

Volume 5



MUSEOLOGIA PATRIMÓNIO

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

COORDENADORES

ESECS · Politécnico de Leiria

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

MUSEOLOGIA E PATRIMÓNIO

Volume 5

MUSEOLOGIA E PATRIMÓNIO

Volume 5

POLITÉCNICO DE LEIRIA

Presidente

Rui Filipe Pinto Pedrosa

ESCOLA SUPERIOR DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS SOCIAIS
POLITÉCNICO DE LEIRIA

Diretor

Pedro Gil Frade Morouço

EDIÇÕES

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

Conselho Editorial

Alan Curcino

(Universidade Federal de Alagoas, Brasil)

Dina Alves

(Instituto Politécnico de Leiria, Portugal)

Emeide Nóbrega Duarte

(Universidade Federal da Paraíba, Brasil)

Fernando Paulo Oliveira Magalhães

(Instituto Politécnico de Leiria, Portugal)

José António Duque Vicente

(Instituto Politécnico de Leiria, Portugal)

Leonel Brites

(Instituto Politécnico de Leiria, Portugal)

Luciana Ferreira da Costa

(Universidade Federal da Paraíba, Brasil)

Marco José Marques Gomes Alves Gomes

(Instituto Politécnico de Leiria, Portugal)

Silvana Pirillo Ramos

(Universidade Federal de Alagoas, Brasil)

FICHA TÉCNICA

Título: Museologia e Património - Volume 5

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

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

Capa: Leonel Brites

Imagem da capa: “Coração de Fauno” (2021) por Renan Florindo

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

ISBN 978-989-8797-61-2

Setembro de 2021

©2021, Instituto Politécnico de Leiria

APOIOS



**POLITÉCNICO
DE LEIRIA**

ESCOLA SUPERIOR
DE EDUCAÇÃO
E CIÊNCIAS SOCIAIS

CRIA
CENTRO EM REDE
DE INVESTIGAÇÃO
EM ANTROPOLOGIA



cieqv

Centro de
Investigação em
Qualidade de Vida



**UNIVERSIDADE
FEDERAL DA PARAÍBA**



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



**UNIVERSIDAD
COMPLUTENSE
MADRID**

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

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

ÍNDICE

Apresentação	7
Fernando Magalhães	
Luciana Ferreira da Costa	
Francisca Hernández Hernández	
Alan Curcino	
Prologue	
Public memory as the art of quality maintenance for societal development (some notes on mindset and the context)	13
Tomislav Sladojević Šola	
Repensar los Museos en tiempos de pandemia	45
Francisca Hernández Hernández	
Museus e Museologia: entender o passado para construir o futuro	72
Fernando Magalhães	
Maria da Graça Mougá Poças Santos	
Musealização/Patrimonialização: itens museológicos como fontes primárias para investigação	91
Diana Farjalla Correia Lima	
Museologia, Patrimônio Cultural e Mentalidades: o caso do Santuário do Senhor do Bomfim de Salvador	114
José Cláudio Alves de Oliveira	
Decolonialidade museológica: alguns olhares sobre as profissões nos cenários museológicos	146
Maria Cristina Oliveira Bruno	
“Desaprender ensina princípios”: reflexões sobre a (des)construção de paradigmas do pensamento museológico	169
Clovis Carvalho Britto	

Ferdinand Buisson e a emergência dos museus pedagógicos: pistas de um movimento transnacional, século XIX	211
Zita Rosane Possamai	
História e discurso museológico do Museu de Arte Sacra Escritor Maximiano Campos	236
Eva Caroline de Sena Castro	
Luciana Ferreira da Costa	
Festa de Iemanjá como patrimônio imaterial: experiências do autorregistro em Fortaleza e Belo Horizonte	275
Carolina Ruoso	
Fernanda Cristina de Oliveira e Silva	
Jean Souza dos Anjos	
Reservas de Pranto: presença afrodiáspórica nos Anais do Museu Histórico Nacional (1940-1975)	310
Aline Montenegro Magalhães	
Fabiana Vidal Costa	

Apresentação

Vivemos tempos difíceis, até sombrios e estranhos. Tempos de luto, luta e resistência. Tempos de olhar para o outro, ser empático, tempo de ser colaborativo, tempo de se reinventar. Tempos de se permitir estar perplexo e de se ter coragem. E, sendo assim, qual o papel dos museus e do patrimônio nestes tempos?

Os museus desempenham um papel fundamental na oferta de espaços onde possamos refletir sobre o significado do patrimônio e da cultura hoje. Se por um lado os museus como espaços de memória nos permitem conhecer melhor o patrimônio cultural e natural, ajudando-nos a valorizá-lo, por outro lado, o patrimônio oferece-nos um panorama global da diversidade cultural que os museus abrigam. Por isso, ambos são chamados a trabalhar juntos para educar os cidadãos de que é preciso criar novos laços para realizar uma estratégia de conscientização e valorização do patrimônio cultural e natural como recurso que contribui para a humanização e transformação da sociedade. Por outro lado, os museus têm como objetivo social uma diversidade de leituras possíveis que podem ser oferecidas a partir de diferentes perspectivas e perante as quais os cidadãos têm a oportunidade de se posicionar de acordo com as suas preferências e necessidades.

Não é de estranhar, portanto, que diante da situação excepcional que vivemos com a pandemia de COVID-19, observemos como os museus e o patrimônio estão em condições de nos oferecer a possibilidade de superá-la para nos ajudar a sairmos renovados e com nova energia para enfrentar os desafios futuros. A partir dos novos discursos que os museus e o patrimônio assumem sobre o envolvimento da sociedade na vida das instituições de memória, será possível definir o tipo de participação que nelas ocorrerá. Os museus, no contexto da emergência sanitária provocada pela pandemia, foram obrigados a usar uma metodologia participativa que não é mais exclusivamente presencial e física, mas imagináveis de outras formas de apresentar o patrimônio cultural muito diferentes do que os usamos até agora. Portanto, eles têm que estabelecer uma nova forma de se relacionar com os visitantes para que a comunicação seja mais fluida e uma relação mais próxima seja criada entre eles.

Isso os levou a usar novas tecnologias para apresentar e oferecer informações à sociedade. As coleções online são agora muito mais valorizadas do que antes e estão sendo mais promovidas como meio de divulgação do património e da cultura nos museus. Os grandes museus têm aumentado muito a percentagem de visitas recebidas online, bem como a participação e comunicação através da utilização de feedback nos meios de comunicação de massa, utilizando podcasts, Google Art & Culture e realidade virtual, enriquecendo assim a experiência cultural dos cidadãos. A importância que, no passado, foi atribuída às coleções tradicionais, dá lugar à preocupação e ao interesse pela divulgação e pedagogia de novas formas de apresentação de objetos e património cultural. Pretende-se que os visitantes virtuais também se tornem criadores de conteúdos e interajam com outras pessoas preocupadas em transmitir o património e participar na sua divulgação. As novas tecnologias são, portanto, transformadas em verdadeiros instrumentos e ferramentas de divulgação do património cultural.

Assim, os museus são chamados a oferecer às novas gerações de nativos digitais uma comunicação de qualidade em que os visitantes, físicos ou virtuais, sintam-se à vontade e possam interagir de forma a permitir a geração de conhecimento e conteúdo. Além disso, são obrigados a se deslocar e atuar em condições especiais que os obrigam a considerar novas práticas museográficas nas quais o territorial e o físico se transformam em ciberespaço, o património cultural e natural se transmuta em património digital e os visitantes em usuários da Internet com os quais se comunicam uns com os outros por meio das conhecidas redes.

Hoje podemos nos perguntar como deveriam ser as relações entre museus, cultura e património em tempos de pandemia. Os museus são chamados a explorar novos modelos de atuação que sejam capazes de manter um diálogo efetivo com os visitantes de forma criativa, valendo-se dos meios digitais para continuar conservando e compartilhando seu património cultural. Os museus devem ajudar os visitantes a se sentirem confiantes para abordá-los após a pandemia e dispostos a colaborar de forma participativa e acolhedora para voltar à normalidade.

Mas, ao mesmo tempo, será necessário analisar como lidar com os problemas que a crise da saúde está causando e que afetará

necessariamente o desenvolvimento de suas funções sociais, culturais, econômicas e trabalhistas. Sem dúvida, os museus são chamados a enfrentar um novo paradigma em que têm que assumir a tarefa de recriar uma nova imagem do museu na sua relação com a sociedade. Isso significa que eles não serão mais capazes de colocar todo o seu interesse e esforço em programar, de preferência, grandes exposições do tipo blockbuster para atrair grandes massas de público, mas terão que prestar mais atenção aos fundos próprios que mantêm em suas reservas e que geralmente são desconhecidos dos visitantes.

Como em qualquer tipo de crise, nesta também é necessário enfrentá-la criativamente, vendo nela a possibilidade de aprimorar a forma de enfrentar a realidade do património cultural a partir de orçamentos mais inclusivos e globais, que incluem todos os aspectos históricos, culturais, naturais e elementos ambientais, que ajudam a conhecê-lo e valorizá-lo. Será esta diversificação das expressões culturais que terá de ser valorizada na sua devida medida, ao mesmo tempo que estas têm de ser selecionadas para serem expostas a partir dos diferentes discursos museográficos. Talvez estejamos perante a melhor oportunidade para fazer uma crítica construtiva de como a experiência museológica e cultural se desenvolveu durante as décadas anteriores à pandemia e analisar como enriquecê-la com novas fórmulas que saibam se adaptar às necessidades do momento presente. E, neste processo de análise, nunca devemos esquecer a importância de ouvir as sugestões dos vários públicos que estão a exigir uma maior atenção e uma oferta mais enriquecedora e plural do património cultural.

Património e museus são chamados a realizar juntos um caminho que os leve a enfrentar de forma integral qualquer dimensão sociocultural que afeta o ser humano como um todo. Esse é o grande desafio que ambas as realidades patrimoniais têm que enfrentar, numa época em que nada profundamente humano pode ser estranho a elas. Não em vão, o património cultural preservado dentro e fora dos museus deve contribuir para o desenvolvimento e o bem-estar de todas as pessoas.

Aqui, diferentes contribuições escritas por diversas mãos, por autores especialistas reconhecidos, de forma colaborativa e em rede, não pretendem senão evidenciar a importância das múltiplas formas de encarar a realidade patrimonial para que seja conhecida,

valorizada e usufruída por todos os que chegam aos museus e também visitam os monumentos culturais em todo o mundo, por um futuro, sempre crítico e otimista, melhor, através de se fazer ciência transnacional e comunicá-la.

Nesse sentido, temos, portanto, a honra de apresentar à comunidade académico-científica e profissional os mais novos quatro volumes da Coleção *Museologia e Património*, obras já consideradas de referência e esperadas anualmente.

Os livros **Museologia e Património – Volume 5, Volume 6, Volume 7 e Volume 8** dão continuidade à publicação dos Volume 1 e Volume 2, publicados no ano de 2019, e Volume 3 e Volume 4, publicados no ano de 2020, e são resultado de uma cooperação científica internacional que se iniciou com o Centro Interdisciplinar de Ciências Sociais (CICS.NOVA) – Polo Leiria em 2019, e, desde 2020, com o protagonismo do Centro em Rede de Investigação em Antropologia (CRIA) da Escola Superior de Educação e Ciências Sociais (ESECS) e do Centro de Investigação em Qualidade de Vida (CIEQV) da Escola Superior de Saúde de Leiria (ESSLei), todos vinculados ao Instituto Politécnico de Leiria (IPLeiria), Portugal, juntamente com a Rede de Pesquisa e (In)Formação em Museologia, Memória e Património (REDMUS) da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), Brasil, e o *Grupo de Investigación Gestión del Patrimonio Cultural* (GIGPC) da *Facultad de Geografía e Historia* (FGH) da *Universidad Complutense de Madrid* (UCM), Espanha.

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

Neste ano de 2021, temos a alegria e o orgulho de contar com um Prólogo nos quatro volumes apresentados da Coleção Museologia e Património, assinado pelo competente amigo e museólogo croata, o Professor Tomislav Sladojević Šola.

Tomislav Sladojević Šola estudou Museologia Contemporânea na Sorbonne, França, e fez o seu Doutoramento em Museologia na University of Ljubljana, Eslovénia. Foi professor da Universidade de Zagreb, Croácia, desenvolvendo atividades ligadas à prática de ensino e como curador, diretor, editor, conferencista e consultor. Muito contribuiu para o Conselho Internacional de Museus (ICOM). Cunhou termos como “Patrimoniologia” e “Mnemosofia”, dedicando-se, atualmente, como fundador e Diretor do [The Best in Heritage](#), a única investigação e divulgação anual do mundo sobre projetos premiados de museus, patrimónios e conservação desde o ano de 2002.

Vale destacar, para coroar nossas publicações, neste ano de 2021 contamos com as belas capas do Professor Leonel Brites (IPLeiria, Portugal) a partir das fotografias dos “Corações de Florim”, magnífico trabalho do jovem artista plástico brasileiro Renan Florindo, que nos trazem emoções e vários significados em tempos de pandemia sobre a vida. Aqui se encontra a Arte entrelaçada nos conhecimentos e propostas da Museologia e do Património.

Visto tratar-se de publicação internacional, estes quatro livros apresentam em duas línguas oficiais, português e castelhano, os seus capítulos originais, e em inglês o seu Prólogo. 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 respetivos autores.

Cabe ressaltar, ainda, 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

Prologue

PUBLIC MEMORY AS THE ART OF QUALITY MAINTENANCE FOR SOCIETAL DEVELOPMENT (Some notes on mindset and the context)

Tomislav Sladojević Šola

Chair of [The Best in Heritage](#)

Chair of European Heritage Association (EHA)

<http://www.mnemosophy.com>

<https://independent.academia.edu/TomislavSola>

1. The privilege of communication and the value of invoking

I was given the privilege of contributing an introductory text to this well-respected publication in full liberty granted to the seniors only, I believe. I will use the opportunity with appreciation, but, as announced to the benevolent editors by writing an informal text, hardly more than a collection of lecturer's notes. So the text is not a scientific one, - at least not in form. I hope the readers will bear with me nonetheless.

I speak from the long experience, insight and frustration and claim some professional relevance even if it comes at the expense of the scientific impression. As ever, I write in the first person, giving my insider opinion gathered through a long period of diverse interests and roles that I have assumed in the domain of public memory. All I have ever written is freely accessible at Academia.edu and on my website (mnemosophy.com).

When an idea or thought has an obvious source, quoting is about basic honesty, not so much the matter of scientific norms. We, the actual living, are just like the blooming surface of the coral reef, made possible by those beneath. I was a direct disciple of Georges Henri Riviere and a close colleague to Kenneth Hudson. My websites and The Best in Heritage conference are verbatim dedicated to them. Like people often do, they are (as different as they were) my imaginary

interlocutors while writing: what would they say or comment on it? Some other bright minds of the sector inspire me too (Grace Morley, J. C. Dana, D. S. Ripley, W. Sandberg, Hugues de Varine, Jacques Hainard, Jean Veillard, Pierre Mayrand, Božo Težak and some others), but like all of us, I rely upon some great minds of choice and preference (E. Fromm, L. Mumford, A. Huxley, B. Russell, N. Wiener, Marshall McLuhan, A. Toffler, R. M. Pirsig and many others). The important, usually older others, are behind everything we are, no matter how we may, or indeed, should differ from them. Antun Bauer initiated me into researching museums and curatorial work. Ivo Maroević invited me to the position of assistant professor at the Department of Museology, which he had just founded (1984) at the University of Zagreb.

In some cases, I referred very directly to sources of wisdom and inspiration. In a book I wrote as a kind of glossary of "museum sins" ("Eternity does not live here any more ..."; translated into Spanish, Russian and Latvian), I was widely paraphrasing two wonderful books: "Gulliver's Travels" and "Faust".

2. Knowing the broad context as the way to the meaningful mission

Will for power and flight from freedom, Erich Fromm would claim, prevent us from creating a sane society. The temptation, strive for eternity, the passion for possessing and the pleasure of conquest created conventional museums. The whole matter, compressed into one phrase would be that all that needs to be done is to interpret the need for museums as a pursuit of the divine inspiration of humans, serving their incessant need for perfecting of human condition. Museums are not there for our materiality but for our spirituality, - the temples, not of science but secular spirituality. As R. Barthes said, the only eternity given to humans is that of the human race. Other eternities seem to be reachable by religious projections and speculated upon by philosophy or natural history. Humanist ethic by which we should interpret and communicate the accumulated experience (to guide the world and care for its harmonious development), - that is what museums are about. In my young curatorial years, some 45 years ago, Dillon S. Ripley, a legendary director of Smithsonian Institution was claiming that museums are there for our "survival". The idea

struck me as a typical mind opener. Who would have thought that we shall face it literally by experiencing even the end of species option? Ever since I have heard it from him, I knew that museums ought to be very busy institutions. Well, all good museums are!

It is not the societal groups but the value systems that rule the world. The living humans are all temporarily there as passers-by, as the changing members of humanity; what stays changing at a slower pace and oscillating, are the values in different “packages”. Identity, - the central issue to most of the museums is one of them. They only serve or feed or their Machine as it transforms in time and circumstances. Their museums are the core part of that. Should they be such? Not really. Correctly understood museums are mechanisms of adaptation to some extent but should be a corrective force, the one that serves the change helping us to create it for the simple, banally sounding goal, - of making the world a better place. Shallow words? No. The best museums, like the best people, are just that. The change for the better or the steady invitation to stick to the status quo. How can you recognize the latter? They never excess their selfishness, never transcend their first, pragmatic interests. To recognize them when they disguise requires insight and a professional mindset. In the hands of a professional “open authority” becomes sharing the insight and expertise, whereas the mere chasers of buzzwords lose authority.

Technology is a direct consequence of increasing knowledge but always becomes the extension of ourselves. Our spiritual and moral capacities fail to control this materializing knowledge so it produces almost its autonomous change. We may blame ourselves for miscalculating the effects but a minority, which is increasingly privatizing this development, does it merely for profit ignoring the consequences. Generally, our technology represents our psyche mirrored. Knowledge without ethics is, to put it simply, - harmful.

3. The unnumbered revolution and the changed value system

The world is constantly changing. The mega-trends are usually registered as “revolutions” and we now live in the fourth, that of artificial intelligence, the one changing, mentioned often as “cyber-physical systems”. To remain in the comfort zone of convenient knowledge we decided long ago to understand revolutions as

technological. However the theory and practice may chase each other competing for priority right, it is likely that spark happens in spirit and turns into a concept which, in turn immediately seeks for some further inspiration and finally demands legitimacy from the practical application.

The romantic claim is that revolutions happen due to the epochal inventions of genius minds. But, do technologies happen because the world changes or the radically different technologies change the world? It is not either way, but both ways. Like the circle of theory and practice that Kurt Levine was so ingeniously defining by saying that there was nothing so practical as a good theory. So, revolutions, I believe, happen rather as a change of mindset, of the world view, and the way we juxtapose our values by which we mean to shape our human destiny. We dream and project and crave ideals and values that seem to be the natural part of our spirituality. Naming revolutions after technological changes is therefore only partly true but certainly too sterile STEM-minded.)The awkward balance to this manipulative simplification is the invention of coloured revolutions as the way of warmongering and geopolitical engineering). Humanities, memory institutions included, are supposed to stay out of the way.

The one that dominates Anthropocene is unnumbered and overwhelming, heralded by Tacher and Ronald Regan; it took the leading two global politicians at the time hardly a decade (approx. 1980-1990) to best serve the forces which imposed them as leaders. To this purpose, huge quasi-democratic machinery was engaged to provide them with legitimacy to lead the fatal privatisation of the world. This libertarian movement was adorned by a fake historical alibi dating back to mid-18th century Adam Smith's romantic economic moralizing. Instead of "the invisible hand" of the market governing the society, the society gradually slipped into the authoritarian rule of the unobservable forces of the ultra-rich. Velvet totalitarianism provided all needed support, from Nobel prize winners (and juries) to innumerable hired experts in privatized media and became known as liberal capitalism. It is just libertarian and it is not capitalism. Privatisation, meaning the incessant concentration of ever greater ownership means that process is so overwhelming that will not stop at our doors. It changes the way politicians and the masses they manipulate, perceive the world.

Why is this seeming “politicizing” justified in a writing about museums? Because in the last four decades the governing world paradigm changed from product to profit. Before that, profit was the consequence of producing and selling products, whereas, from the early 1980s, the product became the mere means of profit. The process of great commodification took place. Even the culture, even the heritage even the intangible heritage, even their air, water, animals, woods... even the humans, all could have gradually been viewed as an asset. Product was so unimportant that the very labour became unimportant and humiliated. As such it was assigned to the laborious and needy others and that is how the West’ worldview mounted into its geopolitical and geostrategic problem. Such detrimental, involutional developments inflicted upon others return like a contagious disease.

