha para garantir a dignidade do morador rural, contribui para o processo de conscientização social, em cujo contexto as mudanças estão fadadas a ocorrer nas estruturas obsoletas que impedem a evolução real do homem que cultiva a terra. Tendo em conta o caráter específico da população rural, museólogos e técnicos responsáveis pela instituição museu devem intensificar o desenvolvimento de exposições itinerantes para que o museu possa, do ponto de vista instrumental, produzir o impacto desejado na população rural. (IBRAM, 2012, p. 123)

5 Considerações finais

Dada a densidade da Mesa de Santiago do Chile e seus desdobramentos como o Movimento para uma nova Museologia (Minom), as declarações de Quebec (1984) e Caracas (1992) e tantos outros movimentos do campo museológico, ainda temos estudos lacunares no que se refere aos desdobramentos da Mesa de Santiago do Chile nas políticas públicas do Governo Federal especificamente para o campo dos museus no Brasil.

De fato, naquele ano de 1975, após a criação do CNRC, ocorreu em Recife o I Encontro Nacional de Dirigentes de Museus na sede da Fundação Joaquim Nabuco. Em 1976, o Departamento de Assuntos Culturais (DAC) do Ministério da Educação (MEC) publica as discussões do encontro. Nesta publicação consta do objetivo do encontro:

Estudar e propor soluções lúcidas e viáveis para possíveis problemas existentes, de modo a se estabelecer as bases para a adoção de uma política museológica de capacitação dos museus, com vistas a sua dinamização, para uma atuação permanente a serviço da comunidade e do país. (BRASIL, 1976, p.6)

Sabemos que o campo dos museus no Brasil já vinha promovendo eventos com o objetivo de discutir a situação dos museus

no país. Podemos citar o 1º Congresso Nacional de Museus ocorrido em Ouro Preto em 1956, o Seminário Regional da Unesco sobre a função educativa dos museus no Rio de Janeiro em 1958, a criação da Associação Brasileira de Museologia (1962/1963) e outras iniciativas ocorridas no campo dos museus no âmbito da Associação Paulista de Museólogos (ASSPAM). Este movimento nos faz perguntar sobre qual a diferença entre aquele encontro ocorrido em Recife e os demais. Há que se realizar estudos e pesquisas mais profundos, mas a diferença que salta aos olhos é o fato de ter sido um evento restrito aos museus subordinados à esfera federal de administração e, portanto, diretamente subordinados à Política Nacional de Cultura.

No ano de 1979, o CNRC é incorporado à Secretaria de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional como já sinalizamos, no contexto de criação da Fundação Nacional Pró-Memória. Esse movimento de reorganização do campo patrimonial brasileiro, incidiu sobre a área dos museus. Em 1981, por meio da portaria 585 de 29 de outubro, o Museu Histórico Nacional, o Museu da República, o Museu Nacional de Belas Artes, o Museu Imperial, o Museu Villa Lobos, saíram da subordinação direta ao MEC e foram incorporados à Fundação Nacional Pró-Memória. Em 1982, é criado o Programa Nacional de Museus com o objetivo de dar suporte aos museus. A atuação do Programa procurava atender os museus que se encontravam fora do eixo Rio-São Paulo, retomando as bases do CNRC de uma atuação regionalizada, localizada, da inserção desses pequenos museus na vida das pessoas da comunidade. No caso do apoio aos museus considerados nacionais, “grandes museus”, a questão era a revitalização desses espaços. Na avaliação de Raquel Coelho,

Era necessário dar vida nova a essas instituições que estavam muito deterioradas, praticamente fechando suas portas. Esse era o conceito para revitalização dos agentes sociais envolvidos nesse processo. Precisava-se não somente melhorar sua infraestrutura internas e externas, mas racionalizar o serviço, capacitar os funcionários, mudar as políticas de aquisição, as formas de organização do acervo, o tratamento técnico dos objetos, criar novos circuitos expositivos que problematizassem as realidades e necessidades do povo brasileiro no presente, mas sobretudo mudar sua mentalidade.

Segundo o Coordenador do Programa Nacional de Museus, Rui Mourão, os museus precisavam estar mais voltados ao povo brasileiro do que às suas coleções. (Coelho, 2010, p. 73)

Com a criação do Ministério da Cultura, foi criado em seu interior o Sistema Nacional de Museus (SNM)¹⁰³. Diferentemente do Programa Nacional de Museus vinculado à Sphan/Pró-Memória, o SNM ambicionava estabelecer uma política nacional para o setor, envolvendo inclusive as unidades da federação. Segundo Átila Tolentino (2013, p. 107), este talvez tenha sido um dos aspectos positivos do SNM: o fomento à criação de sistemas estaduais de museus.

Em que pese o trabalho e as pesquisas aqui apresentadas, acreditamos que as décadas de 1970 e 1980 são anos incontornáveis para a compreensão dos processos que levaram à criação do atual Sistema Brasileiro de Museus, da Política Nacional de Museus e do Instituto Brasileiro de Museus.