The consequences of the growing financial adventurism enabled the banks and military-industrial complex to corrupt democratic processes so much that even the global financial crisis of 2008 was itself grabbed as an opportunity for the plunder of public money. It is due to these changes in approach to economy and politics that the working class disappeared and everything legitimately became the potential asset. Commoditisation of the world began. The libertarian triumph was presented as the blossoming of freedom. Whatever the scenario of the fall of the USSR was, the changed paradigm melted additionally its deviated bureaucratic illusion. Gorbachev was not the only person who believed that the world, once principally and predominantly democratic and capitalist will lose reasons for conflicts and (finally) unite its nations to save the endangered Planet. Ayn Rand’s evil gospel and prophecy of triumphal selfish individualism became the most sinister reality. Knowing this, the disintegration of the West seemed at first possible, then obvious and finally inevitable. Of course, an unfavourable prophecy may be rightfully taken as a risky claim benevolently offered only to avoid the unhappy outcome.

Contrary to what new libertarian capitalists claim, Ayn Rand’s destructive celebration of ultimate individualism was not capitalism at all, but an apotheosis of selfishness and greed against any decent humanity. Nevertheless, the clowns from political reality show (as her vulgar followers) can be still worse: “The reason we have the vaccine

success is because of capitalism, because of greed my friends". This "private" statement of Boris Jonson publicly has spread all around the world. How can this man understand why any country should have museums. How could many others, less educated and less obliged by their function?

The depreciation of labour is equally an economic and cultural sin. To mention again the value-less society, the disappearance of the working class led to the extinction of criteria of quality which together with products withdrew into the unattainable 1%. The diminishing middle class made non-culture possible, - a certain state of *dis-culturation* or apathy: the post-modern syntagm "anything goes" imperceptibly slipped into "nothing matters". Cynically, the creators of problems can be easiest recognized at the moment when they present themselves as the saviours from trouble when they propose solutions to problems they have created themselves. Even when disguised into small businesses and franchising, the blueprint reveals the writing of multinational companies. So the offered remedy for devalued labour is in further robotisation, virtualisation of reality, universal income and deeper decrease of quality, rising privatisation of resources by genetic manipulation and patenting of reality as, they convince us, this makes everything more accessible and fights pending famine. It may well be just the contrary and yet, public memory institutions will hardly utter a word like it did not happen before in many ways.

4. Why would the libertarian world be concerning museums?

So, knowing the context matters. The cultural or creative industry has been the rightful reality but at its fringes and in some of its core areas, the society took care that creativity would not depend entirely upon the whims of any individual or a group. Even socialist countries were in some degrees tolerating this freedom. The western democracies respected and an array of practices, from philanthropic to entirely public financing.

But, still, what has this to do with heritage and museums? Simple: the very idea of heritage is transcending the particular and extends into collective and public. Heritage is about value systems. Protagonists, be they institutions or occupations serving it, - change, but values systems live and govern us. The world not only became

managed (what I naively thought in my PHD to be the call for responsibility) but becomes constantly re-invented, registered, classified, catalogued and then appropriated as ownership, bought, concessioned, “genetically” managed and therefore rightfully owned. Identity has been historically misused for nationalist and economic conflicts. Culture of heritage, or (what it should be defined into) public memory is built upon the basic human need for peace and harmony, for continuation and flourishing of differences as of richness, be it nature of culture. Funnily, most religious people that thank their creator god(s) for the beautiful world, are the most ominous hypocrites. Their monopoly over the God(s) usually excludes others, - exactly that lavish inherited God-given richness. While the three main religions (claiming that God is one and being on bad terms with each other) may be still contemplating the mathematical truth behind it, we may rightfully claim some significant space for public spirituality, because it is exactly that claim that matters. The secular world knows that heritage is but the well-chosen, profoundly studied, attentively cared for and generously communicated wisdom. A responsible and ethically founded human experience.

In brief, what has become a ruthless monetisation of the world, tends to end up as a clearance sale of values, its institutions, its collections and its rights to a public mission. Who will own our memory? Will human beings become obsolete? That “revolution” may pass easily under the societal radars as we fumble with disputable AI, genetic manipulation and planetary mega-brain as a merely technical “revolution”. Much more is at stake. As we are being reduced to the *hyper-mnesic*, autistic character from the “Rain Man” movie, we might still contemplate, however, whether our heritage may hold some superior wisdom than fun stories for tourists that we finally appropriate as a cosy truth. Funnily, all dictators be them old fashioned ones or hidden behind the curtain of the staged democracy see heritage and issuing identity, as their mightiest, ultimate tool.

That engineered consent to the unstoppable right of ownership go so symbolically well with the basic procedure of science, - cataloguing the world seemed like the first phase of possessing it. The changes seem to be irreversible. The subjugation of memory institutions may well be just a technical fact on the way to the ownership of the minds.

5. The value framework is always political

Beyond certain basic education, we all form our own knowledge “bubbles”, or quanta, particular compilations of human experience that become uniquely ours, sort of our ever-changing “private” cognitive clouds and pulsating mental maps. All of them, any of them, no matter whom they belong to, - they deserve a chance of sharing, and all take part in an immense “parallelogram of forces” bring about resultant vector(s) representing the magnitude, direction and choices... Any person, community or culture is a unique amalgam of very different experiences. Its frequencies, densities, prevailing tones or types of imagining make us so different, sometimes in the invisible subtleties while at other times differences amount to represent specific civilisations.

Such prevailing patterns of thinking and values dominate the basis of culture and identities; the organisation of any society is about it and stems from it. The span of organisational variants ranges from intentional chaos (which some call liberty) to forced order. Both political options claim to represent the rule of the majority and believe to be able to stop the processes where they choose. Historically, both systems have had the disguised elites that hijacked the mandates from the “masses” and rule in their name. If we limit the critique to the West, which seems to be fair we are talking about ochlocracy, the rule of the mob by its quality, seemingly obsessed with human rights and justice. It is always, except in occasional cases, about interests, staged democracy being a mere tactic of it.

The illusions fed to the masses of the precariat are masking the true power of the obscenely rich but false elites hiding behind the appearance of the staged reality be it news, events, happenings...even conflicts and wars just as well as the tricks which seemingly advocate peace. Only the honest *homo faber* profits from the peace; to the ruling war is always the best business, be it as forced elimination of rules or open plunder. The big privatisation of Eastern Europe was one of the greatest plunders in history: deindustrialisation, de-population, brain drain, deprivation of own banks and resources, privatisation of the functional public sector...

Using the advantage of generalisation to make things obvious let us say that the world today is truly post-democratic and post-ideological. The false elites are always flirting with the social evil of poverty, the cradle of many calamities. So the ochlocracy as a rule of the mob becomes the daily face of democracy: the world of a bland simulacrum, a certain shifted, derivative reality. Such “elites” (by influence and share in decision making) either begin by attacking the culture or, more likely, end by harming it. Any war is like that; any push for power is organized like that. (People from the “first countries”, be them general public or curators dismiss this reasoning judging by themselves). But, to form a world view and meaningful mindset comprises knowing the world, all of them, - the first, the second, the third, and the appearing, shameful “fourth”. That one is composed of our contemporaries, - continents, countries and communities less lucky by their economic and political past, the suffering society, exposed to badly disguised colonisation, permeated by corruption, poverty and slavery.

Globalization is effectively functioning only in the interest of global corporations and as internationalisation of cultures. Most cultures suffer certain schizophrenia as a widening divide between, on one side, a population culturally estranged by the international media-generated “culture”, and, on the other, by the radical alt-right identitarian movement. Neither of the two extreme groups would be happy with long term, non-sensationalist, scientifically based discourse of public memory institutions. Heritage institutions are not protected by the integrity of the profession nor isolated from these processes. They are, on the contrary, increasingly pressured to act in favour of particular interests (tourist industry, corporative strategies, geopolitics, nationalist/chauvinist politics).

Deviations are many and varied. To illustrate it we may remember that museum exhibitions are being replaced by professional exhibition-dealing companies, while the expensive and wayward curatorship is substituted by people from media, marketing and instant “cultural managers”. Any ambitious provincial mayor and his administration will prefer to invest a few hundred thousand dollars to have the “sensational” Andy Warhol’s exhibition or one on “Titanic” and receive 50 thousand visitors than fumble with local curator and forgotten themes or geniuses that boost deep local values. This goes as

far as macabre, necrophilic exhibitions like “Bodies 2.0”, advertised as “Shocking! Impressive! Incredible” in several European cities. Like instead of embracing some relevant future, we are reiterating the primitive concepts: Barnum was doing the same in his proto museum in The States, back in the second half of the 19th century.

To illustrate the second “position it would be enough to follow a rising number of nationalist exhibitions with zealous propaganda of national identity that should stand firm against something or somebody... Like we are warming up for some real conflicts. Instead of protecting and affirming what is the most vital and valuable in identities, they are in charge, some museums fail prey to politically misused overtones. There is nothing wrong to build monuments or make exhibitions but only the sense of measure, calculated for the long-term accountability, can protect us from harm by, say, turning masses into nationalist illusions of greatness and uniqueness against dignified, modest pride and sense for diversity. Calibrating and sense of measure do sound as an idealist folly. But thousands of monuments built generations ago got recently demolished. To tell the truth, museums manage often to resist such pressure, seemingly at their loss, because this aggressive energy (and the money and influence that come with it) is then channelled to the streets, stadiums, new “historical” monuments, media etc. Again, if a profession has had existed to insist upon standards, procedures and criteria, if it still could come into being, the care for heritage and identities would not have been hijacked by the radical political right or unarticulated activists. My heart is with the latter, but their solitary act witnesses that they have been abandoned by their museums. Heritage, if exclusive, overstressed and tailored to suit specific interests, myths and narratives, represents the most fertile ground for alt-right or corporative interests. Any society not only requires but deserves a professional response to its threats.

Most of us work in the public domain, some in the memory institutions directly in charge of forming, caring for and communicating the public memory. You must have noted, however, that major social topics are typically opened by the general public or organized citizens, - not by us. We are tolerating the portraits, statues and plaques of slave traders and colonial despots and similar despicable personalities in our institutions, on the squares of our cities

squares. , But, our public lost patience and started to act in the only way it can, - in aggressive, riotous action. That should not be the way in an organized, democratic society, but it is justified in the absence of timely initiative from competent professions.

Again ignoring the inert, dismembered memory institutions, in some European transitional countries, the new nationalist, rightist and vulgarly libertarian regimes took the chance to wipe out or distort the antifascist past by massive destruction of reminders: museums, monuments, sites, libraries, archives, names of streets and squares or even the identity of entire cities. In the post-ideological world, this is not truly politics but historical authoritarian templates that demonstrate efficiency in manipulation with the masses. These templates should have been denounced long ago by all those occupations whose task is to record and evaluate the historical experience.

The decades-long formidable phenomenon of museums “growing like mushrooms” has had many causes and motives, some implicit, others tacitly expected to be fulfilled. Decades ago in a text about it, I remarked that not all of them are edible. If people seem to want their museum, who says they have gotten the one needed? Ready public consent should never be taken for granted. For decades the management and marketing (directly imported from the economy) stressed the importance of research of public need, but, sterilized as it comes out it cannot replace the true force of professionalism which forms a clear, brave vision studying the needs of society. What if people do not know how to formulate their needs. All would agree that they need good health but it takes an autonomous profession to construct the public health service. Marketing is first and foremost the quality product. If we want to be loved, we must love, as an old Latin saying claims. To love means first unconditional giving and affectional care. It agrees well with old wisdom. A Buddhist one says that you cannot miss if you are the same as your target. In the world in which your users are tricked, deceived, abandoned and manipulated, living some illusion of democracy in a betrayed society, - true friends are easily sensed. People feel that museums might or should be the place of security and unconditioned giving, but for most, they are not.

6. The power of mindset as a basis of usable professionalism

The vantage point does not change reality itself, but our relation to it. I preach some emerging science of public memory and being rather a solitary radical I use the freedom to be occasionally provocative. It is interesting how a different point of view may paint more intriguing, challenging and dynamic picture of a grand process of transfer of collective experience that we classify into overlapping (memory) institutions. In them, - whatever we are and whatever we may wish to attain, depends upon the world around us: the way it was, or it is or the way it could be. Such shifts in mindset, expressed undoubtedly by many, makes us see possibilities and challenges that we otherwise not perceive.

Webster Merriam dictionary says that mindset is “a mental attitude or inclination” say of voters that politicians may like to determine so that they grab or maintain the power over them. It is also the way of reasoning, a certain life attitude, it later explains. So, one can say, it can be fixed, a sort of stable conviction that guarantees the *status quo* (when we want to preserve and continue something worth it) or be modified (when we need to oppose something or adapt to it) to become the most powerful vehicle of change.

A productive, creative, flexible, receptive mindset is like a formula in arithmetic into which one substitutes ever modified values to attain the correct, credible effect, - be able to apply it to any situation. It is also an equation that has to function no matter what changes happen at either side of it. So, not to obfuscate the point I am making, I wish to say that mere *factography* or learned knowledge does not necessarily help or change anything. If you are a trained curator working in the children’s museum, having passed whatever was necessary to provide you with working skills and you happen to dislike children or be indifferent to them, - the whole effort and prospect are in vain. But, loving children is being them, knowing them, finding the work with them pleasurable and fulfilling; that is the mindset more either important than formal education about it or ideal basis for it. In that case, talent or love are enough to present the correct mindset. When there is a conviction and attitude, only then the knowing the institution and its working procedures (what handbooks are about), -

becomes important. Maybe the god-given, the talented and the very special among us, may hardly need the formal education, but the rest of us, however, cannot do without the training and professional education. We need the regular and organized transfer of the accumulated professional experience. That is one of the obligatory features of any profession.

But only the wider theoretical insight into the society and the way it is managed can help us in building a deep understanding of the society and its functions, - assist us in creating the clear sense of mission. Handbooks are not meant to reach that far as books. A good theory, a scientific discipline, a science maybe, - that can provide us with inspiration and self-assurance as we come to realize that any common good is based upon collective, shared devotion. Knowing that we are not alone, but rather part of society designated with mission acquires the professional consciousness, certain ethics, responsibility, importance, rules and expectations, - that is the way to build any profession.

7. Lack of autonomy is always hiding a servitude

Therefore, both systems are called democratic. So, where do museums stay? With the rulers. Their natural choice would be, with truth, honesty, humanist ethics and virtues of the autonomous profession. Neither of the two extreme systems can tolerate such museums, - representing some independently chosen, researched, cared for and communicated public memory. Sounds ideal to have such a conductor of varieties and curator of values, that like an orchestra, need to produce wisdom to live by in a harmonious society. This is why heritage activities (new statistical term in Australian governmental documents; elsewhere too, obviously) comprising museums, libraries, archives, digitally born actions, and all similar public memory activities were never enveloped into a common theory, let alone specific science. Such a self-confident and autonomous sector would counter-act and at the threats to collective integrity and sane societal reasoning (say, showing how wars compare to natural disasters and unlike the first can all be avoided). That, of course, cannot be allowed. (Here, only a step separates me from being accused of offering conspiracy theories). How it came that the greedy, gluttonous, mendacious, aggressive,

perverted or simply stupid have so much power over us? How come that we promote the values and lives of so many rascals and no-goods, of unworthy, from decadent aristocracy to mass murderers? Having such a huge, scientifically documented insight into the human odyssey, museums are best when controlled at least by the lack of professionalism and obligatory training and by discouraging their strategic unification with other institutions of public memory. Those who know this are frustrated and trap themselves imperceptibly into slow careers.

7.1 “Neutralism” and public intellectualism

In ones' life, one meets a few scientists or artists, as all the rest are craftsmen, followers, imitators, reproducers, many of them mastering their trade quite well. So who are the scientists and artists? The rare ones. Those who change the way we see and understand things. Those who change the world for the better, who are bridges, cornerstones, passages, gates, crossing points, sometimes sensors, amplifiers or catalysers, - always visionary.

If deeds, not the words, are let to speak the most pretentious among them are the weakest and always somehow disguised and, often, protected by the professional, social or political statuses and titles. In the case of professors and scientists, one can recognize them first by their fateful seriousness and incomprehensible, almost occult language they use. Some are also biased as servants should be. Others enjoy being useless, as the status of “being neutral” acquired some legitimacy: power holders honour them thus getting out of their way; majority falls for the hype of some romantic “right” to scientific aloofness to the problems of the world. Have you noticed how many scientists and artists manage to be so avant-garde that they miss addressing any problem of contemporary society? Or, when they do, it remains a decorative, agreed, properly dosed one: any neoliberal rascal benevolently cultivates some harmless criticism. This way, the illusion of democracy is shared on both sides of the deceiving mirror. Contemporary artists are a case in the point, as so many are disguised dissidents, false tribunes, salon leftists, pretended rebels and inactive activists. Their proper, just dose of non-conformism flatters their bosses, - from the obscenely rich who control the society to lesser

bosses, in fact, their political, media and cultural concealers. Like the easy-going scientists, such artists provide them with a plausible public image of width and indulgence. Where should we place the majority of our museums according to this societal reality?

Public intellectuals do not have any more the conditions to dedicate themselves to the public good. If they wish to survive in the privatized world, they have to compromise their knowledge, insight and understanding of the public good. In the last three to four decades, in ways that depend upon the system and the country, the science and the arts as a public good are losing ground and slowly sliding into commodification.

Paradoxically, only the countries which are declared authoritarian, stand a chance to keep public interests outside of the reach of profit, and, for those who know better, even they are wrestling with the rising pressure of seeing culture and science as yet another asset.

Learned material, if not interiorized, if not absorbed at some sub-level of mind (as motivation, inspiration etc.) is either useless or even harmful. As the latter may sound exaggerated, one should be reminded that some of the greatest criminals, be them among politicians, military or businessmen have been very knowledgeable but immoral antipodes of wisdom and honesty. Our collective and public memory, written or carved into statues and plaques, is saturated with such fallacies, becoming recently subject to public protests.

Radical thinking is not there for others to agree, but to persuade others into thinking and reflection, to weighing the options and forming their own opinion; the objective is, not just any, but the well informed, ethical and responsible one. That simple proposal is increasingly blurred by the media denunciations and information manipulation of common sense, like “A cui bono” (Who stands to gain from this?). The greatest existing conspiracy is exactly the tirade of disqualifying any relevant testimony by the etiquette of conspiracy. Museums never made it to one of the possible dozen main features of any profession: autonomy as implied right to offer responses to detected questions and needs in the community that finances them. But again, some did of course, in some rare countries and institutions. Be it museology or mnemosophy, any theory let alone science fails its very idea if it applies only to some. (I have amply written about it, as

visible at Academia.edu and at www.mnemosophy.com). Like knowledge, any transfer of memory (turned into heritage and identity), survives in the long run only upon the ethical responsibility. The re-examination of conscience that took place in the West as a spontaneous civil protest enabled the voices of wisdom from the heritage sector to finally come to the fore. Oxford professor and curator Dan Hicks has written a wonderful book on museum ethics, seemingly talking only about British museums and the criminal raid and plunder of Benin in the 19th century (British museums - The Benin Bronzes, Colonial Violence and Cultural Restitution, 2020).

8. The essential role of museums in society or why would we need museums?

Museums are here to make the world a better place. Why else would they exist? What is public memory there for? To build national/religious identities? Most of the wars were fought in the name of those constructed reasons. Conventional museums are anyhow only expected to support the preconceptions or assist the projected ones. Denied our proper professionalism, they proclaimed themselves some extended scientific elite, there to research the nature of the world. With due respect (while they may contribute to that) – others are created and paid to do precisely that. So, why would museums and other memory institutions boast of being educational or scientific institutions *per se*. One would expect them to be some business on their own, comprising these but taking part, say, in development strategies. Their basic idea was always disturbed by corrupt delusions disguised into scientific fascinations and that basic idea could have been one and only: the noble transfer of collective experience. The memory institutions were supposed to respond to the implicit pursuit of values that merited continuation and were the supposed instrument of survival and improvement. It is so banal to find out that we always tend to smile when photographed. Not meaning to mythicize it, just be reminded: the impulse of our basic survival urge is to leave the best of ourselves behind. We are in a constant game of eugenics: as mankind, we want to be better, but instead of spirituality and wisdom we are either offered vaster oceans of knowledge to drown in, or robots, mutants and cyborgs to choose from. What we need is simple: wisdom.

Responsible, ethically founded and chosen experience of our best predecessors. What new “flowers” on the coral reef know by the self-effacing wisdom, we have to painfully transfer to each new generation.

9. Surviving on the endangered planet with the help of professions

Through the appropriate mindset, we can build up a specific ethos of public service, therefore, an attitude which by itself inspires and guides us as professionals. Either we shall have a well-moderated and reliable process of public remembering so that our entities, be it a family, community or society steadily improve, living harmoniously and in peace, or we shall have an irregular, hectic, manipulated and distorted version of it, leading to social convulsions, unrest, fear, insecurity and conflicts.

Mindset can become a worldview or stem from it. Though liberty has to be universal, we always teach a certain norm, a certain space of negotiated values which the professions, the positive elites, propose that we live by, or rather, that we improve ourselves by appropriating them. So, whatever it may be, the worldview or, closer, the mindset, it is best if it is tolerant towards the otherness and broadly based. It is the mindset that gives the tonality and general orientation to our discourse.

Humankind is curiously and incredibly knowledgeable and able to guide innumerable processes in society, let alone in technology. It uses science and all other means to control the processes, competing with nature. But as species, we have so damaged the Planet and our chances that theorists propose the end-of-the species option as the logical outcome. In national parks (different from museums only by size and our inability to put them in a grandiose glass case) we know by personal name and the chip code most of the rare survivors of the endangered animal species. Are museums an involuntary part of the triumphal hypocrisy? The more we talk about the quality, there is less of it, the more we alarm the less we care about the outcome, the more we warn against threats, the more they multiply. Even civil society has been engaged, alas, turning into a highly manipulated public domain. The excuses are manipulative disguises of our values: liberties, economic prosperity, individual freedoms, human rights, - finally all in the name of the huge privatization. More and more objections are

cunningly labelled as radical activism, denounced as conspiracy and dismissed as subversive.

Pauperised, enraged and frightened citizens do get radical and rebellious, - and easily become subject to the barbarization and aggressive mentality of the horde. So, leaving the good side of globalisation, - as a certain planetarisation of its inhabitants, - we can resort anew to primitive nationalism and religious exclusionism. Only then we can accept that the entire Planet is turned into an unsafe, poisonous and ugly place. If I am wrong, an authority like Zbigniew Brzezinski cannot be (his latest book carrying the title “The Grand Chessboard: American Primacy and Its Geostrategic Imperatives”). Reading abundant sources of the sort, one realizes that museums, public memory institutions in general, are not meant to decide on anything. Participation in making developmental (and therefore political) decisions brings importance and money. That explains why we do not figure in strategic planning nor we get (even) decently paid. It is hard to imagine that memory of any society backing any societal contract, or the simple life of any community even is such a haphazard and unsystematic project.

We all live by some value system. Those who rule us actually rule by the value system that they have either imposed or that we have agreed upon democratically. First, we research, document and select values that deserve continuity, preserve them and mediate them to the community. This is a systemic question of any society. That is what professions do and what they are created for. Public memory institutions cannot take up the task of saving the world by we can contribute to it. Citizens cannot defend themselves without being backed up by professions. The system of selective, ethically responsible remembering is inevitable democratic institute. The velvet totalitarianism is harming the autonomy, integrity and influence of professions with subtle strategies because professions are the best invention in the evolution of the society: autonomous, with its own criteria of quality, obligatory transfer of internal experience its ethics and with its own ideals about the role in society.

To paraphrase the poet W. H. Auden, we are here to make the world better; what others are doing here, as he says, “I would not know”. The world in peril should have had a new, coherent profession

to upkeep its diversity and value systems that still make it so unique. Professions possess the authority to negotiate the social contract.

It is quite likely that we are late to build a new profession. Some well-established ones, like that of medical doctors, are undercut by excessive commercialisation coinciding with the destruction of the dominant role of the public health system in health care. It does sound like a utopian ideal amidst the global process of professions' degradation. If doctors and engineers did not make it how could curators? Most probably they could not. It would be wrong, however, to become a curator not knowing about it. Even worse would be to retire from any curatorial position without an awareness of the underlying mission. This justified frustration deserves to be conveyed to all in the (public) memory sector. Unlike occupations, all professions are respected and prosperous, therefore partners in the social contract. They have their own science, obligatory education, autonomy, ethics (wider as the mere code of behaviour), mission, idealist goal, legislation and licence to be practiced.

10. The obsolete nature of individual heroism

The quality of a society can usually be judged by the common definitions of heroism, by what is considered brave and significant in any society. The advance of modern society is exactly reduction of social risk in the open processes of free negotiation and action, without retaliation against dissidents. As much as public institutions and public intellectuals deserve the blame for opportunistic practices and lack of courage, one should also bear in mind that the prevailing "staged" democracy discreetly but decidedly deals with rebellious among them. Individual heroism is very much expelled from the set of public values. Rightfully so, after romanticism and revolutions are long gone. Not many among the mass public would regard certain radicalism of, say a museum director, in confrontation with the mainstream (politics or media) as an act of justified bravery. Whenever they have chosen to do so there followed either the enraged reaction of their employers or the public. The first is in charge of their power structure and the latter conditioned by national myths and parochialism and expect that museums offer myth supportive of their collective ego.

Individual or institutional courage should be respected but what we need is that it becomes a legitimate practice protected by the influential profession and the prevailing mindset in the society. Why would we rely upon solitary uncompromisingness, causing setbacks in career or the family? Many of us know how much families can suffer because of excessive professional engagement, so a convincing performance of an organized profession should provide safe environment for safe creativity against taking excessive risks. Museum directors and curators are not trained to appropriate some activist stance, but it should be part of their mindset, acquired sometimes by the talent and, regularly, as part of their professional training.

So, to demonstrate courage and independence institutions and their employees can only do it as a system, as an organized profession. To do the same, citizens need a democratic rule. Both do. It suffices for the latter that individuals are allowed to be integrated, independent, free to abstain, resign or simply express an opinion opposite to the higher authority without being sanctioned.

To humanists, be them public intellectuals or curators who are the consciousness of their community, being ignored by the media and being obstructed by the system in providing resources to the projects may become an imperceptible elimination. In some countries, they can easily slip into being publicly badly perceived or typically unable to procure decent life to their families while trying to exercise scientific and moral integrity in their job. Besides the favourable value system that can improve this, the only close solution seems to be in supporting the active existence of autonomous professions. Whereas this may appear self-understood in Denmark or Finland, it is not so in most of the countries of the world where being free is a painful process of accumulating sacrifice, loss, stumbling over invisible social barriers, fighting for autonomy, - all that often ends in being subtly ostracized.

11. The innate cybernetic nature of public memory

The expression *cyber*, came to mean everything related to or deriving from the culture of computers, information technology, and virtual reality. The rare connoisseurs of cybernetics might rightfully claim that the word with its etymology was curiously hijacked while the science itself was largely set aside. The somewhat sloppy

development of the 3rd revolution usurped the term “cybernetics” from its author (Norbert Wiener, 1948) and the brilliant scientific perspective it suggested only to call in its new meaning denoting its virtuality and versatility. Cybernetics was imported into the humanist sciences in the 60s under the presumption that it would help manage societal guidance systems, but little was proved in practice and the concept was mischievously and unfortunately abandoned.

I regret it ever since, as “cybernetic” was a simple term to signify its capacity of governance, as of guidance of a system. The term and the theory behind describe this vision as applied to matters relating to heritage and public memory. I have spent four decades in proposing it, - still very convinced (though unsuccessful) that we need this theoretical argument to attain the status of a profession.

Cybernetics, - often defined as a science about guiding systems, an art of analysis, recognizing desirable development and maintaining the balance by countering the threats. It is about balance and harmony, homeostasis if we apply it to society. Hoping that cybernetics would return I have often written about the cybernetic museum, - the one that actively shapes its present by participating in governing of its community or society. In the 1960s we have been after educational museums, in the next decade, it was cultural action and now perhaps activism, implying will and ability to produce or support social change.

If disorderly oblivion or uncritical hypomnesia are detected by society as threats, it logically develops counteractive impulses with the aim to keep, return or simply achieve the balance. Both calamities can be intentional or spontaneous but are dangerous if used for manipulation and enslavement, - as it is often the case. What heritage institutions should do is use their principles of cybernetics to ameliorate the art of guiding and governing society as a system, assisting in managing it towards certain harmony by the use of memory input. The best means will always be communication. They cannot change the world but they certainly can help to make it better.

Museums should be regarded responsibly as adding themselves to the society as a system helping to guide and regulate it. Most of our environment is regulated and maintained within pre-set conditions by the action of cybernetic devices in constantly unstable or in any new given conditions. Simply, cybernetics is about guidance by counteractive corrections, of knowing where we want to arrive or what we

want to achieve within changing circumstances. Any system, as original cybernetics teaches, analyses its state and using feedback information corrects its further destiny. The great starting position is the character of societal utopia we are closest to, if we have retained any coherent one still.

Beyond its applications in technology where its function is keeping the preset norm, in society, in all types of memory that form the one we constantly negotiate as obliging collective achievement, - the public memory, cybernetics is about *homeostasis*, the very same balance that makes the essence of sustainable development. Of course we have to change the Planet being so many and so demanding as human kind, but we need to do it in cooperation with nature, striking the amount and quality of change which deprives neither of the “partners” of its viability.

When it comes to memory, of course we shall forget and distort what we have retained according the own or somebody else’s interest, led by the circumstances, - and will be at unhappiest loss. So, we employ some conscious maintenance of the memory. With the first drawing on the cave’s wall, we started a giant human project in which we select and research and document and care and communicate what we have decided to remember. Each one of us does it incessantly, collective memory does it, cultural memory does it, science and art envelop both our criteria and our mnemotechnique into institutions and premeditations that lay behind them.

All we need is that long term memory in our community or society is of a sufficient quality and nobility to lead us in the direction of our ideals, there where our identity lies. As it is obvious, museums are not there to scrutinize others but rather the own society, as a sort of self-knowing and self-evaluation: Like we would be hearing (probably) the oldest motto uniting all philosophies over the ages *Nosce te ipsum!* Know yourself!, as a call for basic wisdom. Others can only be an insight into the diversity as richness, as an opportunity of learning or admiration. All else is simply wrong. Identity, though surprisingly a dynamic variable, must be established in a way so scientifically argued and morally convincing that it provides us with stability and self-esteem, but so credible and honourable that others have no difficulty agreeing to the values it invokes. So, - that to the first it becomes the basis of the quality of life and to the others a pleasure of richness to

know and enjoy and be inspired by. All the notorious branding rests on these assumptions. By the way, when it appeared in the 80s, I felt that as a business it belonged to heritage institutions and not to managers barely accustomed to understanding culture let alone identity. If we were a profession, we might have taken that lucrative and responsible job, mostly turned into a reality show today.

If we all, with the help of the descendants of the victims, built museums for the crimes committed by our ancestors, the past would cease to live as the seed of new divisions and destruction. Museums are a means of continuity of vital forces of identity. All but some. Only museums of suffering and war (such themes can be found in all *musées de société*), no matter how justified, can continue conflicts if they are made uncritically and without all sides participating.

Usually, all we want (purely cybernetically) is to underpin the necessary, useful, and grounded memory, so that the identity the museum is talking about lives on. We always make museums when there is a dying heart of an identity, - not as a replacement for that heart, but as a kind of pacemaker to it, - a reminder and stimulator of its life functions, no matter how changed over time.

The past and death are sinful goals, while the future and life are right. Without this ethical attitude, our memory is not just a memory but can also be harmful.

12. Mnemosophy, a name as convention and a signpost

Knowing the institutional practice and researching the needs for strategies of public remembering may lead to proposing new approaches (heritology /1982,/ mnemosophy /1987/). Like with all inventions, neologisms are there sometimes to illustrate or provoke a certain re-direction or balance rather than to criticize. But, I was always serious about the need for real science in our profession. If proposed innovation is too far from the dominating theory and practices it may be severely opposed. Some people and some ideas have that role of constant reminder and quality of being corrective proposal. Their profit is there, nevertheless, because, as it is said, if you want to know something, then you should try to change it. My claim was recently refused by an international professional authority on the ground that the term “science” is “never used when talking about the

fields of knowledge like philosophy or cultural studies, or museology”. Deriving from an Anglo-Saxon taxonomy often revived in these hypocritical times, by which the status of science is allowed only to the STEM domain, - this persisting conservatism is, nevertheless, embarrassing. It necessarily denies the status to sociology, anthropology or any other “new” sciences from the socio-humanist sphere. The ability to change and advance made us so unique among the species. Can we afford to stop or regress?

Museology is just fine, like all terms if a consensus finds it so, and if we agree on what its content is. That may be the case, but why is it assigned more and more names? So museology is named New Museology, Critical Museology, Post Critical Museology Critical, Museum Studies, Critical Heritage Studies, Radical Museology, Museum studies, Critical Museum Studies, Critical Museum Theory, Social Museology, Cultural Heritage Sciences (Scienze del Patrimonio), or in more recent time, Heritage management / Identity management, Heritage Science or Heritage Studies ... During my career, before and after I attained a certain apostate status I have myself added some more. I taught some as fully approved study subjects (Heritology, General Theory of Heritage, Mnemosophy) and about one I have written a book (freely accessible at my web site <http://www.mnemosophy.com>). Some did not find their ambitions encoded in any variant so have chosen specific terms to fulfil their need for theory (Ecomuseology, Economuseology, special museologies...). All of us, whether openly or implicitly, demonstrated a certain ambition to get closer to a definition that would (as I have pleaded at ICOFOM conference in Hyderabad, 1988. which was about the use of museology in developing countries) that museology must be a universal theory “that can withstand equally desert drought and tropical rain”. I still think the same and it seems we do not yet have agreed upon any such theory, let alone science. Museology is still misleading any newcomer because the term implies an unspoken suggestion is that it is some science of museum institutions.

Archivists, librarians crave for their attributes of professions in their own right. One condition is seemingly the science of one’s own, - not the theory of particular memory practices but a wider one, - able to assist us to formulate the common idealist goal for all publicly relevant memory practices, - also, the ethics of heritage, trying to find the final

purpose of societal memory. It is not some “*sciencia generalis*” but a suggestion for the scientific basis of a profession that encompasses various, converging memory occupations, be them called LAM or GLAM, memory institutions, or, as I prefer, public memory institutions. Its term composed of compatible Greek words for memory and wisdom, suggests exactly what it says: it is a theoretical discipline about quality memory, the one based upon knowledge formed upon responsible, ethical choices, - wisdom, in fact. We have to name and serve our ideals, be them, wisdom or love or justice, - however unscientific and banal they may sound.

Mnemosophy is a trans-disciplinary science of public memory, serving heritage profession, through which society selects, documents, studies and understands its past, its narratives formed through collective and social memory and moderates the continuous formation and societal use of public memory as the contents of the collective experience transfer.

I follow my fascination for almost four decades in a somewhat wayward, provocative and solitary manner. The heritology that I first proposed (1982) made some success, but mnemosophy (1987) did not. By that time, I was way too far from the mainstream to make any impact. The rather unknown book “Mnemosophy – and essay upon science of public memory” (2015) witnesses that well, though it is freely accessible on the Internet since then. I thought, however, that suggesting a clear direction would count. But the conceptual change I was after can be done only when generated within the system.

13. Who is the owner of our common memory?

Ultimately, if we take it without the least ideological implication, democracy is heavily dependent upon the question of property. Who owns your museums, libraries, archives, national parks, protected natural areas, interpretation centres, history trails, visitor centres, monuments and sites? It is rare and unlikely that the answer is simple and obvious, let alone claiming bluntly that “people” is the one. The real proprietor is, therefore, in control of your public, societal memory, but to quite an extent your own memory. By the nature of things, this cannot be all the same to anybody.

Paradoxically, even if we ignore the fact of ownership, the very character of the Great Greed era manipulates its dependent industries towards excessive marketization. So interpretations can change to suit or boost financial outcomes. Scientists are then being forced into falsifications or are gradually pushed out of the institutions as too expensive. Too often lately we have heard or even seen that “technicians” and communication experts are more appreciated. Maybe AI procedure at the entrance of museums will care that visitors get exactly the experience they are willing to pay for. The increasing literature much present on the Internet is “aimed at coordinating the development of cultural and tourism industries”. Bizarrely, the quotation explains the official reasons why China merged the Ministry of Culture and National Tourism Administration into a Ministry of culture and tourism.

Perhaps a strong centralized state can keep such a flammable mixture stable, but the existing division in the West is still some guarantee that profit will not become the master of heritage. Neither culture nor heritage can exist only as industries, or rather, if they do, we even symbolically abandon the democratic character of the social project. It may seem like a political statement, but the socialism of Eastern Europe allowed workers daily access to top culture. Did we have to reject that unique quality with everything that was wrong? Having free access is also legitimacy, much like public health.

Almost all museums in The States are private but run as charities by their trustees. But the temptations of modern crisis and democratic challenges demonstrated how fragile institutions become if exposed to the time of Great Greed (the term is an early proposal of mine but, naturally, others thought of it too). To illustrate how privatisation casts a long shadow, - let us mention that the very occurrence of private prisons in The States. This scandalous societal perversion, turned into a legitimate practice, as part of a social context they make a privatized culture or memory transfer seem less Orwellian. And indeed, the state, even to its critics, may suddenly seem as merely a corrupt bureaucracy, not a treacherous gang betraying its citizens. Yes, the Stalinist repression was worse but we now learn from it, among other ways, from museums of gulags and alike...

Curiously, when the governing forces find it necessary, Adam Smith's 18-century ideas are called in, but they refrain in disgust at

Marx's 19-century ideas. Though Marx could not have in mind our notion of civil society, he regarded it as linked to the state and representing the bourgeoisie. In Theses to Feuerbach (No.10), he claims that "the standpoint of the old materialism is civil society", while "the standpoint of the new (materialism) is human society or social humanity". If read it with the mind of a post-ideological (possibly post-democratic) standpoint, it calls for eternal ideals. Have we ever desired anything else? Lewis Mumford (Story of Utopias, 1922) implies that. At best, utopias are ideal visions concerned with the essential values of life.

We are curating values in museums, not objects. If we were curating objects, the academic discipline would suffice for our expertise and our professional virtue would be merely the expert knowledge. If we are curating the past as an evolution of values, academic discipline is not enough to build our responsibility and mission into our output to make wisdom our professional virtue. So objects are not the objective, but people, the quality of their lives and their ability to progress and transfer what deserves to be continued. National or religious identities cannot be at a loss if by definition and their virtue regard others as equal. The obsession with conquest is a sort of Ponzi scheme of development in which the suffering nature and future generations are robbed to provide quick and unfounded profits. In modern society, colonisation was part of its vision of "development", a methodology of power. It is significant that museums have been showcases of this kind of Western progress from the beginning and only now the brilliant minds among curators and scientists (read Dan Hicks' "Brutish Museums") can tell the appalling truth and launch the call for honesty.

The great manipulative doctrine of western democracy is based upon the rule of the majority, upon the illusion of willingness and ability of masses to practice the virtues of harmonious living in an organized society. So, with rare exceptions, any dominant societal system took care to obtain the mandate from the crowd and rule in the best interests of the power holders. They impeccably indicate the weak points in collective psychology use the fetishist and mythical quality of identity to make it the cause of an irrational threat. So identities are formed through nationalism which always lacks self-criticism and abounds with the fear of others and the different.

Besides, all identities deteriorate and need collective, public care to be maintained. In modern times their violent destruction is rare but colonial ambitions are realised in subtler ways and a global scale. Within the delusive western society, the usual prime cause of the endangering of identities be they natural, cultural or political, - are the interests of the ruling false elites juxtaposed internationally by the might of the corporations and state administrations behind them. The process, even if it may end in the disappearance of identities, is disguised into democratic form.

In a general sense, heritage can be many, - from individual to community's or nation', - but what public memory institutions are about is heritage as public memory, almost by definition essence of democracy and good government, - the quality essence of harmonious development. To assure that heritage is understood as collective value, itself by nature "of the people, by the people, for the people" does not "perish from the earth" (as famous Lincoln's quotation may inspire us) we need a profession, an organized institutional system to care for it. Looks like too much state and almost communist we have been taught to leave it. The impression is that an unengaged and neutral academic stance is serving the rising vision of the privatised world. What is "public" is supposed to gradually slip into the private domain, but this expectation has an overwhelming nature. Turned into the mindset and world view, it will go as far as water and air, devouring public memory institutions in its progress. This can be done gradually by outsourcing management, reducing curatorial presence in museums, by lease public institutions or monuments to private entities....

Most of the curators might have learned by now that the pauperisation of the state will quite possibly result in making concessions that destruct the very professional basis of this responsibility. No deaccessioning can or should happen without the profession itself deciding about it. More clearly, deaccessioning for the sake of financing museums is the end of any decent future of society. Within museums, that can be a rare exception, decided by the collective will of the profession, but it needs to be formed first, with all its prerogatives. Private institutions rarely serve public needs, or they may do, but in a way tacitly agreed as harmless to private interests: much of contemporary art is in the same way commoditized and crushed by the market and media terror of obligatory innovation and

excessive, kitschy modernism at any price. The more the myth of modern geniuses is backed up, there are fewer and fewer of them. Why would Banksy be possible if the entire project wasn't a manipulated failure of art? Why is it that authors like Kurt Vonnegut testify stronger to the true nature of art than art museums? Shall we finally curate the entire truth to our visitors? Art is very much a product of the market and prevailing ideology, - like museums, to tell the truth. Or more to the banal truth, we have to interpret Degas as more a symbolic biographer of his time than an artist predisposed to our subtle formal analysis of his extravagant compositions and specific dry palette. That is why I think that heritage should be more often simply termed as public memory. Out of the same reason and sheer extravagance, I have written a book on science that we have the right and obligation to, naming it mnemosophy. Terms are a matter of convention but they should try to suggest a direction in which to go.

14. Plain honesty vs. The inverse value scales

I always regarded museums, so packed with reminders of human experience implicitly charged by the task to reveal it a make us more ready to face the challenges or live our lives meaningfully. The eager people in museums often look for that, but it is unlikely that they rationalize their urge. Usually, the museum fills the urge to buy the ready content, often creating cognitive dissonance or simply prevailing with its agenda. Very special museums, compassionate and concerned, offer their visitors the same spiritual fulfilment as any good work of art, a theatre piece, concert or, indeed excellent food or drink would produce. The strive and dedication to quality confirm that this does not happen often enough.