Não devemos nos esquecer que as relações entre os museus e o setor de patrimônio no Brasil carecem de mais pesquisas envolvendo seus agentes e agências. Acompanhar a trajetória de alguns deles podem nos ajudar a construir a trajetória da Museologia brasileira.

Referências

ANASTASSAKIS, ZOY. **Dentro e Fora da política oficial de preservação do patrimônio cultural no Brasil**: Aloísio Magalhães e o Centro Nacional de Referência Cultural. (Tese de Doutorado, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Programa de Pós-graduação em Antropologia Social). Recuperado a partir de http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=77845

BRASIL, Ministério da Educação e Cultura. Departamento de Assuntos Culturais. Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais (1976). **Subsídios para implantação de uma política museológica brasileira**. Recife: MEC/DAC/IJNPS.

¹⁰³ Portaria MinC 313 de 16 de agosto de 1986.

BURITY, Joanildo (2007). Cultura e Desenvolvimento. NUSSBAUMER, Gisele M. **Teorias e Políticas da Cultura**. Salvador: EdUFBA.

COELHO, Raquel Luise Pret (2010). **Ver é conhecer**: o processo de revitalização do Museu Histórico Nacional (1982 – 1989). Dissertação de Mestrado, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Memória Social).

CORREA, Sandra Magalhães (2016). O Programa de Cidades Históricas: por uma política integrada de preservação do patrimônio cultural urbano. **Anais do Museu Paulista**. São Paulo. N. Sér. v.24. n.1, p.15-57, jan-abr.

FALCÃO, Joaquim (1985). A Política Cultural de Aloisio Magalhães. In: MAGALHÃES, Aloisio (1985). **E Triunfo?** A questão dos Bens Culturais no Brasil. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Brasília: Fundação Nacional Pró-Memória.

FERREIRA, Luiza de Cavalcanti Azeredo (2015) **O Centro Nacional de Referência Cultural e a identidade do Brasil**. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal Fluminense, Programa de Pós-Graduação em História.

FICO, Carlos (1997). **Reinventando o Otimismo**: ditadura, propaganda e imaginário social no Brasil. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas.

FONSECA, Maria Cecília Londres (2005). **O Patrimônio em Processo**. Trajetória da política federal de preservação no Brasil. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; MinC/Iphan.

GARCIA, Marcus Vinícius Carvalho (2004). **De “o belo e o velho” ao mosaico do intangível**. Aspectos de uma poética e de algumas políticas de patrimônio. (Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade de Brasília. Brasília).

GONÇALVES, José Reginaldo Santos (2002). **A Retórica da Perda: os discursos do patrimônio cultural no Brasil**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ/Iphan.

HALBWACHS, Maurice (2006). **A Memória Coletiva**. São Paulo: Centauro.

HALL, Stuart (1996). Identidade Cultural e Diáspora. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, n.24, p.68-75.

IBRAM (2012). Mesa Redonda sobre la importancia y el desarrollo de los museos em el mundo contemporáneo: Mesa Redonda de Santiago do Chile, 1972. Brasília: MinC; Ibermuseus.

KOFES, Suely (1994). Experiências sociais, interpretações individuais: histórias de vida, suas possibilidades e limites. **Cadernos Pagu** (3), Unicamp, pp. 117-141.

LAVINAS, Laís (2014). **Um animal político na cultura brasileira**. Aloísio Magalhães e o campo do patrimônio cultural no Brasil (1966-1982). (Dissertação de Mestrado apresentada no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro).

LEITE, João de Souza (2017). **Bens Culturais do Brasil: um desenho projetivo para a nação**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo.

LIMA, Glauber Guedes Ferreira de (2014). Museus, Desenvolvimento, Emancipação: o paradoxo do discurso emancipatório e desenvolvimentista na (Nova) Museologia. **Museologia e Patrimônio**. Revista do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio. UniRio/Mast, v. 7, n. 2, pp. 85-106.

MATTOS, Ilmar Rohloff de (1987). **O Tempo Saquarema**. São Paulo: Hucitec; Brasília, INL.

SAID, Edward. **Orientalismo**. O Oriente como invenção do Ocidente. São Paulo: Cia das Letras.

SCHEINER, Tereza Cristina (2012). Repensando o Museu Integral: do conceito às práticas. **Bol. Mus. Paraense Emílio Goeldi**. Ciências Humanas. Belém, v. 7, n. 1, pp. 15-30.

SOUZA, Luciana Christina Cruz e (2020a). Museu Integral, Museu Integrado: a especificidade latino-americana da Mesa de Santiago do Chile. **Anais do Museu Paulista**. São Paulo. Nova Série. v. 28, pp. 1-21.

SOUZA, Luciana Christina Cruz e (2020b). A Mesa Redonda de Santiago do Chile e o Desenvolvimento da América Latina: o papel dos museus de Ciências e do Museu Integral. **Revista Museologia & Interdisciplinaridade**. v. 9, n. 17, pp. 64 – 80.

TOLENTINO, Átila Bezerra (2013). Governança em Rede: o caso do Sistema Brasileiro de Museus. In: **Revista CPC**. São Paulo, n. 16, pp. 101 – 118, maio – out.

ISBN 978-989-8797-46-9