Once too old to continue, former curators turn to reading, gardening or grandchildren - or if they're lucky, all of it. Humanly, that is not bad at all, but their past reaches as far as that. In contrast, a criminal and opportunistic past is always an asset when retiring. A profitable servitude can be reversed into verbal betrayal of former bosses and turned into money and social reputation. One can recognize the past ambassadors, high government functionaries or potentates of corporate empires taking, this time their second trump card out of their long sleeves, and capitalizing their experience by turning it into

an academic career even at the public universities. In the hypocritical world, these false penitents who turned into the great liberal mind and progressive professors are even regarded as valuable. In a way, they may better testify against the wrongful or criminal deceptive nature of the activity they have pursued themselves while in business, resulting in ethically repulsive financial and personal gains. Their magic of being faithful husbands while taking their legal mistresses to the mess is nevertheless a remarkable skill. Anyhow, amidst the fascination with the very idea of success, everybody applauds them for that. Private universities and academies are mostly founded on that fascination and thrive upon it. So, we have but a few such defectors from our sector, apart from maybe some curators and directors of contemporary art museums (where money makers often knock at the doors) who turn up in galleries and auction houses. When at its worst, our sector is more attractive to slackers than to rogues, which, in all its cynicism, gets a certain message across. Some curators make it to universities and institutes and so they overcome the frustration when finding out that museums are primarily communicational business with an obligation to science, rather than vice versa.

Given the privilege of non-scientific discourse, allows me to remind you that worthless and bad people use the same language and same learned and wise words as the most valuable among us may do. Most of them are masters in verbalizing the virtues, an art that has become quite an achievement of (western?) hypocrisy; it now, in the times of fake news, of post-truth and post-fact, being perfected.

Is it not the basic truth that we have to affirm and defend heartily, that museums (public memory institutions) are to be an example of credible discourse? If possible, following the Latin proverbial plea: *res non verba!* Deeds, not words. Research of public opinion demonstrates that people trust museums almost more than any other public institutions. We daily hear the most compromised persons speaking the words that they have the least right to utter. No religion approves gluttonous, vainglorious and authoritarian priests. Such are easy with words and hard on being example. The excessive richness of billionaires is the fault of society. Though being rich by itself is not a sin, possession and ownership cannot be a social ideal. We need to prefer the modest and humble because they can reject privileges and make ethical choices even if that may be

counterproductive for their careers. They refuse what is improper and resign when forced to do compromise their morality. Moralizing has been rightly unsympathetic but honest people and honest museums are the reality and desired one, at that. That can and should be said in museums too. Why would a largely disputable television be braver by claiming (rightfully) that “history is a crime scene”? We never dare to say it but, paradoxically, it is us who have the arguments. And yet, one famous commercial TV channel does it, fighting smartly for the attention, by offering a common got taken away sense reasoning about, otherwise mythicized past.

Kenneth Hudson’s favourite syntagm to describe a job well done was commenting that a certain museum is an “honest” one. Elaborating his vision for my audiences I tried to lecture upon honest museums. It is not so difficult to imagine an unpretentious friendly institution sincerely interested to serve the needs of the community of its users. Is it a moralist tirade to praise honest among people? How unscientific and unimpressive, one would probably comment! A museum from Luxembourg sent a Seasons’ greetings card. Kenneth received one and commented it in one of the EMYA bulletins in March the same year “A museum that does all these things is surely fulfilling its purpose”. The museum stated that it “hopes that their patronage of the museum will:

- help them to rediscover their roots
- forge stronger links with the past
- experience a sense of change
- satisfy their curiosity
- calm their anxieties
- make them become aware of new trends
- strengthen their beliefs
- renew their ideas
- awaken their creativity
- anticipate the future
- breathe the atmosphere of happiness

I have included it into my lectures on the quality of museum product as a slide titled „The dynamic quality“, - a direct reference to R. Pirsig’s „metaphysics of quality“ (Zen and the motorcycle maintenance, 1974). This remains a theory of reality, based upon wholistic

apprehension of virtues other than subjective/objective mindset, and compatible with the understanding of the true nature of the museum. Museums are not about the past but about the present. Their connection with the past has hardly any more connection than Michelangelo's sculptures with the Carrara quarry. But still, the past may be more like a mine from which we will, long and painstakingly, first extract ore (knowledge, insight) and then precious metal - in our case wisdom with all its glorification of virtues. Pirsig calls them *quality*, while Hudson, speaking about the proactive and counter-active understanding of museums, calls good museums *honest*, like would be speaking about the virtuous among the humans. No profession implies that its members could be selfish and socially disinterested and yet correct and plausible. The professions exist to run society, therefore for the common good. A profession that would deal with public memory implies honourable people and such institutions. It should be hard to imagine a real curator with the mindset of taking and not giving. A great curator cannot be but an honest person. The entire innovation of ecomuseums was, in essence, about that mindset.

REPENSAR LOS MUSEOS EN TIEMPOS DE PANDEMIA

Francisca Hernández Hernández

Universidad Complutense de Madrid, España

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

Según el Rappot de la UNESCO (2020, p. 4), los museos de todo el mundo se han visto afectados por la pandemia del Covid-19, de manera que un 90% de ellos, equivalente a unas 85.000 instituciones museísticas, se habrían visto obligados a cerrar sus puertas. No es preciso señalar las repercusiones que la pandemia está teniendo en la vida de los ciudadanos del mundo entero y en qué medida está afectando gravemente a los distintos grupos sociales, especialmente a los que se encuentran en situaciones más vulnerables, porque todos estamos viviendo estos momentos de confinamiento con preocupación, incertidumbre y cierta congoja. No es para menos y, por ello, es necesario solidarizarnos en esta tarea comunitaria de colaborar en la superación de situación tan difícil y complicada. Partiendo de esta perspectiva, quisiera adentrarme en el tema de cómo es posible en estos momentos repensar los museos y descubrir cómo también ellos pueden contribuir a mejorar la salud física y el bienestar cultural de las personas que un día se acercaron a ellos y los visitaron, y la de aquellas otras que hoy no pueden acceder a su interior debido a la Covid-19 o a que, tal vez, por diferentes motivos no han llegado todavía a traspasar sus puertas y recorrer sus salas. Todo ello, quiero analizarlo partiendo de la situación en que se encuentran los museos en estos momentos y cómo los responsables de su funcionamiento se están enfrentando a la realidad que les toca vivir.

1. La situación de los museos ante su cierre temporal y su apertura con aforo limitado

Acostumbrados como estábamos a ver las salas de nuestros museos llenas de visitantes contemplando, un tanto incómodamente, algunas de las obras más importantes, como Las Meninas de Velázquez en el museo del Prado o el Guernica de Picasso en el Reina Sofía, nos

causa cierta extrañeza al observar cómo, durante este tiempo, las salas se encuentran semivacías y apenas pueden verse cuatro o cinco personas contemplando dichas obras. Este dato nos pone sobre aviso acerca de la situación que están padeciendo los museos no solo en España, sino en todo el mundo porque la crisis sanitaria es mundial. Y nos advierten de la necesidad de diseñar nuevas estrategias que vayan más allá del mero turismo masivo, que solo tiene en cuenta el aspecto cuantitativo como el único válido y se centre más en el aspecto cualitativo de las exposiciones, que favorezca una experiencia museística gratificante para el visitante más cercano. El mismo Miguel Zugaza, director del Museo de Bellas Artes de Bilbao, opina que “los museos turísticos se resentirán sin duda a corto plazo, pero seguramente les ayudará a reencontrarse con su alma más pura, alejada de los intereses mercantiles y materiales” (Riaño, 2020).

Pero, ¿cuál es la situación de los museos españoles en este momento? Con la pandemia los museos han visto reducido el número de visitantes tanto extranjeros como nacionales. Según los datos de visitas que van ofreciendo los museos, la disminución de asistencia en 2020 ha alcanzado unos porcentajes que van del 67% en el Museo Nacional Thyssen-Bornemisza (341.008 visitas en 2020 frente a 1.034.973 en 2019), al 71,8 % del Museo Reina Sofía (1.248.486 visitas en 2020 frente a 4.425.699 en 2019), el 73% en el Museo del Prado (852.161 visitas en 2020 frente a los 3.203.417 en 2019), el 73% del Guggenheim de Bilbao (315.908 visitas en 2020 frente al 803.000 en 2019), el 75% del Museo Nacional de Arte de Cataluña (210.465 visitas en 2020 frente a 477.485 en 2019), y del Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (80.502 visitas en 2020 frente a 106.500 en 2019), el 76% en el Museo Picasso de Málaga (164.000 visitas en 2020 frente a 212.800 en 2019) o el 63,35% en los museos dependientes del Ministerio de Cultura.

Los números son tan solo un detalle de lo que está sucediendo en todos los museos del mundo. La situación no deja de ser preocupante en cuanto a términos económicos, pero, aun siendo éste un problema relevante, no es con mucho el más importante. Existen otras preocupaciones sobre cómo afrontar esta nueva forma de presentar los museos a un público que se siente amenazado por las consecuencias negativas que para la salud tiene esta crisis sanitaria global, que le impide moverse con total libertad. De manera que el

confinamiento, la ausencia de turistas y la restricción de aforo en las salas han acabado con las famosas clasificaciones de los museos que competían entre sí según el número de visitantes que recibían. Eso significa que habrá que poner el punto de mira en otros objetivos que apunten más a los aspectos cualitativos de la visita, que a los meramente cuantitativos. Se acabó la idea de un museo pensado exclusivamente para un tipo de turismo mercantilista y crematístico y habrá que detenerse más en un museo que potencie el conocimiento y el sentido crítico de la realidad que nos toca vivir.

El museo ha de ser un instrumento de comunicación, de vida, de imaginación, de creatividad, de ilusión, de conocimiento y de confianza en las posibilidades del ser humano para reinventarse. Para ello habrá que reconsiderar el “concepto de foro museístico”, como sugiere Guillermo Fernández (2018) en *El museo de ciencia transformador*, que no hay que confundir con el “aforo arquitectónico”, de manera que en el primero se trata de potenciar los medios museográficos necesarios para que pueda darse una acogida cordial de las personas y éstas puedan vivir una auténtica experiencia museística, mientras que en el segundo se trataría de conseguir llenar las salas con el mayor número de personas. Tal vez ha llegado el momento de fomentar una idea de museo donde lo que realmente importe sea la calidad de la visita en grupos más reducidos, donde sea posible la comunicación y el intercambio de experiencias, y no tanto procurar llenar las salas con un número sobreelevado de personas en las que resulta muy difícil, si no casi imposible, tener una experiencia cultural gratificante.

2. Los museos llamados a reinventarse: las colecciones como un activo importante de los museos

Ante esta situación de ausencia significativa de visitantes en los museos del mundo entero, éstos se han visto en la necesidad de reinventarse. Si durante algún tiempo, los museos no podrán contar con el público extranjero, tendrán que poner su atención en el público nacional y más cercano en un intento de convertirse en un instrumento transformador. De hecho, durante este tiempo, el visitante que se acerca a los museos españoles suele proceder de la propia ciudad, dado que el movimiento entre las comunidades autónomas y regiones de

España está restringido debido al aislamiento perimetral decretado por el Gobierno de la nación.

Evidentemente, los museos están intentando entablar un diálogo abierto con las colecciones que poseen para ver hasta qué punto es posible romper el aislamiento que durante tanto tiempo se ha dado entre ellas y el público. Porque si algo ha de hacer el museo es procurar responder a las exigencias de la sociedad que desea participar activamente en su dinámica, al tiempo que ha de evitar todo tipo de marginación u olvido de cualquiera de sus integrantes, ya sean hombres o mujeres, niños, jóvenes o adultos. No hemos de olvidar nunca que lo más importante son las personas a las que se ha de facilitar el acceso a las obras de arte, que forman parte de las colecciones que custodian los museos.

Cuando nos movemos en esta situación de incertidumbre, que nos impide saber cuándo volveremos a movernos sin limitaciones como consecuencia del aislamiento obligatorio que se nos ha puesto como prevención para evitar el contagio de la Covid-19, los museos han de recurrir a sus colecciones permanentes, consideradas como un activo que puede contribuir a darles vida sin necesidad de ocasionar un gasto económico considerable, como sucede con las exposiciones temporales, que es difícil de sobrellevar en estos momentos de crisis y, además, suelen durar tan solo unos meses. A ello hay que añadir la dificultad que existe en estos momentos de que se presten colecciones internacionales ante la falta de garantías de que las obras puedan ser devueltas a sus propietarios en el tiempo acordado. Recurrir a los fondos que ya poseen los museos puede ser una manera muy práctica y más económica de organizar exposiciones dentro de los museos.

Ahí tenemos el ejemplo del Museo del Prado que, en 2020, organizó la exposición *Invitadas* con la intención de revisar la figura de la mujer artista a finales del siglo XIX dentro de dicha institución, que ha sido silenciada e ignorada durante tanto tiempo. Ese deseo de hacer visibles obras que guarda el museo en sus almacenes y que no son conocidas por el público, ha llevado a los responsables del museo a incorporar nuevas narrativas “sobre el rol histórico desempeñado por las mujeres en el ámbito general de la cultura y en particular en la praxis artística”, resaltando el poco espacio que los museos han dedicado a las creadoras y la escasa visibilidad que se les otorgó (VV.AA., 2020). No obstante, dicha exposición ha sido muy criticada

por La Red de Investigación en Artes y Feminismo y por Mujeres en las Artes Visuales porque consideran que se trata, más bien, de una exposición sobre cómo ven los hombres a las artistas, por lo que no se habría enfocado adecuadamente el tema de la invisibilidad de la mujer. También el museo ha tratado de recuperar una serie de cuadros pertenecientes a la colección filipina del siglo XIX, en un intento de dar voz a la pintura social y política de esa época, así como el arte de las colonias de ultramar con obras como Cleopatra de Juan Luna y Novicio o Una huelga de obreros de Vizcaya de Vicente Cutanda. De este modo, el museo hace un esfuerzo por aproximar las obras a la gente, al tiempo que les libra de toda connotación patriarcal y colonizadora (Riaño, 2021:6).

Otra de las narrativas que ha tratado de presentar el museo ha sido el de las diferentes maneras de afrontar la afectividad que se han dado en la cultura occidental y que constituían parte de un tema tabú que no podía tocarse, por lo que permanecía como un tema minoritario y silenciado. La exposición *La mirada del otro. Itinerarios para la diferencia* (2017), organizada con motivo de la celebración del Día del Orgullo Gay, presenta treinta obras, entre las que destacan El Cid de la francesa Rosa Bonheur y El Maricón de la Tía Gila de Goya. Es de destacar que la obra de Bonheur recuperara su protagonismo y saliera del anonimato gracias al interés del diseñador gráfico Luis Pastor -El Barroquista- quien, junto con el historiador de arte Miguel Ángel Cajigal y el tuitero Bernini Rey de los Barrocos publicaron el hastag #UnaRosaParaElPrado que alcanzó la cifra de 45.000 seguidores reclamando la recuperación del cuadro (Marín, 2019).

Como señala *Un Manifiesto para el Aprendizaje y la Participación en los Museos* (2021), publicado por la *Museums Association*, el momento que estamos viviendo nos exige una “innovación social radical” porque hemos de reconocer que durante mucho tiempo “las artes y la cultura han tenido un papel menor en el proceso de renovación civil y cambio social”. Por eso, en la medida que todos los ciudadanos, sin exclusiones de ninguna clase, tienen acceso a las colecciones de los museos, éstas pueden convertirse en un medio de aprendizaje y empoderamiento, lo que implica que adopten un enfoque proactivo que sirva para la “democratización y descolonización de las colecciones”, al tiempo que las reinterpretan y contribuyen a crear lazos de unión e intercambio de conocimientos.

3. Cuando la normalidad es el problema

Si creemos que los museos han de estar al servicio de los ciudadanos y, por tanto, tienen una misión social y educativa que desempeñar en la sociedad, no es de recibo seguir con el modelo que tenemos ahora, sino que éste tiene que cambiar. Josep Serra, director del Museo Nacional de Arte de Cataluña (MNAC), señalaba cómo en las redes sociales, refiriéndose a los museos, suele circular la frase “No debemos volver a la normalidad, porque la normalidad era el problema” y eso significa que algo no funciona bien (Montanés, 2020). No es normal, afirma, que la Fundación Miró se autofinancie casi en un 80%, ni que al MNAC o al Prado se les exija que se financien más de un tercio del presupuesto porque estamos hablando de museos que han de desempeñar muchas tareas de carácter público. Y si están al servicio de la sociedad, es lógico que sean las administraciones públicas las que se hagan cargo de las infraestructuras de los museos, de manera que lo que éstos ganen pueda invertirse en programas, exposiciones y actividades culturales y educativas. Nunca habrá que olvidar que el servicio educativo y social que prestan los museos no puede evaluarse desde una visión economicista, sino desde una política cultural, por lo que deberían ser gratis. De hecho, durante esta pandemia, tanto Nuria Enguita, directora del Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM) como el director del Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA), Ferran Barenblit, opinaban que, tal vez, fuera muy conveniente dejar de cobrar las visitas a las colecciones permanentes con el propósito de subsanar la importante falta de público.

La ausencia de público extranjero nos está indicando que la gestión de los museos no puede seguir siendo la misma porque éstos no pueden financiarse por sí solos y necesitan la ayuda de las administraciones, que deberán preocuparse por invertir más en cultura. Pero todo ello ha de ser supervisado y evaluado adecuadamente porque, en muchas ocasiones, no se aprovecha bien el personal funcionario con que se cuenta y se abusa de una política de externalización de servicios para hacer trabajos que podrían realizar los titulares, con el consiguiente gasto que eso supone para el museo. Vemos cómo, cuando viene una crisis, los museos se ven obligados a hacer un expediente de regulación temporal de empleo (ERTE), como

ha sucedido en la Fundación Joan Miró con sus 57 empleados al tener que cerrar el 11 de marzo de 2020 durante el tiempo que dure la pandemia, según informaba Europa Press. Lo mismo está sucediendo en los museos de Estados Unidos, donde el Museum of Modern Art (MoMa) ha tenido que despedir a 81 profesionales de la educación que había contratado como *freelances* o autónomos por carecer de los medios necesarios para pagarles sus servicios, al igual que han tenido que reducir su plantilla el Metropolitan Museum of Art, el Whitney Museum of American Art o el New Museum of contemporary Art, por citar solo a los más importantes de Nueva York (Pardo, 2020). A ello se añade, además, la ausencia de recursos que habitualmente recibían a través de los diversos patrocinadores y mecenas que, al verse sometidos a las reducciones de sus ingresos, han tenido que acortar sus aportaciones a los museos.

Tanto el Informe del Consejo Internacional de Museos (ICOM) (2020) como el de la Red de Organizaciones de Museos Europeos (NEMO) (2021), fruto de unas encuestas realizadas a algunos de los profesionales de dichas instituciones, -en el primer caso pertenecientes a 106 países de los cinco continentes y en el segundo a 48 museos de países europeos-, han analizado las respuestas en las que se reflejan las opiniones que tienen sobre las repercusiones de la pandemia en la dinámica de los museos. A éstos habría que añadir el Rapport de la UNESCO (2020) que analiza las respuestas de 51 sedes exteriores consultadas. Todas ellas reconocen que el cierre de los museos en Europa y en el resto del mundo ha sido generalizado, que las pérdidas económicas han sido significativas como consecuencia de la ausencia de turistas, que si bien el personal fijo de los museos sigue en su puesto, no sucede lo mismo con el personal autónomo y contratado temporalmente que ha sido despedido, que los museos han aumentado los servicios digitales en un intento de llegar al público constatando que, como consecuencia de ello, las visitas en línea han aumentado y, por tanto, se puede considerar a los museos en línea como “extensiones y complementos importantes de los museos físicos”. Finalmente, terminan haciendo unas recomendaciones a los organismos europeos, nacionales y regionales para que ofrezcan el apoyo económico a las actividades de los museos, se realice una mayor inversión en el patrimonio cultural digital y que los museos incorporen “nuevos métodos de trabajo y responsabilidades laborales” que se

adapten mejor a las posibles situaciones de crisis que se puedan dar en el futuro. Por otra parte, ante esta situación, los museos han de apostar por reinventarse dando relevancia a la realidad local, a los medios digitales y al compromiso colaborativo. Los museos del futuro han de ser más sociales, más participativos y más abiertos a la comunidad.

4. Los museos apuestan por un nuevo modelo de gestión y financiación

Aunque la crisis de la Covid-19 ha puesto de manifiesto las deficiencias que los museos y otras instituciones culturales padecían en España, éstas ya se venían detectando desde hace mucho tiempo, de manera que algunos directores de los principales museos españoles trataron de reflexionar conjuntamente en el Seminario online Arte y Estado sobre *La protección de las artes en tiempos de crisis*, celebrado en 2020 y dirigido por Fernando Checa y Pablo Salvador Corderch, para ver qué soluciones se podrían dar que resultaran realmente efectivas. La pregunta que se hacían era si el modelo actual de gestión y funcionamiento de los museos públicos debía o no ser renovado por otro nuevo (Checa y Corderch 2020). Partiendo de que la cultura y, por tanto, también los museos constituyen un derecho fundamental de las personas, éstos están llamados, según Josep Serra, a cumplir una misión social, educativa y científica, que requiere contar con un modelo de financiación que les permita realizar su tarea con plena libertad, sin verse sometidos a presiones económicas excesivas que les distraigan de su cometido principal. Esto implica la necesidad de que las diferentes tareas educativas y administrativas de los museos no sean encomendadas a personas ajenas y externas a los museos, que suelen tener una visión de la cultura más economicista, sino que las lleven a cabo el personal especializado de los museos, tal y como sucedía en Estados Unidos en 1984, según afirmaba Manuel Borja-Villel, director del Museo Reina Sofía, evitando en la medida de lo posible la externalización de los servicios con la consiguiente precarización de los mismos.

Según Guillermo Solana, director del Museo Thyssen-Bornemisza, la situación actual de los museos puede dividirse en dos etapas. La primera abarcaría desde 1988 a 2008 en la que Thomas Krens, director de la Fundación Guggenheim de Nueva York desde

1988, para superar la grave crisis económica que ésta padecía inventó la idea del museo como “marca global”, deslocalizando las colecciones para que pudieran ser expuestas en diferentes países atrayendo a numeroso público. En 1997 se abrirá la sede en Bilbao, que tendrá un gran éxito, y después las de Berlín, Las Vegas y Guadalajara (México) que fracasaron pronto. En 2008 dejó su cargo de director para poner en marcha el nuevo centro Guggenheim en Abu Dhabi, que sigue activo. Al mismo tiempo, las galerías Uffizzi prestaron a Tokio un Leonardo da Vinci y el Louvre decide abrir su sucursal en Abu Dhabi. Para Solana, “Estos dos hechos simbólicos marcan una nueva era en la que los grandes museos públicos europeos demandan más autonomía de gestión, más financiación pública y los estados en la ola neoliberal ofrecen en lugar de autonomía de gestión, privatización, en lugar de financiación pública, buscar ingresos en el mercado global, en la búsqueda de turistas y en la exportación de obras” (Checa y Corderch, 2020).

De esta manera, se dio paso a los “museos imperiales” que son receptores de sucursales internacionales y ciudades coloniales, como ha sucedido en Málaga. Pero el peligro ha estado en que la invitación a aceptar una economía privatizadora, que parecía ofrecer mayor libertad y flexibilidad, llevaba consigo el inconveniente de que el beneficio solo se obtenía a corto plazo, haciendo desaparecer la “noción de bien público, de comunidad y de patrimonio cultural”, siendo reemplazados por la “elección individual del emprendedor y consumidor”, según afirma el mismo Solana. Así se convirtieron los museos en destinos turísticos de masas en los que se resaltan los grandes proyectos arquitectónicos y se programan cada año importantes exposiciones. Sin embargo, este tipo de museo imperial no ha tenido mucho éxito y habrá que preguntarse si es conveniente fomentar los “públicos viajeros” y las “colecciones viajeras”, como se ha venido haciendo hasta ahora, o si, por el contrario, no será más conveniente aprovechar los recursos propios y exponer las colecciones que poseen los mismos museos para que los ciudadanos que viven en su entorno puedan acudir a contemplarlas, facilitando su conocimiento y el acceso a la cultura. Es una manea de propiciar el diálogo entre la sociedad y los objetos expuestos en los museos, poniendo en evidencia que son el resultado de una cultura que ha heredado y que se invita a conocerla y comprenderla desde perspectivas distintas para que pueda

formarse una idea más acertada de lo que ha significado en el pasado y lo que puede representar en el presente.

Pero, ¿qué pasa con los museos que tienen autonomía y financiación privada? Si observamos el funcionamiento de los museos de Estados Unidos, vemos que la mayor parte de ellos son financiados con fondos privados y tienen que buscarse fuentes propias de financiación a través de la venta de entradas y de productos culturales. Por ello, se han visto muy afectados por la necesidad de tener que cerrar sus instalaciones como ha ocurrido con los museos de Washington que gestiona la *Smithsonian Institution*. La misma directora de la *American Alliance of Museums*, Laura L. Lot, defensora de que los museos se gobiernen sin ánimo de lucro y cuenten con líderes de organización y estrategia museística, afirmaba que los museos de Estados Unidos podrían perder diariamente durante la pandemia unos 33 millones de dólares. La pérdida de ingresos que sufrirán los museos, al verse obligados a cerrar por la Covid-19, será muy difícil superarla, incluso si se reabren parcialmente dentro de algunos meses, porque los gastos superarán a los ingresos al no contar los museos con una red de seguridad financiera. Y lo corrobora señalando que el cierre permanente de 12.000 museos tendrá un efecto muy devastador “para las comunidades, las economías, los sistemas educativos y nuestra historia cultural” (Khashan, 2020).

Por otra parte, Harry Philbrick y Christina Vassallo (2021), jefes del Philadelphia Contemporary y del Fabric Workshop and Museum, respectivamente, ubicados en Filadelfia, Pensilvania, ante la crisis de la Covid-19 tomaron la iniciativa de reunirse con los directores de otras organizaciones de artes visuales sin fines de lucro de la ciudad de Filadelfia -el Museo Afroamericano de Filadelfia, la Iniciativa asiática de artes, Taller puertorriqueño, el Museo de Arte Woodmere, además del Taller y Museo de Tela y Filadelfia Contemporánea-, creando el *Consorcio de Artes Colaborativas de Filadelfia* para llevar a cabo una iniciativa conjunta en la que se proponían recaudar fondos en grupo para hacer frente a la pérdida de ingresos. Sin embargo, pronto se dieron cuenta de que también podían compartir recursos, generar producción creativa y reducir costos, al tiempo que, escuchándose mutuamente, podían compartir las programaciones que habían puesto en marcha y ofrecerlas a las distintas comunidades. Si han cambiado

las relaciones tradicionales de los museos con los diversos públicos, es lógico pensar que ya “nunca volveremos a la "normalidad"”.

Pero si los museos se están viendo afectados por la pandemia, también lo están muchos de los creadores, intérpretes, músicos y artistas norteamericanos que han visto cómo sus trabajos, realizados bajo contratos formalizados con anterioridad a la pandemia, se cancelaron y no recibieron la remuneración acordada, quedando en una situación económica muy precaria. Para socorrerles ha acudido la organización Artists Relief (Alivio para los Artistas), constituida por una serie de organizaciones sin ánimo de lucro dedicadas al mecenazgo, entre las que se encuentra Artadina, Creative Capital y la Fundación para el Arte Contemporáneo. La organización ha recibido la ayuda de la Fundación Andrew W. Mellon, de la Andy Warhol dedicada a las Artes Visuales, de la Robert Rauschenberg y de la Willem de Kooning, quienes han aportado unos cinco millones de dólares con los que han podido ofrecer una beca de cinco mil dólares a cien artistas para que puedan continuar trabajando (Macmaster, 2020). Como podemos comprobar, van surgiendo iniciativas imaginativas y solidarias que pueden servir para salir de la crisis de una manera original y solidaria.

5. Políticas culturales de los distintos países respecto a los museos durante la pandemia

La crisis ha puesto en evidencia hasta qué punto la situación de los museos y otras instituciones culturales es sumamente frágil y necesita que las administraciones públicas los apoyen para que puedan renovar sus estructuras, cuenten con un presupuesto más en consonancia con sus necesidades reales, dispongan del personal adecuado y de los recursos necesarios para llevar a cabo sus actividades y programaciones expositivas y puedan ofrecerlas a la sociedad, ya sea en la visita presencial o virtual. Se necesitan nuevas políticas culturales que, independientemente de que tengan que hacer frente a otras exigencias del gasto público, no olviden la realidad de los museos y favorezcan el desarrollo de iniciativas que supongan abrirse a nuevas formas de presentar el arte haciendo las reformas que, desde hace tiempo, vienen siendo detectadas desde los diferentes sectores de la sociedad.

Ante el dilema de tener que hacer frente, al mismo tiempo, a los retos del crecimiento económico y de la atención sanitaria que la pandemia ha puesto en crisis, es hora de que los gobiernos pongan todo su empeño en concienciar a los ciudadanos de que es preciso apostar por una actitud solidaria de carácter global en la que se cuide tanto la dimensión cultural y educativa, como la sanitaria y económica. A este respecto el Círculo de Cultura de Cataluña publicó el 22 de abril de 2020 el *Manifiesto a favor de la Cultura*, en el que se afirma que “La grave crisis sanitaria...ha dejado los sectores culturales en estado de shock, paralizados y sin capacidad para generar ningún tipo de ingresos o para garantizar su funcionamiento básico”. Como consecuencia de ello, tanto los profesionales de la gestión cultural, como los museos y otras instituciones dedicadas al desarrollo de las artes, han visto cómo les era imposible seguir con sus proyectos de investigación y gestión patrimonial y poner en marcha otros nuevos. Partiendo de que la cultura no es un gasto, sino una inversión que afecta no solo a la educación sino también al turismo y al comercio, piden que sea “protegida, impulsada y promocionada, con unos recursos suficientes y adecuados”. En la misma línea, la *Declaración de la Campaña Culture2030Goal*, presentada el 21 de mayo de 2020 por las Naciones Unidas, afirma que la falta de apoyo a la cultura en esta época de crisis supondría un gran perjuicio para los sitios del patrimonio, los museos, las bibliotecas y los archivos o para cualquier otra expresión cultural contemporánea, que le impediría colaborar en la construcción de un futuro mejor para la humanidad. Los museos deberían contribuir a crear un ambiente de diálogo colaborativo en el que, ante la crisis en que nos encontramos, todos pudiéramos descubrir la cultura como uno de los aspectos que pueden ayudarnos a conseguir una vida más gratificante.

6. La menor afluencia de público a los museos y la calidad de la visita

Uno de los temas que han preocupado últimamente a los responsables de los museos es el excesivo número de visitantes que impedían realizar una visita de calidad y más enriquecedora de las exposiciones, donde fuera posible el diálogo, la inspiración y la crítica como expresión de una auténtica experiencia museográfica. Nadie

pone en duda que los museos necesitan de la afluencia de público porque sin éste, no tendrían sentido, pero habíamos llegado a una situación en que los museos se veían sometidos a un excesivo estrés por la gran afluencia de público y necesitaban repensar su trayectoria museográfica para dejar de centrarse solo en la cantidad de visitantes y dar mayor importancia a un enfoque que tenga presente la dimensión cualitativa y de enriquecimiento personal de la visita. Ya, en el siglo pasado, nos recordaba Georges Henri Rivière (1993: 9) que “el éxito de un museo no se mide por el número de visitantes que recibe, sino por el número de visitantes a los que ha enseñado alguna cosa”. La pandemia ha contribuido, aunque sea de manera un tanto obligada, a diseñar estrategias que presten mayor atención a este segundo aspecto, a pesar de que eso pueda afectar a los museos que tenían una trayectoria más tradicional. Porque, como señala Guillermo Fernández (2020), “Ahora, ciertos museos con legítimos fines orientados a lo cuantitativo pueden sufrir, pero los que sigan estrategias dedicadas al impacto social cualitativo y educativo tienen en estos nuevos aforos reducidos una gran posibilidad de mejora de la gestión”.

Nos encontramos ante una ocasión única para imaginar y programar nuevos enfoques en la manera de organizar las visitas a los museos, primando la cercanía a la comunidad local, a las familias y a los grupos reducidos que, por primera vez, se acercan a ver una exposición, intentando que se involucren y entablen un diálogo con los museos, al tiempo que éstos les ofrecen la posibilidad de enriquecerse con sus aportaciones científicas y artísticas y contribuyen a la transformación de su modo de concebir la vida. Los museos están llamados a acercar el arte y la cultura a los ciudadanos, pero habrá que ver cómo se lleva a cabo dicha tarea sin que se confunda con la intención de llenar las salas de visitantes sin control alguno. De lo que se trata es de que quien se acerque al museo pueda tener una experiencia gratificante y enriquecedora de la visita. Habrá que preguntarse, por tanto, si merece la pena que los museos acojan un excesivo número de visitantes imposibilitando que éstos puedan disfrutar de una visita cargada de significado. Es verdad que el aumento de visitantes contribuye a aumentar los ingresos que favorecen la adquisición de nuevas obras, restaurar aquellas que lo necesiten o adaptar los espacios a las necesidades de las colecciones, pero también hay que analizar la actitud de muchos de los visitantes

cuya intención al entrar en el museo no deja de tener unas connotaciones puramente exhibicionistas, donde lo que prima es obtener un recuerdo gráfico de la visita al museo, concentrado en una o dos obras más reconocidas mundialmente. Pero lo mismo sucede con el patrimonio cultural cuando la excesiva afluencia de visitantes que se acercan a contemplar la Acrópolis ateniense, las Pirámides de Egipto, el Coliseo de Roma o la Alhambra de Granada queda reducida a un contacto superficial y efímero, impidiendo que su encuentro con el monumento dé lugar a una experiencia verdaderamente enriquecedora.

¿Cómo hacer frente, entonces, a la sobresaturación que se da en determinados museos, de manera que se pueda garantizar una experiencia auténticamente museística? ¿Cuándo podemos decir que un museo realmente está teniendo éxito? ¿Cómo corregir la tendencia a resaltar como noticia importante cualquier inauguración de una exposición o del descubrimiento de un cuadro importante y centrarse más en el valor que se ha de dar a la continuidad de los proyectos y líneas de trabajo diseñados a partir de las necesidades de la comunidad? La respuesta está en que se elaboren proyectos que, lejos de toda improvisación o intento de ofrecer exposiciones extraordinarias propias del museo espectáculo, se programen con vistas al futuro que favorezcan la formación, el conocimiento y la experiencia estética. Porque no hemos de olvidar que los museos, al igual que “el arte y la cultura deben ser, son, ocasiones de transformación personal” (Parreño, 2020).

7. Contemplar el arte a través de los museos virtuales, una opción alternativa

Hacia tiempo que los museos intentaban adaptarse a los nuevos paradigmas digitales tratando de integrarlos mediante la aplicación de las nuevas tecnologías a sus actividades de exposición y difusión de sus obras. A través de los sitios web, los dispositivos móviles y las plataformas culturales, los museos están tratando de dar respuesta a la situación de aislamiento en que se encuentran para abrir sus puertas al público de manera virtual. Han tenido que recurrir a las redes sociales y a los recursos tecnológicos y digitales, que ya utilizaban, para atraer al público a sus salas de exposiciones. Hoy es posible consultar las

colecciones digitalizadas de los museos que han sido colgadas en sus propias webs para que, quien lo desee, pueda contemplarlas, estudiarlas, investigarlas y compartirlas con otras personas mediante la creación de redes en línea que estén interesadas en el patrimonio cultural. Además, los museos utilizan las tecnologías digitales para ofrecer recursos educativos que ayuden a preparar las visitas personales o en grupo, facilitando el acceso a los recursos y poder trabajar sobre ellos. El mismo Parlamento Europeo (2021, nº 13) reconoce “la importancia cada vez mayor del patrimonio cultural digital, especialmente durante las pandemias y los consiguientes confinamientos, en los que las visitas guiadas de museos y las exposiciones virtuales.... proporcionan distracción y son el único medio de que las personas accedan e interactúen con el patrimonio cultural y la cultura en general”.

En España, al igual que en otros países, los museos han apostado por ofrecer visitas virtuales para que los ciudadanos puedan disfrutar de sus colecciones de arte de manera gratuita. Museos como el Prado, Reina Sofía, Thyssen-Bornemisza, Guggenheim de Bilbao, Greco de Toledo, Sorolla de Madrid, Picasso de Málaga o el Oceanográfico de Valencia ofrecen la oportunidad de que, quien lo desee, pueda recorrer sus salas de exposiciones de manera virtual. Y todos ellos han experimentado un aumento de sus visitas on-line. De hecho, el Museo del Prado ha visto cómo más de siete millones de personas han visitado su web en internet y ha contado con tres millones de seguidores. Y el Museo Reina Sofía ha tenido dos millones de seguidores en el hashtag #ElReinaEnCasa. Hoy no podemos dejar de ver que lo digital ha venido para quedarse, pero, para que sea efectivo en los museos, habrá que invertir más en tecnologías digitales y convencerse de que éstas son un instrumento eficaz para difundir sus fondos. Los museos no pueden dar la espalda a las tecnologías disruptivas que se sirven de las aplicaciones web, del museo móvil e internet, de la geolocalización, de la introducción en la red de bases de datos de las obras de arte y de todos los recursos virtuales para que puedan ser consultados en abierto por los ciudadanos. Pero también necesitan replantearse de forma crítica cómo afrontar las innovaciones tecnológicas que faciliten la utilización de otros diseños expositivos diferentes a los tradicionales.

Sin embargo, muchos se preguntan si la inmersión de los museos en el paradigma virtual no pondrá en peligro las visitas físicas, contribuyendo aún más a la reducción del número de personas que se acerquen a visitarlos. No parece que tal peligro sea real porque, como señalan Stengler *et al.* (2020), “los museos no sustituirán las visitas a colecciones reales por colecciones virtuales” porque el lenguaje que utilizan los museos difiere de forma significativa de otros tipos de lenguaje como el audiovisual. La importancia que para el visitante tiene el contacto con las obras expuestas dentro de un contexto determinado está precisamente en el encuentro personal que tiene con las obras de arte, experiencia que no podrá tener nunca con una mera visita virtual. El museo se nos ofrece como un espacio de comunicación en el que se nos presentan y dan a conocer unas obras de manera directa y sin intermediarios, utilizando su propio lenguaje museográfico que difícilmente podremos encontrar con otros medios de comunicación.

¿Quiere esto decir que hemos de ignorar la visita virtual en pro de potenciar la visita presencial como la única forma de acercarse a los museos? De ninguna manera, porque, aunque no pueden confundirse como si fueran una misma realidad, las dos son complementarias y hoy resultaría casi imposible prescindir de alguna de ellas. A través de la visita virtual adquiriremos una visión más analítica de una obra y podremos observar con detención los detalles que en una visita presencial nos resulta más difícil distinguir. Dicho conocimiento nos ayudará a comprender mejor las obras y puede servirnos para preparar mejor la visita presencial, que es la razón última de todo museo. Además, nos permitirá contemplar la exposición virtual tantas veces como deseemos porque no tienen una fecha de clausura. Eso significa que habrá que compaginar las visitas virtuales con las presenciales porque ambas son complementarias y pueden servir para que los ciudadanos puedan combinar diferentes formas de acercarse a los museos. Pero no debemos olvidar que, si nos situamos desde una perspectiva internacional, constatamos que no todos los países del mundo cuentan con la posibilidad de utilizar las plataformas digitales, impidiéndoseles el acceso a la cultura, cosa que sucede sobre todo en los países en vías de desarrollo. Es necesario, por tanto, facilitar el acceso a las nuevas tecnologías digitales. La pandemia nos ofrece la oportunidad de reflexionar, reimaginar y reiniciar un proceso de transformación de los museos que ayude a la sociedad a revalorizar el

significado cultural que éstos tienen en nuestro tiempo y a plantearse si no será conveniente potenciar un cambio de modelo en el que no se olvide el papel y la función que están llamados a desempeñar en la sociedad como medios de creación y comunicación del conocimiento y de diálogo con otros pueblos y culturas.

8. Y después de la pandemia, ¿qué futuro se vislumbra para los museos?

Ya he analizado cómo se encuentran los museos durante la pandemia y las consecuencias que ésta ha traído para el buen funcionamiento de los mismos. Ahora se trata de ver cómo han de situarse de cara al futuro, cómo han de afrontar los nuevos retos que se le presentan y qué respuestas han de dar a los interrogantes que la sociedad les está haciendo en estos momentos de crisis. Ciertamente, tanto los museos como los centros culturales han de plantearse cómo se han de situar de cara a la denominada “nueva normalidad”. Pero una cosa es cierta, que no pueden seguir funcionando como lo han hecho hasta ahora. Los museos necesitarán cambiar de mentalidad y reprogramarse teniendo en cuenta sus propias necesidades.

Por una parte, tendrán que reducir el número de exposiciones, al tiempo que se verán obligados a renunciar al modelo de las exposiciones blockbusters, que ya estaba dando signos de decadencia y, a partir de ahora, será muy difícil de repetir. ¿Por qué? Porque dichos montajes suponen contar con que los grandes museos del mundo estén en condiciones de prestar sus cuadros ante las peticiones de cesión realizadas dentro de los proyectos internacionales, en un momento en el que el desplazamiento de las obras resultaría muy complicado y demasiado costoso. Eso implicará que los museos tendrán que recurrir a sus propias colecciones elaborando nuevos relatos y enfoques que, adoptando un modelo museístico y expositivo más inclusivo, atraigan la atención de los ciudadanos no solo con las obras más conocidas, sino también con aquellas que pasan más desapercibidas. En eso coinciden tanto Miguel Falomir, director del Museo de El Prado, como Manuel Borja-Villel, director del Museo Reina Sofía (Sotta, 2020). Es el momento de considerar la conveniencia de programar exposiciones de manera conjunta con otras instituciones en las que, compartiendo la investigación, el presupuesto económico y el

relato museográfico que se desea transmitir, se centre la atención en las necesidades de los ciudadanos más cercanos a los que han de servir y no tanto en las grandes masas de turistas.

Por otra, los museos tendrán que centrarse más en la investigación y el estudio de las colecciones propias para adquirir un mejor conocimiento de las mismas, que facilite la colaboración y el intercambio con otras instituciones. Porque los resultados de la investigación de las obras han de conformar un auténtico “archivo de lo común” que rompa con la idea de que el museo es el propietario único de sus colecciones y ofrezca una nueva visión que haga referencia a su función de custodio y guardián de los bienes culturales, que son patrimonio universal y han de ser compartidos por todos, tal como señala Borja-Villel (*Ibid.*, 2020).

Un tema que es preciso sea revisado dentro de los museos es el de la atención del personal que tienen a su cargo. Si los museos están al servicio de la sociedad y buscan mejorar la vida de los ciudadanos, habrá que analizar hasta qué punto es justo que potencien la externalización de los servicios dando lugar a una actividad que, bajo la figura del subcontratado, ha permitido que se ignoren las condiciones laborales en las que realizan su trabajo los empleados de los museos. Está muy bien que los museos hagan declaraciones programáticas sobre la protección del medioambiente, la aceptación de la multiculturalidad, la acogida del diferente, la supresión del colonialismo y otras causas sociales. Pero no se comprende muy bien cómo, reivindicando todos esos derechos, al mismo tiempo se siguen haciendo contratos de trabajo precarios y, en cuanto ha surgido la pandemia, lo primero que se ha hecho ha sido despedir al personal contratado temporalmente. Es evidente que esta situación está demostrando que el ecosistema en el que se mueven los museos es muy poco consistente y hace que las condiciones laborales en las que trabajan sus profesionales dejen mucho que desear. No se pueden negar las pérdidas millonarias que han sufrido los museos al verse privados de sus ingresos por la falta de visitantes, lo que ha llevado al despido de muchos trabajadores, pero se plantea la necesidad de revisar el sistema de financiación de los museos que debería considerar cómo ha de ser en el futuro su relación con lo público y lo privado, precisamente cuando los límites entre uno y otro son cada vez más imprecisos. Los Gobiernos no deberían recortar las subvenciones

a los museos como tampoco lo deberían hacer con la cultura o la enseñanza de las humanidades porque eso significaría que no les preocupa la educación de la ciudadanía. Que inviertan, por tanto, en educación y cultura para que se pueda contar con personal bien preparado y económicamente bien pagado.

Pero, ¿qué pasa con los museos y monumentos privados que desean conservar los puestos de trabajo de sus trabajadores y se ven obligados a gestionar un Expediente Temporal de Regulación de Empleo porque no pueden mantener a todo el personal? ¿Cómo podrán sobrevivir sin ayudas de las administraciones y sin la principal fuente de ingresos por la venta de entradas a sus museos? ¿Cómo afrontar la sostenibilidad de los museos sin que se menoscabe la atención a sus colecciones y edificios y sin que los ciudadanos se vean privados de una visita de calidad? La respuesta no es fácil y habrá que ver las posibles soluciones que existen para encontrar una salida que sea válida en el futuro más inmediato. Un ejemplo lo tenemos en los museos privados estadounidenses que, ya desde la crisis de 2008, no dudaron en subastar algunas obras de arte con las que hacer frente a la difícil situación económica que estaban pasando, teniendo que intervenir la Asociación de Directores de Museos de Estados Unidos (AAMD) estableciendo unas líneas rojas que no debían traspasarse. Pero con la nueva crisis del coronavirus parece que se está dando paso a una cierta tolerancia, hasta el punto de que el Brooklyn Museum de Nueva York está dispuesto a subastar en Christie's algunos cuadros de Cranach el Viejo, Courbet o Corot. En el Reino Unido algunos de los asesores de la Royal Academy of Arts no han dudado en proponer que se venda la escultura renacentista Taddei Tondo de Miguel Ángel para evitar el despido de 150 trabajadores, a lo que la Academia se ha opuesto (Ramos 2020). En España también se están dando casos de venta de obras pertenecientes a fundaciones privadas, como ha sucedido con la Fundació Suñol y la Fundació Glòria Soler que han puesto a subasta en Christie's nueve obras de su colección, entre las que destacan *Une lune bleu* (1971), un móvil de Alexander Calder y la *Pintura No. 5* (1959) de Manolo Millares, una creación sobre tela de arpillera, con las que esperan conseguir varios millones de euros para financiar proyectos filantrópicos.

Se nos plantea aquí un dilema que entra en conflicto con el código ético de buenas prácticas propuesto por el Comité Internacional

para Museos y Colecciones de Arte Moderno (CIMAM), bajo los auspicios de la UNESCO. Como principio, nunca se deberían utilizar las obras de arte como mercancía para obtener medios económicos con los que sostener el funcionamiento de los museos. Ahora bien, ¿qué hacer ante situaciones en las que está en juego la salud de las personas o la estabilidad laboral de los empleados? Las opiniones son diversas y no es fácil llegar a un acuerdo porque, mientras que para unos está muy claro que lo primero son las personas, para otros el patrimonio cultural debe ser conservado porque es un bien que pertenece a toda la humanidad.

Estos momentos que estamos viviendo pueden ser también una ocasión propicia para reflexionar entre todos sobre cómo podemos participar activamente dentro de los museos, convirtiéndolos en un medio de comunicación y aprendizaje que permita a los visitantes ser cocreadores de un discurso museológico propio. A este respecto, Nina Simon, directora del Santa Cruz Museum of Art & History de California, escribió el libro *The Participatory Museum* (2010) en el que parte del concepto de museo como una *“institución que sirve como una plataforma que conecta a diferentes usuarios que actúan como creadores de contenido, distribuidores, consumidores, críticos y colaboradores”*. Eso implica que los visitantes de los museos, al contar con la información disponible en ellos, pueden compartirla entre sí a través de la conexión en red y crear dicho discurso, que se irá elaborando dentro de una comunidad de usuarios que esté dispuesta a participar activamente en la vida de los museos. De ese modo, toda experiencia museística que tengan los visitantes será el resultado del compromiso adquirido por todos los que han decidido participar, aportando cada uno sus cualidades e intereses personales. En el museo participativo todas las personas están invitadas a colaborar y aportar sus experiencias dentro del entorno en el que se mueven. Sin embargo, al no ser una práctica muy común dentro de los museos, se nos plantean una serie de preguntas.

¿Hasta qué punto el museo actual está en condiciones de convertirse en un espacio colaborativo? ¿Estará el visitante dispuesto a implicarse en una dinámica participativa dentro del museo? ¿Se encontrará capacitado para asumir dicha tarea asumiendo la participación de diferentes colectivos? El ICOM ha señalado cómo algunos directores y conservadores de museos se han dedicado a

narrar sus colecciones a través de sus actividades digitales, con iniciativas como *Ask a curator* o *Le passeggiare del Direttore* del Museo Egipcio de Turín, con el fin de potenciar las actividades de los museos a los que no se podía acudir presencialmente. Y se pregunta si no sería conveniente que otras voces más discretas, pero no por eso menos importantes, deberían hacerse oír hablando de sus colecciones, así como las de los visitantes y voluntarios explicando si se sienten incluidos dentro del museo. Ciertamente, este tiempo de reclusión, al que nos vemos forzados a cumplir, puede ayudarnos a repensar unos museos más plurales e inclusivos, más sociales, más sostenibles y más dialogantes, sirviéndose también de las redes sociales.

Al hablar de los museos no podemos dejar de lado el tema del turismo cultural que va estrechamente unido a ellos y al concepto de patrimonio, formando entre sí una realidad compleja que necesita ser analizada desde una perspectiva global. La función de los museos no es otra que facilitar a la sociedad el acceso al patrimonio cultural del que son depositarios. Están a su servicio y tienen la obligación de posibilitar su disfrute a todos los ciudadanos, teniendo en cuenta las diversas condiciones físicas y culturales en que se puedan encontrar. Al mismo tiempo, han de dar respuestas a sus necesidades concretas e incorporar aquellas iniciativas que favorezcan el turismo inclusivo mediante el análisis y la evaluación de programas que potencien el desarrollo sostenible y que faciliten el disfrute del ocio y del turismo cultural de manera global, asumiendo que puede convertirse en un instrumento de aprendizaje y conocimiento a partir de su contexto social, humano y ecológico. Tanto los museos como el patrimonio cultural poseen una capacidad extraordinaria para sensibilizar y educar a los ciudadanos en el reconocimiento, la valoración, utilización, protección y el cuidado de los recursos naturales y culturales de que disponemos, conscientes de que han de transmitirlo a las generaciones futuras.

La incertidumbre en la que nos ha situado la pandemia no solo ha afectado a la preocupación por la salud y la economía del mundo entero, sino que también se ha extendido a la preocupación por el futuro de los museos y del patrimonio cultural. Una de las recomendaciones que han hecho tanto ICOM como la INTERPOL ha sido que los profesionales de los museos y los cuerpos de policía procurasen garantizar la seguridad del patrimonio cultural durante el

confinamiento, evitando cualquier posibilidad de robo o deterioro. Para ello, han aconsejado a los museos que evalúen sus condiciones de seguridad y cuenten con un plan de protección eficaz, adaptando los protocolos a las circunstancias actuales. Por otra parte, la preocupación por la conservación de los bienes culturales y obras de arte de los museos se ha visto reforzada por los diversos gobiernos que han publicado algunas recomendaciones sobre los procedimientos de desinfección que se han de llevar a cabo con motivo de la crisis por Covid-19.

En concreto, el Ministerio de Cultura y Deporte de España, a través del Instituto del Patrimonio Cultural, ha insistido en la necesidad de realizar una “revisión técnica programada que garantizando todas las medidas de seguridad para el personal involucrado, permita detectar posibles incidentes o riesgos que puedan afectar a los bienes en estos períodos en los que el personal de los centros de conservación o museos, archivos y bibliotecas no está realizando una actividad presencial” (Bueso *et al.* 2020: 5). Entre otras advertencias, hace hincapié en que, para la desinfección, se evite la utilización de “productos corrosivos” como la lejía, el amoníaco y los detergentes y, en su lugar se utilicen “soluciones hidroalcohólicas diluidas o jabones neutros”, siempre bajo el control de un especialista en conservación de bienes culturales. Que se tengan en cuenta todas estas medidas y que sean promovidas por las mismas instituciones públicas está indicando que existe una sensibilidad exquisita ante la necesidad de proteger y conservar en las mejores condiciones posibles el patrimonio cultural que poseemos, precisamente en estos momentos tan delicados en los que lo que prima es cuidar la salud de las personas. Ahora se trata de que, poco a poco, se vayan abriendo las puertas de los museos ofreciéndonos un aliento de esperanzada certeza de que, una vez acabada esta situación que estamos pasando con gran entereza y fortaleza, podamos seguir disfrutando y compartiendo la experiencia estética y el conocimiento que el museo nos ofrezca de cada una de sus obras todavía por descubrir, invitándonos a participar en su estudio e investigación. Será otra manera distinta de acercarnos a los museos, que nada tendrá que ver con los modelos tradicionales.

Finalmente, me gustará resaltar cómo, con motivo de la celebración del Día Internacional de los Museos en 2020, el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía presentó un programa on line con

el lema “Cuidándonos: por un museo hospitalario” en el que rememoraba cómo el edificio que alberga el museo fue anteriormente el Hospital de San Carlos y, durante los años 1918 y 1920, tuvo que hacer frente a la gran epidemia de la conocida como “gripe española” que causó la muerte de más de cuarenta millones de personas en el mundo. Al encontrarnos con esta nueva pandemia, el museo se replanteó cuál debería de ser su función como institución pública y retomó la noción de los cuidados en relación a la hospitalidad, aplicándola a la tercera edición del máster Programa Experimental de Mediación y Educación a través del Arte (PERMEA) de la mano de la jefa del Área de Educación del Museo Reina Sofía, María Acaso (2020: 21). Ante la imposibilidad de que los visitantes acudan a las salas de los museos es preciso que los educadores busquen los medios para hacer de intermediarios y facilitar en el futuro su acceso al conocimiento a través de unos programas bien diseñados. Y han de hacerlo sin tener que estar continuamente preocupados por el porcentaje de las audiencias y centrarse más en la atención de los pequeños grupos a través del museoweb, invitándoles a que sean activos y críticos. Pero si queremos que se cuiden los museos es preciso que también cuidemos la formación de los futuros educadores a través de un “proceso hospitalario, amable y acogedor” que les permita descubrir su función mediadora y al mismo tiempo cuidadora. Habrá que cuidar los museos, preocuparse por los visitantes ausentes y prestar una atención más amable, agradable y acogedora a aquellos que se atrevan a traspasar los umbrales de los museos en unos tiempos en los que toda acción puede parecerse excesivamente arriesgada. Después de todo, habremos aprendido que es posible imaginar otra forma de relacionarnos con el patrimonio cultural, donde el cuidado mutuo sea el distintivo que caracterice un nuevo modelo de museo en el hoy que nos toca vivir.

BIBLIOGRAFÍA

Acaso, María (2020): Mediar/cuidar. Propuestas para educar a través de las artes en un mundo pos-Covid. *Textos Permeables: sobre mediación, prácticas artísticas e instituciones culturales #0* (VV.AA.). PERMEA, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana.

Bueso, M.; Gaztáñaga, A.; Herráez, J. A.; Laborde, A.; Martín, M., Montero, J.; Yanguas, N. (2020): *Recomendaciones sobre procedimientos de desinfección en bienes culturales con motivo de la crisis por COVID 19*. Madrid, España: Ministerio de Cultura y Deporte, Instituto del Patrimonio Cultural de España. [URL: <https://www.lamoncloa.gob.es/serviciosdeprensa/notasprensa/cultura/Documents/2020/160420-RecomendacionesIPCE.pdf>]. Acceso el 27/04/2021.

Checa Cremades, Fernando; Coderch, Pablo Salvador (Coord.) (2020): *Seminario Online Arte y Estado. La protección a las artes en tiempos de crisis. 26 y 27 de noviembre de 2020*. [URL: http://arteysociedad.blogs.uva.es/files/2020/11/Seminario_Arte_y_Estado-PROGRAMA.pdf]. Acceso el 24/04/2021.

Checa Cremades, Fernando; Coderch, Pablo Salvador (Coord.) (2020): *Mesa redonda Seminario Arte y Estado. La protección de las artes en tiempos de crisis- 26/11/2020*. [URL: https://www.youtube.com/watch?v=zdG_xLwSIhc&list=PL6WY7yDUGYXHs_ebG3qDoYeJNOP0f5EeP&index=7&t=24s]. Acceso el 24/04/2021.

Fernández, Guillermo (2018): *El museo de ciencia transformador*. Bajo licencia de Creative Commons. Tarragona. [URL: <https://www.elmuseodecienciatransformador.org/comprar-el-libro/>]. Acceso el 23/04/2021.

Fernández; Guillermo (2020): *Oportunidades para los museos en la era postCOVID-19*. [URL: <https://www.agenciasinc.es/Opinion/Oportunidades-para-los-museos-en-la-era-postCOVID-19>]. Acceso el 15/04/2021.

Icom (2020): *INFORME. Museos, profesionales de los museos y COVID-19*. [URL: <https://icom.museum/wp-content/uploads/2020/05/Informe-museos-y-COVID-19.pdf>]. Acceso el 1/04/2021.

Khashan, Natanya (2020): *National Survey of Covid-19 Impact on United States Museums*. [URL: <https://www.aam-us.org/2020/07/22/united->

[states-may-lose-one-third-of-all-museums-new-survey-shows/](#)]. Acceso el 25/04/2021.

Macmasters, Merry (2020): Artists Relief, iniciativa en EU que busca ayudar al gremio artístico golpeado por la pandemia. *Periódico La Jornada*, martes 14 de abril de 2020: 5. [URL: <https://www.jornada.com.mx/2020/04/14/cultura/a05n1cul>]. Acceso el 26/04/2021.

Marín, Begoña (2019): El cuadro de una pintora francesa oculto 140 años verá la luz en El Prado tras una petición en Twitter. *ICON Desing Arte. El País*, 19/VII/2019.

Montañés, José Ángel (2020): Pepe Serra: “No hacía falta un virus para que nos pusiéramos a pensar”. *El País.com*. 13/04/2020.

Museums Association (2021): *Un Manifiesto para el Aprendizaje y la Participación en los Museos*. London.

Nemo (2021): *Survey on the impact of the COVID-19 situation on museums in Europe. Final Report*. [URL: https://www.nemo.org/fileadmin/Dateien/public/NEMO_documents/NEMO_COVID19_Report_12.05.2020.pdf]. Acceso el 1/04/2021.

Pardo, Pablo (2020): Colapso del arte en EEUU: despidos en los museos y el 60% de los creadores se queda sin trabajo. *El Mundo.es Cultura*, 28/04/2020.

Parlamento Europeo (2021): *Constitución de un legado político eficaz para el Año Europeo del Patrimonio Cultural*. [URL: https://www.europarl.europa.eu/doceo/document/TA-9-2021-0008_ES.pdf]. Acceso el 19/04/2021.

Parreño, José María (2012): *Los templos del arte, en el laberinto*. [URL: https://elpais.com/cultura/2012/05/17/actualidad/1337281375_383018.html]. Acceso el 15/04/2021.

Philbrick, Harry; Vassallo, Christina (2021): Está claro que no hay vuelta atrás a la "normalidad". [URL: <https://news.artnet.com/opinion/philadelphia-collaborative-arts-consortium-1948256>]. Acceso el 25/04/2021.

Ramos, Rafael (2020): *¿Es legítimo que los museos vendan sus obras para sobrevivir a la pandemia?* [URL: <https://www.lavanguardia.com/cultura/20201014/484047880291/museos-venta-obras-sobrevivir-pandemia-debate-etico.html>]. Acceso el 27/04/2021.

Riaño, Peio H. (2021): La era de los museos activistas. *El País Ideas*, Domingo 28/02/2021: 6.

Riaño, Peio H. (2020): El museo del futuro se despide de las exposiciones de masas. *El País Cultura*, 14/04/2020.

Rivière, Georges Henri (1993): *La Museología. Curso de museología/Textos y testimonios*. Akal/Arte y Estética, Madrid.

Simon, Nina (2020): *The Participatory Museum. Museum 2.0*. [URL: https://books.google.es/books/about/The Participatory Museum.htm?id=qun060HUcOoc&redir_esc=y]. Acceso el 27/04/2021.

Sotta, Romina de la (2020): *Los museos viven de las exposiciones masivas*. [URL: <https://www.latercera.com/culto/2020/11/20/los-museos-viven-de-las-exposiciones-masivas/>]. Acceso el 26/04/2021.

Stengler, Erik; Fernández, Guillermo; Hidalgo, Javier; Soler, María; Vidalot, Pere; Callan, Sarah (2020): *Después de la crisis del coronavirus,, ¿los museos volverán a abrir?* [URL: <https://nodocultura.com/2020/04/03/los-museos-volveran-a-abrir/>]. Acceso el 20/04/2021.

Unesco (2020): Rapport. *Museums Around the World. In the Face of Covid-19*. Paris. [URL: <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000373530?posInSet=7&>

[queryId=N-b0ed0ac3-17b2-4ff2-8829-40910f877942](#)]. Acceso el 2/04/2020.

VV.AA. (2020): *Catálogo “Invitadas”. Fragmentos sobre mujeres, ideología y artes plásticas en España (1833-1931)*. 6 octubre 2020 / 14 marzo 2021. Museo del Prado, Madrid.

MUSEUS E MUSEOLOGIA: ENTENDER O PASSADO PARA CONSTRUIR O FUTURO

Fernando Magalhães

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

Maria da Graça Mouga Poças Santos

Instituto Politécnico de Leiria, Portugal
<https://orcid.org/0000-0001-5501-2605>

1. Introdução

A ordem mundial que vivemos na terceira década do século XXI é uma herança da Revolução Francesa. Contudo, ela começou a construir-se dois ou três séculos antes, à medida que os europeus se foram expandindo pelo mundo inteiro, colonizando uma boa parte do mesmo. Esta expansão caracterizou-se por uma aculturação que assumiu formas de violência física e simbólica, mais ou menos fortes, de modo que ao longo de todo este tempo temos assistido a um etnocídio, tantas vezes acompanhado por genocídio de grupos culturais inteiros.

Ao mesmo tempo que os europeus se difundiram pelo mundo, levaram consigo a cultura, a ordem social, a sua cosmologia do mundo, num processo que se tem prolongado até aos dias de hoje. O homem moderno europeu, capitalista, pai de família, heterossexual, branco, com educação científica (universitária), cristão, tornou-se assim o modelo a seguir por todo o mundo. Nem as duas guerras mundiais, nem a descolonização acabaram com esta ordem social, imposta e cultivada pelas grandes instituições modernas como escolas e museus. Na atualidade, as lutas sociais não são pela destruição de todas essas grandes narrativas modernas, mas por uma profunda revisão do processo da sua imposição. Reivindica-se que a diferença não continue a ser invisibilizada, discriminada, ocultada, pois a assunção identitária do indivíduo, nas suas mais diversas formas, é também um contributo para uma sociedade mais justa, mais honesta e mais feliz. De “motores”

indutores da modernidade, escolas e museus são fundamentais para a revisão da memória e para a construção e afirmação da diversidade cultural.

Este texto é apenas o nosso contributo para a análise e compreensão do papel dos museus no passado, e de como eles podem ser fundamentais na construção de uma sociedade onde haja lugar para todos.

2. Dos Museus à Museologia: entender o passado para construir o futuro

As origens dos museus modernos podem ser encontradas nos Gabinetes de Curiosidades, do século XVI, que constituíam “impressionantes salões ou galerias que albergavam as coleções privadas de reis e príncipes” (Magalhães, 2005, p. 37, 38). Nestes gabinetes acumulavam-se, sobretudo, objetos raros, assim designados em função da matéria-prima, a partir da qual eram elaborados, nomeadamente materiais nobres, como o ouro e a prata. A proveniência, por outro lado, ora de um passado mais ou menos distante, ora de sociedades não europeias e, portanto, considerados objetos exóticos, pouco conhecidos dos europeus, e trazidos para o continente por exploradores ou viajantes, acrescia valor aos objetos, uma vez que a sua posse significava um elevado estatuto. Eram objetos de posse restrita a alguns grupos sociais, os quais detinham com eles, o monopólio das representações culturais ou da natureza, concedia um elevado estatuto aos seus detentores (Magalhães, 2005). De certa forma, o status concedido pela posse dos objetos colocados nos Gabinetes de curiosidades, significava o poder conferido pelo domínio do conhecimento, através da educação que eles proporcionavam, mas também sobre o outro, metaforicamente falando, pois possui-se a sua cultura e a sua memória. Dominava-se o passado e/ou o presente mais ou menos distante, domesticando-o e construindo as narrativas que estariam de acordo com os possesores, assim como se dominava e domesticava o outro, o longínquo, o “primitivo”.

Apesar da curiosidade que certos objetos proporcionavam aos seus detentores, nomeadamente a nobreza, ao ponto de todas as cortes europeias, inclusive a portuguesa, terem desenvolvido os seus Gabinetes de Curiosidades (Magalhães, 2005), estes não podiam ainda

ser considerados museus, tal como os concebemos na atualidade. Falta-lhes uma narrativa, que estrai intimamente ligada ao aparecimento da comunidade nacional, assim como uma organização racional e com objetivos bem definidos: a construção do cidadão nacional, que só viria a emergir com a Revolução Francesa.

As primeiras instituições museológicas, na verdadeira aceção da palavra, surgem em meados do século XVIII, em que algumas daquelas coleções “passam a ser património nacional, constituindo o início da abertura de grandes museus. Os mais prematuros foram o Museu Britânico de Londres (1753), a galeria de Kassel, aberta ao público por Guilherme IV em 1760, e o Louvre, em 1798” (Arenas, 1999, p. 123).

É, assim, a partir da Revolução Francesa, ocorrida em 1789, e da conseqüente construção dos Estados-Nação constitucionais, que os primeiros museus modernos adquirem grande expressão e são realmente projetados, constituindo o Louvre o maior símbolo do aparecimento deles. A transformação do palácio real do Louvre em museu, significou a queda do antigo regime e o nascimento da era moderna, na medida em que antigos palácios, pertença e de frequência exclusiva da nobreza e do clero, se transformam em autênticas “casas do povo”. A nacionalização dos bens, outrora pertença de grupos sociais privilegiados e inacessíveis ao povo, significou a transferência desses bens para o novo conceito de cidadão. Por outro lado, a transformação de muitos desses palácios e conventos religiosos em museus, permitiu a sua abertura a todos os habitantes do Estado-Nação, independentemente das origens ou grupos de pertença, ao mesmo tempo que se constituíam como escolas, onde se poderiam cumprir os ideais da revolução: Liberdade – Igualdade e Fraternidade, fabricando-se assim esse cidadão nacional.

A posse, tanto do património móvel como do imóvel, antes pertença dos grupos privilegiados, por parte da Nação e dos seus representantes e líderes, significava mais uma vez a transferência e a abertura do domínio do conhecimento sobre o outro, o passado ou o exótico, o distante, a todos os cidadãos. O que era o acesso privilegiado do conhecimento a apenas dois grupos minoritários, o clero e a nobreza, pretende-se que seja agora estendido ao povo, na sua maioria analfabeto e habituado a um sistema feudal de subserviência aos nobres e ao clero. Como refere K. Pomian (1987), “os primeiros

museus modernos contribuíram para celebrar a Nação e a sua glória. Mesmo os objetos provenientes de outras sociedades, ou da natureza, ilustram a Nação que os recolheu, com a legitimação de que havia sido o esforço e os sacrifícios dos seus artistas, sábios e exploradores, o responsável pela recolha de tais objetos” (Pomian, 1987).

Não cumprindo a sua função, e sendo eles mesmos, ferramentas de poder ao serviço da emergente burguesia, os museus terão, cerca de um século depois da sua fundação, em inícios do século XX, o primeiro embate crítico, promovido pelo modernismo que surge pelas mãos de autores como Manet, Faubert ou Charles Boudelaire. Em Portugal, o seu mais conhecido representante é Fernando Pessoa. O Modernismo, enquanto movimento artístico e intelectual, nasceu em meados do século XIX e teve, como berço, correntes de pensamento ligadas à filosofia, à literatura e à pintura. O movimento modernista surgiu a partir da autocritica proporcionada pela filosofia Kantiana (Ferreira; Cotrim 2001). Preconizando uma “reflexão sobre as suas ações, os fundadores do modernismo criticam profundamente os pressupostos herdados da burguesia romântica” (Magalhães, 2018, p. 96), é uma corrente de pensamento surgida “localmente, em França, a partir da literatura de Baudelaire e da pintura de Manet, assim como, talvez em Flaubert na ficção em prosa” (Greenberg, 1980) ou ainda na escultura. Nietzsche, Freud and Marx “were some of the most important precursors of Modernism in the religion, philosophy, psychology and politic fields. Like Manet, Flaubert or Boudelaire, all of them rejected the certainties inherited from romanticism. They came to distrust the stability and order offered in earlier literary works. It broke with literary conventions. Later, outside the local context modernist ideas were extended to music and architecture as well as to the dance” (Magalhães, 2018, p. 96).

Tratando-se de um movimento artístico profundamente crítico de um passado recente em que o poder fora, de facto, transferido para a burguesia, que definira a ordem social dos novos Estados-Nação, de acordo com os seus projetos, tudo o que se relacionasse com essa burguesia era alvo de crítica feroz pelos modernistas e suas correntes de pensamento. Também os museus, vistos como instrumentos de poder ao serviço da classe privilegiada burguesa, serão alvo dessa crítica, por parte dos modernistas.

Mostrando a sua indignação pela transformação dos museus em escolas ao serviço do poder, Filippo Tomasi (1910), fundador do futurismo italiano refere que “museus, cemitérios!... Idênticas verdades numa sinistra promiscuidade de tantos objetos desconhecidos uns dos outros. Dormitórios públicos, onde eles dormem eternamente enquanto seres aborrecidos e desconhecidos. Recíprocas ferocidades de pintores e escultores assassinando-se uns aos outros com golpes de formas e cores no mesmo museu” (Magalhães, 2005, p. 16). Apesar de tudo, e sofrendo das vicissitudes da Iª Guerra Mundial, os museus mantêm-se, aguentando os embates tanto das primeiras grandes guerras, como dos críticos das diversas escolas de pensamento da primeira metade do século XX.

Com o fim da segunda guerra mundial, dá-se a emergência da Organização das Nações Unidas, e através desta, a UNESCO, a organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura, em 1945, cuja sede seria estabelecida em Paris. O aparecimento da UNESCO marcou uma nova etapa no domínio dos museus, permitindo encetar uma verdadeira reflexão teórica sobre o papel social dos museus, que passa a ser feita a uma escala global. As preocupações da UNESCO passam a centrarem-se no papel social dos museus e, sobretudo, nos seus alicerces, ao procurar novas definições para ele. Não sendo novas, as reflexões em torno do conceito de museu e das suas definições, o seu alcance global permitido pela UNESCO é, a partir de meados do século XX, inovador. O que é o Museu afinal? Ou, para que serve o Museu? Eram as novas questões, levantadas num quadro composto por mais de 150 Estados. Pouco tempo depois da sua fundação, a UNESCO produziu várias documentação de interesse no contexto do Património Cultural, incluindo o museológico. Ressalvamos, a “Recomendação Relativa Aos Meios Mais Eficazes de Tornar os Museus Acessíveis a Todos”, em 1960. Nos anos de 1950 já havia mais duas Recomendações que incidiam sobre Património Cultural e sobre museus: a Convenção de Haia de 1954 relativa à Proteção dos Bens Culturais em Caso de Conflito Armado – criada na sequência da Segunda Guerra Mundial – e a Recomendação Relativa a Escavações Arqueológicas, que sai em 1956.

Mais recentemente, na sua Conferência Geral, organizada em Paris, no dia 20 de novembro de 2015, a UNESCO, elaborando a “Recomendação relativa à proteção e promoção dos museus e das

coleções, da sua diversidade e do seu papel na sociedade”, define o museu como uma “instituição permanente sem fins lucrativos, ao serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, aberta ao público, que adquire, conserva, investiga, comunica e expõe o património material e imaterial da humanidade e do seu meio envolvente com fins de educação, estudo e deleite. Como tal, os museus são instituições que procuram representar a diversidade cultural e natural da humanidade, assumindo um papel essencial na proteção, preservação e transmissão do património.

Na presente Recomendação, o termo coleção é definido como “um conjunto de bens culturais e naturais, materiais e imateriais, passados e presentes”. Cada Estado Membro deve definir o âmbito do que entende por coleção nos termos de seu próprio quadro normativo, para os propósitos desta Recomendação.

Na presente Recomendação, o termo património é definido como um conjunto de valores materiais e imateriais, e expressões que as pessoas selecionam e identificam, independentemente do regime de propriedade dos bens, como um reflexo e expressão das suas identidades, crenças, saberes e tradições, e ambientes que demandem proteção e melhoramento pelas gerações contemporâneas e transmissão às gerações futuras. O termo património também se refere às definições de património cultural e natural, material e imaterial, bens culturais e objetos culturais, conforme incluídos nas Convenções de Cultura da UNESCO” (UNESCO - Recomendação relativa à proteção e promoção dos museus e das coleções, da sua diversidade e do seu papel na sociedade, 2015, p. 3).

A UNESCO encoraja os Estados Membros “a apoiar a função social dos museus, que fora enfatizada pela “Declaração de Santiago do Chile”, de 1972. Em todos os países é crescente a perceção de que os museus desempenham uma função chave na sociedade, e constituem um fator de integração e coesão social. Nesse sentido, eles podem ajudar as comunidades a enfrentar as profundas mudanças na sociedade, inclusive as que levam a um aumento da desigualdade e à dissolução de laços sociais.

Os museus são espaços públicos vitais que deveriam dedicar-se a toda a sociedade e podem, portanto, desempenhar uma função importante no desenvolvimento de laços sociais e coesão, na construção da cidadania, e na reflexão sobre as identidades coletivas.

Os museus deveriam ser lugares abertos a todos e comprometidos com a acessibilidade física e cultural para todos, inclusive grupos desfavorecidos. Eles podem constituir-se como espaços para a reflexão e o debate sobre temas históricos, sociais, culturais e científicos. Os museus devem também promover o respeito aos direitos humanos e à igualdade de género. Os Estados Membros devem encorajar os museus a desempenhar todas essas funções” (Primo; Moutinho, 2021, p. 23, 24).

Outra organização que nasce numa era global e que irá contribuir com a formulação de uma série de reflexões teórico-práticas sobre o museu, é o ICOM (Conselho Internacional de Museus), nascido em 1946. O ICOM é a organização mundial dos museus e dos profissionais de museus. O ICOM dedica-se à promoção e proteção do património natural e cultural, presente e futuro, material e imaterial. Com mais de 35 000 membros em 135 países, a rede do ICOM é formada por profissionais que abarcam um grande leque de disciplinas relacionadas com os museus e o património.

O ICOM é uma organização não-governamental (ONG), que mantém uma relação formal com a UNESCO e tem estatuto de órgão consultivo do Conselho Económico e Social das Nações Unidas” (ICOM in <https://icom-portugal.org/icom-portugal-quem-somos/>).

Enquanto instituição global, sem fins lucrativos, o ICOM preconiza a “cooperação e intercâmbio profissional; a difusão de conhecimentos e aproximação do público aos museus; a formação de profissionais; a promoção de ética profissional, a promoção da cooperação internacional em termos de museus e a preservação do património mundial e combate ao tráfico de bens culturais” (Gomes, 2010, p. 12).

Em finais dos anos 60 e início dos anos 70, do século XX, dá-se o segundo embate crítico dos museus, em virtude da revolução estudantil francesa, em maio de 1968. Mais uma vez, como acontecera com o movimento do Modernismo no início do século XX, surgem intelectuais de vários quadrantes que questionam o valor dos museus para a comunidade, contestando inclusivamente a sua existência. June Jordan, poetisa negra norte-americana coloca a questão da seguinte forma, “Levem-me a um museu e mostrem-me o meu ser, mostrem-me o meu povo, mostrem-me a alma da América. Se não me podem demonstrar o meu ser, se não conseguem ensinar ao meu povo o que

ele precisa de saber, e ele precisa de saber a verdade, que nada é mais importante do que a vida humana, se não me podem demonstrar e ensinar essas coisas, então, porque não deveria eu atacar os templos da América e amaldiçoá-los?” (Alexander, 1979).

A resposta às novas críticas sobre os museus surge pela mão de vários investigadores, que irão estar na origem do aparecimento da Nova Museologia. Preconizando uma nova forma de fazer o museu, a Nova Museologia substitui as noções tradicionais de Museu enquanto lugar fechado, pela de território, espaço aberto e não limitado às paredes de um edifício, a de coleção pela de património, todo o património que faz parte desse espaço passa a ser musealizado, e o público passa a ser agora composto pela comunidade. O museu deve estar ao serviço do seu desenvolvimento, cumprindo assim a função social (Magalhães, 2003).

A mesa-redonda de Santiago do Chile, organizada em 1972 e a Declaração do Québec, emitida em 1982, assim como a fundação do Movimento Internacional da Nova Museologia em Lisboa, no ano de 1985, foram determinantes para o nascimento desta nova forma de fazer museus. Alguns dos seus mais significativos representantes são, no contexto internacional, Pierre Mayrand, Georges Henry Riviere, Hugues de Varine, Peter Vergo, com a obra “New Museology”, publicada em 1989. No contexto nacional português, destacam-se Mário Moutinho e João Nabais.

A partir da Nova Museologia surgem os ecomuseus, “museus de lugar situados numa paisagem onde a natureza é profícua em elementos geológicos e naturais e onde o homem deixou testemunhos do seu passado, da sua vida, do seu trabalho e da sua história (moinhos, pontes, casas rurais, grutas ou indústrias), dignos de conservação e de visita, enquanto património local” (Arenas, 1999, p. 130). Contudo, estes ecomuseus debateram-se com grandes dificuldades “em convencer os habitantes desse lugar, da possibilidade de viver ou de regressar como agentes do ecomuseu, quase sempre longínquo de uma cidade ou da vida urbana, e adaptar-se à vida rural, vivendo dos produtos manuais e artesanais” (Arenas, 1999, p. 130; 131). A outra dificuldade consistia em atrair turistas ou visitantes.

Entrados no século XXI, parece continuar-se a desvalorizar os museus. Um destes exemplos reside no leilão realizado em Paris em 2 e 3/12 de 2000, em que estiveram na praça pública vários objetos da

falecida Maria Callas. Após a morte da cantora, “toda a sua “memorabilia” foi dispersa, indo uma parte parar às mãos de vários membros da família, nomeadamente às da mãe e do marido, cujas tentativas de criação de um museu, no início dos anos 80, falharam. Por esta altura, Nicolas Petsalis-Diomidis, fã incondicional da diva, decide comprar a Jackie, irmã de Callas, a parte que havia ficado com a mãe, e que aquela herdou, objetos que, juntamente com outros por ele adquiridos, haveriam de servir para implementar de novo a ideia de um museu em memória de Maria Callas. Apesar do interesse demonstrado pelo presidente da câmara de Atenas em relação ao projeto, mais uma vez, este sairia falhado, acaba em leilão o que nunca conseguiu ser museu. Apesar da tristeza inicial por não conseguir constituir o museu, Nicolas rapidamente se recompôs chegando à seguinte conclusão: Afinal, o que é uma memória viva? Um entre muitos objetos expostos em **cinzentas salas de museu** ou algo acarinhado por um colecionador e mostrado com orgulho como a compra certa num leilão histórico? Porquê um Museu Callas em vez de cem, quinhentos ou mil fervorosos paladinos de uma causa que, como eu o fiz, contribuam para manter a lenda viva?” (Magalhães, 2005, p. 17).

O século XXI representa uma nova fase no renascimento dos museus e da museologia, que se quer mais reflexiva, num mundo desafiante, marcado por crescentes desigualdades sociais, culturais e económicas. O quadro traçado por Judite Primo e Mário Moutinho (2021), caracterizado pelo “crescente empobrecimento, duma cada vez maior parte da população mundial, em simultâneo (razão e causa) de uma também crescente acumulação da riqueza num número cada vez mais restrito de pessoas” (p. 19), exige novos papéis aos museus: o empoderamento reflexivo dos seres humanos.

Mais uma vez, o museu deve aproximar-se, e servir o seu contexto social promovendo o “desenvolvimento sustentável da humanidade, (...) igualdade de oportunidades e inclusão social e económica!” (Moutinho, 2007). Por outro lado, o século XXI é caracterizado por fluxos massivos de informação, controlada por grandes grupos económicos, financeiros e políticos que assim formatam e controlam o pensamento social, de acordo com os seus interesses, tudo isto revestido de uma suposta capa de seriedade e de imparcialidade. Os grandes poderes da atualidade estão ao serviço de

especuladores financeiros, que se aproveitam de toda uma massa de população acrítica, para construir um sistema onde impera a cada vez maior desigualdade na distribuição de recursos.

Neste contexto, as instituições educativas e de aprendizagem, como escolas, museus, etc. têm não só um papel renovado, como mais importante do que nunca, que consiste em despoletar nos indivíduos uma consciência reflexiva, criando-se novos cidadãos conscientes e críticos do mundo em que vivem. Compete, cada vez mais aos museus, atuando no campo da sociomuseologia, ajudar a criar esta consciência crítica da ordem social e dos poderes dominantes deste século XXI. Devem promover uma “alfabetização” crítica, enquanto “parte dos instrumentos que possibilitam uma leitura crítica do Mundo em que vivemos, que contrarie aquilo que os grandes meios de comunicação, nos apresentam todos os dias, aquilo que contrarie o OBSCURANTISMO, aquilo que amedronte os “donos do Mundo”” (Primo; Moutinho, 2021, p. 22, 23).

A sociomuseologia desempenha, atualmente, um papel fundamental no empoderamento de indivíduos e de comunidades, mas para que possa enfrentar as complexidades dessa mesma sociedade apela à interdisciplinaridade. A compreensão e “a intervenção sobre as complexas problemáticas das sociedades atuais, apelam à articulação da museologia em particular com as áreas do conhecimento das Ciências Humanas, dos Estudos do Desenvolvimento, da Ciência de Serviços e do Planeamento do Território” (Moutinho, 2007, p. 1). Consolida-se assim “o reconhecimento da museologia como recurso para o desenvolvimento sustentável da humanidade, assente na igualdade de oportunidades e na inclusão social e económica” (Moutinho, 2007, p. 1).

A sociomuseologia é, assim, de acordo com Mário Moutinho (2007) relevante para refletirmos e agirmos sobre as novas problemáticas do século XXI. Entre essas ações impõem-se uma abordagem global, e não só nacional, da valorização e da proteção do património cultural e natural, definindo-se “políticas que ultrapassam os limites nacionais e afectam regiões ou em muitos casos dizem respeito ao próprio planeta no seu todo. Este entendimento resulta em parte da necessidade de envolver recursos humanos, financeiros e legais, científicos e técnicos que ultrapassam claramente a responsabilidade local ou nacional” (Moutinho, 2007, p. 1, 2). Outra das

preocupações atuais da museologia passa pela promoção do desenvolvimento a vários níveis – local, nacional e global.

“O reconhecimento que as questões do desenvolvimento também têm vindo a ser consideradas aos níveis local, nacional e internacional não só pela natureza das questões, mas também pelo carácter alargado do princípio da sustentabilidade que obviamente não só ultrapassa as fronteiras como também exige soluções globalmente sustentáveis. Neste contexto, as soluções implicam abordagens multifacetadas e assentes no princípio da participação que não são específicas de um só grupo social mas que ao contrário assentam na participação e no compromisso individual e colectivo. Cultura e desenvolvimento são cada vez mais elementos de uma responsabilidade Social onde assenta a intervenção museal” (Moutinho, 2007, p. 2).

Tal como reconhecido, o museu deve contribuir para a dinâmica cultural das diversas comunidades no quadro de um engajamento entre microespaços e macroespaços culturais, evitando-se a guetização comunitária e acompanhando-se as dinâmicas sociais, em tempos e espaços cada vez mais encurtados. Citando, de novo, Mário Moutinho, “é largamente reconhecido que todas as sociedades estão em permanente mudança pelo que a actuação dos museus deverá assentar nessa própria mudança sempre que procura deter um papel socialmente interveniente” (Moutinho, 2007, p. 2).

Por outro lado, o museu de hoje deve assumir-se como um prestador de serviços, numa sociedade onde as novas tecnologias da informação e diversas outras formas de comunicação, se têm vindo a impor como fatores caracterizadores da sociedade contemporânea. Para continuar a cumprir o seu papel, os museus não se podem fechar a um quadro em que, tanto o seu financiamento, como as suas funções sociais, não logrem ficar à margem da rede global de comunicações, comumente denominada de Internet. O aparecimento do SARS COV2,

que deu origem à doença da COVID, despertou ainda mais todos os setores da sociedade para a importância das novas tecnologias da comunicação, numa sociedade onde contactos físicos e sociais se restringiram. Sítios, redes sociais, e outros meios de divulgação e de desenvolvimento da atividade museológica, que não exijam contacto físico, apresentam-se como fundamentais para o desenvolvimento dos museus e para o seu contributo para o progresso local. Neste contexto, a visita virtual ao museu nunca irá substituir a visita física real, mas pode servir como um primeiro, e até decisivo passo, para atrair o visitante.

Por outro lado, o museu do século XXI, inserido numa sociedade cada vez mais complexa, apela à formação e integração de profissionais de diversas áreas no contexto museológico. A interdisciplinaridade é fundamental, pois a “atuação dos recursos humanos envolvidos nas diversas e ampliadas funções dos museus carecem cada vez mais de formação aprofundada que ultrapassa as tradicionais formações técnicas que esgotam a atuações dos museus centrados exclusivamente sobre as suas coleções” (Moutinho, 2007, p. 4).

A função dos museus é também a de contribuir para uma nova era que vá além do movimento pós-moderno, emergente nos finais do século XX. Cabe-lhes formar cidadãos capazes de olhar o mundo contemporâneo, criticamente. Chegou o momento de, na linha do pensamento que temos vindo a desenvolver, começar por refletir sobre as grandes narrativas que subjazem ao mundo moderno. É o tempo de começar a desconstruí-las, aproveitando o que têm de positivo, e recusando todos os males que a modernidade acarretou consigo, nomeadamente a imposição ao nível global de uma forma de pensamento e de organização social únicas.

A modernidade começa nos séculos XV e XVI, quando os descobrimentos dão origem à globalização. É a partir da expansão mundial da cultura europeia que tanto o pensamento único ocidental, como o capitalismo por ele propalado, se começam a impor e a dominar o mundo. A partir da colonização, subjagam-se, desvalorizam-se e perseguem-se todas as outras formas de pensar e de agir sobre o mundo. Como referem Mário Moutinho e Judite Primo (2021), (in Mignolo, 2002), a colonialidade, diferente de colonialismo, constituiu um dos “alicerces do Projeto de Modernidade da Europa, assente em

três pilares: o locus – a construção da ideia da Europa como espaço cultural e geográfico originários, o heroísmo e o espírito inovador – pela celebração da proeza civilizatória-, e a economia moderna – pela exploração e dominação de povos não europeus-. Essa narrativa europeia atribuía uma superioridade civilizatória aos povos europeus, legitimando uma lógica de colonialidade” (p. 29).

O mundo que herdamos, resulta do legado europeu, que se perpétua no presente, já não como colonialismo, mas sim como colonialidade, em que a modernidade construída pela sociedade e cultura europeias, acompanhando a globalização, continua a sobrepor-se aos saberes e cosmologias não europeias de forma avassaladora, não obstante a descolonização perpetrada ao longo do século XX.

Tal como referem Judite Primo e Mário Moutinho (2021), a “colonialidade não se extinguiu com o fim do colonialismo e com as independências nacionais, ao contrário seguimos convivendo com o modelo: pela existência de uma matriz de poder interna que reproduz o colonialismo; alimentando uma comunidade de saberes que continua a gerar conhecimentos eurocentrados e dominadores; onde ambos - poder e saber- orientam e promovem à hierarquização dos seres” (p. 29).

Para Aníbal Quijano “o atual padrão de poder mundial consiste na articulação entre: 1) a colonialidade do poder, isto é, a ideia de “raça” como fundamento do padrão universal de classificação social básica e de dominação social; 2) o capitalismo, como padrão universal de exploração social; 3) o Estado como forma central universal de controle da autoridade coletiva e o moderno Estado-Nação como sua variante hegemônica; 4) o eurocentrismo como forma hegemônica de controle da subjetividade/ intersubjetividade, em particular no modo de produzir conhecimento” (Quijano, 2002).

Assim, este sistema eurocêntrico assente na “**hierarquização das pessoas** tendo por base a diferença étnica que permite a exploração e a dominação de seres, determina e vincula regras de quem se relaciona com quem, como se relaciona; b) a **economia capitalista**, cada vez mais neoliberal, controla sobre o que e como se produz, a circulação e distribuição de riquezas e a exploração da mais-valia; c) a **política**, que estabelece quem manda e quem obedece, quem decide na escala privada e coletiva, quem pode construir a narrativa pública, quem detém o monopólio da violência; d) o **epistémico**, que

regula a subjetividade, e decide quais são as instituições que constroem o conhecimento, quais são responsáveis por ele, pela sua distribuição e circulação da subjetividade, isso também permite legitimar quem fala e o que fala dentro da sociedade” (Primo; Moutinho, 2021, p. 30), deixa pouco ou nenhum espaço a pessoas, saberes e formas de vida alternativos. A norma impositiva da noção de família europeia, de uma economia capitalista, especulativa, de uma política centralizada no Estado-Nação, que tudo continua a homogeneizar, assim como de um saber “científico” eurocêntrico, que tudo dominam e invisibilizam, precisam de ser sujeitos a uma análise crítica e desconstruídos.

Só com a desobediência epistémica (Mignolo, 2008, in Primo; Moutinho, 2021, p. 31), é que se pode romper com este padrão normativo da colonialidade, este é um processo que implica “desobedecer aos saberes instituídos e reconhecer os saberes dos povos historicamente subalternizados pela modernidade europeia e pelo processo colonial. Nesta desobediência é necessário reconhecermos que os povos subalternizados, para além das violências sobre seus corpos, também sofreram e sofrem epistemicídio. Sempre que seus conhecimentos e saberes foram e são silenciados, invisibilizados, subalternizados, erradicados ou aniquilados estamos em presença da colonialidade cognitiva, em presença do epistemicídio” (Primo; Moutinho, 2021, p. 31).

Museus, escolas e todas as instituições educativas que nasceram com a modernidade ocidental, não obstante terem emergido como forma de desconstrução da estrutura social medieval, tornaram-se formas de colonialidade, instrumentos do poder ocidental e normativo, há muito contestados. Eles podem, no entanto, ser ocupados pelos movimentos de insurgência. Nasceram para criticar a ordem social pré-moderna, mas devem, hoje, desempenhar um papel crítico, relativamente às grandes narrativas da modernidade. Proporcionarem uma “pedagogia que promova uma política de ações e de reflexão em prol da equidade, respeito pelas diferenças e os diferentes, que assuma processos para além da educação formal e da museologia normativa, e que assim, implementem processos educativos transformadores, promotores de criticidade e reflexividade” (Primo; Moutinho, 2021, p. 31).

Escolas e museus constituem instrumentos de reflexão em que através dos seus instrumentos, a educação e a memória podem empoderar os grupos de oprimidos, que foram vítimas da expansão do colonialismo e que é ainda sujeita à colonialidade. Em boa verdade, toda a população mundial sofre da imposição dos princípios que subjazem à modernidade europeia, pois os próprios europeus são vítimas das grandes narrativas modernas que criaram. Quem não é heterossexual, ou não constitui família (nuclear), não é branco ou cristão, ou é pobre, ainda que nasça e habita um Estado-Nação europeu, continua a ser um oprimido. Por exemplo, o fenómeno de homens casados com mulheres, que procuram sexo com outros homens, é generalizado em Portugal. Várias vezes questionados sobre este facto, em pleno século XXI, dizem que não é fácil ser homossexual, ou não ter “mulher”, os próprios intitulam-se como heterossexuais que apenas têm sexo com outros homens. A eleição de governos da extrema-direita na Hungria e na Polónia, seio da União Europeia, e a sua perseguição a migrantes ou membros dos grupos LGBTIQ+ disto são testemunha.

O museu e a escola associados, assumem uma importância sem precedentes, se partirmos do princípio que eles constituem, atualmente, e mais do que nunca, ferramentas significativas para pensar o passado e questionar o presente de uma forma profundamente crítica. Nas palavras de Judite Primo e Mário Moutinho (2021), escolas e museus cumprirão o seu papel através de palavras geradoras, objetos geradores e corpos geradores, que constituem os elementos estruturantes da relação insurgente, que emerge no seio daqueles. A escola empodera através do uso das palavras, provocando no indivíduo, uma consciência crítica naquilo que Paulo Freire denomina de “palavras geradoras” (p. 33). As aprendizagens, mais do que o ensino, têm uma importância fundamental para o despertar da consciência crítica nos indivíduos.

Por outro lado, de acordo com Primo e Moutinho (2021), os objetos permitem incutir no indivíduo e nas comunidades, uma releitura crítica do mundo. O objeto museológico ou patrimonializado, associado à palavra, à educação escolástica, deve provocar uma mudança no indivíduo, de forma que este questione as grandes narrativas que lhe são impostas, tanto do passado como do presente. Por todo o mundo comemoram-se feitos atroz de conquistadores ou

esclavagistas, através de museus, objetos ou estatuária. Antes destes testemunharem os “grandes” feitos das potências coloniais, devem lembrar as atrocidades cometidas, para que nunca se voltem a repetir. Só assim, o museu será uma janela aberta para a interculturalidade. O património cultural, nomeadamente museológico, deve ensinar, mais do que a respeitar, a viver e a enriquecermo-nos com a diversidade cultural, descobrindo modos de pensar, de fazer e de viver alternativos às narrativas modernas que tantos indivíduos ou grupos tem aprisionado e até assassinado.

Corpos geradores constitui outro conceito basilar do movimento insurgente, causa e consequência das transformações a serem levadas a cabo pela escola e pelo museu (Primo; Moutinho, 2021). O controlo do corpo físico e psíquico esteve subjacente ao domínio ocidental, com a imposição de um ideal físico-comportamental típico do europeu, em boa verdade, do norte-europeu, sobre todos os outros. A assunção crítica da diferença, da divergência deste modelo imposto pelo europeu moderno, iniciou-se em finais do século XX e ganhou força no século XXI, em que cada vez mais indivíduos e grupos, se insurgem contra esses modelos, reivindicando um mundo heterogéneo, onde deverá existir lugar para todos, na mesma escala hierárquica.

“São movimentos sociais que se insurgem contra a memória hegemónica, contra a desumanização que ocorre historicamente sobre os mesmos corpos. Assim podíamos supor que esses movimentos se inscrevem em diferentes categorias de luta, mas na verdade, as múltiplas desigualdades que cada ser carrega produz a luta interseccional” (Primo; Moutinho, 2021, p. 35).

A devolução das obras de Arte, usurpadas pelas metrópoles ao longo dos últimos séculos, a reparação histórica, não necessariamente em termos monetários, mas sim do reconhecimento e do empoderamento das populações subalternizadas, europeias ou não, assim como o reconhecimento dos múltiplos saberes, que vão para além do mundo científico, constituem grandes desafios das sociedades

contemporâneas. É nestas que o novo museu, agora com audiências renovadas, em virtude da globalização e da escolarização generalizada, se deve empenhar e concretizar. Este é o papel futuro do museu: dar um contributo fundamental para uma sociedade mais justa e culturalmente mais rica, marcada pela compreensão da interculturalidade.

3. Conclusões

Em resumo, o museu assume uma importância fundamental na sociedade contemporânea, enquanto meio privilegiado de contestação e de decolonização. Capaz de conciliar a palavra com o objeto e o corpo, ele proporciona a contestação de uma ordem social baseada no capitalismo da especulação ou, numa visão de um mundo único assente no sistema capitalista de uma massa populacional acrítica entretida com os “reality shows”, cada vez mais veiculados pelos media. Cabe à sociomuseologia proporcionar o despertar do espírito crítico e a verdadeira cidadania de cada pessoa, num quadro neoliberal de empobrecimento generalizado. A ideia é que se formem cidadãos conscientes de que não estão sujeitos aos ditames da ordem instituída, contestando cada vez mais a pobreza generalizada de uma parte significativa da população e o enriquecimento desmesurado de uma minoria extremamente pequena da população mundial, ou seja, aqueles que mais retiram proveito não do trabalho, mas sim do capitalismo da especulação, ampliado pelos novos media.

Por outro lado, deve valorizar-se em pé de igualdade, com os sistemas de herdados da modernidade, conhecimentos e saberes que foram e são silenciados, invisibilizados, subalternizados, erradicados ou aniquilados, recusando-se o epistemicídio (Primo; Moutinho, 2021), contribuindo-se, assim, para uma pedagogia decolonial. O objeto emerge como gerador de um espírito crítico que coloca em causa as grandes narrativas modernas, que tanto sofrimento têm provocado.

Bibliografia

Alexander, P. (1979). *Museums in Motion: An Introduction to the History and Functions of Museums*. Nashville: The American Association for State and Local History.

Arenas, J. (1999). *El patrimonio histórico y arqueológico: valor y uso*. Barcelona: Ariel.

Ferreira, G.; Cotrim, C. (2001). *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

Greenberg, C. (1980). "Modern and Post-Modern". *Arts Magazine*, 54 (6), pp. 64-66.

Gomes, M. (2010). *O Museu como vetor da inclusão cultural*. Lisboa: Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologia. Disponível em: https://recil.grupolusofona.pt/bitstream/10437/5200/1/Dissertacao_com_Capa_Montada.pdf.

ICOM (International Council of Museums). Disponível em: <https://icom-portugal.org/icom-portugal-quem-somos/>.

Magalhães, F. (2003). "Museologia, Ecomuseus e Turismo: Uma relação profícua?". *Antropológicas*, 7, pp. 211-224. Disponível em: <http://ceaa.novo.ufp.pt/files/artigos/ANTROPologicas07/ANTROPO07-09.pdf>.

Magalhães, F. (2005). *Museus, Património e Identidade: Ritualidade, Educação, Conservação, Pesquisa, Exposição*. Porto: Profedições.

Magalhães, F. (2018). "Fernando Pessoa and the Portuguese Modernist Heritage: a Sociocultural Analysis". *Journal of International & Global Studies*, 9 (2), pp. 95-110. Disponível em: <https://www.lindenwood.edu/files/resources/95-110-fernando-pessoa-and-the-portuguese-modernis.pdf>.

Moutinho, M. (2007). “Definição evolutiva de Sociomuseologia”. *Cadernos de Sociomuseologia*, 28, (28). Disponível em: http://www.museologia-portugal.net/files/definicao_evolutiva_de_sociomuseologia.pdf.

ONU (2015). *Recomendação relativa à proteção e promoção dos museus e das coleções, da sua diversidade e do seu papel na sociedade*. Disponível em: https://icom-portugal.org/multimedia/documentos/UNESCO_PMC.pdf.

Pomian, K., (1984) “Colecção”. *Enciclopédia Einaudi*. Lisboa: I.N.C.M., pp. 51-87.

Primo, J.; Moutinho, M. (eds.) (2021). “Sociomuseologia e Decolonialidade: contexto e desafios para 19 uma releitura do Mundo”. *Teoria e Prática da Sociomuseologia*. Lisboa: ULHT, pp. 19-38.

Quijano, A. (2002). “Colonialidade, poder, globalização e democracia”. *Revista Novos Rumos*, 37 (17). São Paulo: Instituto Astrojildo Pereira, pp.4-28.

UNESCO (2015). *Recomendação relativa à proteção e promoção dos museus e das coleções, da sua diversidade e do seu papel na sociedade*. Disponível em: https://icom-portugal.org/multimedia/documentos/UNESCO_PMC.pdf.

MUSEALIZAÇÃO/PATRIMONIALIZAÇÃO: ITENS MUSEOLÓGICOS COMO FONTES PRIMÁRIAS PARA INVESTIGAÇÃO¹

Diana Farjalla Correia Lima

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

<https://orcid.org/0000-0001-7586-7803>

É corrente, entre os historiadores, conceituar documento como sendo todos aqueles traços que permanecem da atividade humana ou do pensamento humano. E é nesse sentido, inclusive, que se considera o problema das fontes para o conhecimento da história: por intermédio dos documentos que seriam esses testemunhos do pensamento e da atividade do homem.

Ulpiano Bezerra de Menezes

1. Bem cultural musealizado e valores: documento, testemunho, fonte primária

No campo do conhecimento da Museologia pela perspectiva teórica e prática o museu atua desenvolvendo um processo especializado: a musealização, um conceito, metodologia e prática específica que se reveste de uma condição interpretativa, qual seja, o poder de operar uma modificação significativa de *status* em razão do tratamento que aplica.

Determina para um objeto ou exemplar produzido por grupos sociais, para um espécime da natureza e para um sítio sob o ponto de vista conceitual (e até fisicamente dependendo do tipo de elemento

¹ O texto que estamos apresentando faz referência à pesquisa categoria Produtividade em Pesquisa apoiada pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico, CNPq, (Brasil).

que for tratado) uma mudança do seu quadro original para um “contexto museológico” (*museological context*) (Mensch, 2004, p. 6) e, por tal ocorrência, ocorre uma transformação na sua condição, na medida em que recebe valoração cultural. Em razão do resultado da mudança, então, tem alterado o seu estado passando a ser categorizado com teor diferencial e levando-o a ser incorporado a coleções ou similar para fins de pesquisa, comunicação e demais especificidades da tutela institucional.

Esclarecemos que no presente texto vamos usar o termo objeto ou item museológico, e ainda musealizado para representar qualquer exemplar procedente da dimensão cultural e espécime oriundo da natureza.

A modelagem cultural musealizar apresenta também um aspecto especial que se alicerça em dupla característica, pois sob ótica teórica e prática há o reconhecimento de “tudo que é musealizado é patrimonializado”² (Desvallées; Mairesse, 2011, p. 254).

Tal procedimento encaminha a identificar o exercício do poder simbólico (estudado por Pierre Bourdieu) atuando na qualidade de espaço organizador e produtor no qual circulam bens culturais. Estabelece e titula o objeto simbolicamente no estrato dos bens culturais, categoriza-o como objeto museológico, torna-o um bem musealizado e, ao mesmo tempo, um bem patrimonializado.

O ato de musealizar acrescenta ao objeto que recebe o tratamento uma “atribuição de valor, um juízo elaborado pela área que o consigna como elemento possuidor de caráter diferencial” (Lima, 2013-15, p. 398). E ao ser, assim, reconhecido é valorado, igualmente, como documento, expressando uma qualidade que reflete o valor comprobatório.

Do mesmo modo, pelo sentido que lhe foi dado emerge a conotação de representar um testemunho, outro valor que o campo museológico referenda: “A razão pela qual esse objeto foi selecionado é o seu valor de testemunho da realidade que documenta”³ (Desvallées; Mairesse, 2011, p. 625, tradução nossa). Tanto no valor de documento

² *"tout ce qui est muséalisé est patrimonialisé"*

³ *"La raison pour laquelle cet objet a été sélectionné est sa valeur de témoignage de la réalité qu'il documente".*

quanto no de testemunho as duas significações remetem à representação de uma prova.

Na cena valorativa ainda se lhe associa o “valor informacional” (*informational value*), (Stránský, 1974, apud Mensch, 1992, n. p.) compreendendo o autor como fonte de informação original. É considerado na mesma linha interpretativa como “objeto como portador de dados” (*object as a data carrier*) (Mensch, 1992, n. p.) consignando, deste maneira, um dado da sociedade ou da natureza à disposição como fonte para os pesquisadores.

Ao tratarmos do bem musealizado nas suas faces documental, testemunhal e informacional estamos no âmbito das fontes de consulta, recursos que podemos identificar a partir de variações terminológicas como: a fonte primária, o documento original, o documento de primeira mão, o documento de museu, e que consubstanciam a fonte de informação apta à interpretação dos agentes da Museologia e outros investigadores interessados nos assuntos que representam e assinalam aportes relevantes para os saberes.

Os bens incorporados aos museus compreendendo os equivalentes documentos, testemunhos e fontes de informação abrangem, tradicionalmente, os seguintes itens: os artefatos bidimensionais e/ou tridimensionais; os espécimes da flora e da fauna; os sítios, espaços reconhecidos como territórios; e outras modalidades como arquitetura; transportes; etc.; entre as demais formas musealizadas nas suas inter-relações com o plano da manifestação imaterial pela “profunda interdependência que existe entre o patrimônio cultural imaterial e o patrimônio material cultural e natural” (UNESCO, 2003); assertiva que faz lembrar: “Os museus” [...] adquirem, preservam, pesquisam, comunicam e expõem, para fins de estudo, educação e lazer, os testemunhos materiais e imateriais dos povos e seus ambientes” (ICOM, 2009, p. 44).

O museu pelas atribuições de valor dadas aos seus itens de coleção mostra-se qualificado como detentor de documentos considerados na ordem de “Fonte[s] primária[s] de conhecimento” (*primary source of information*) (Stránský, 1965, p. 9), e no processo científico da musealização a pesquisa é finalidade primordial: “museus” são “instituições para fins de [...] pesquisa”, conforme a Lei nº 11.906 de 21 de janeiro de 2009 que criou o Instituto Brasileiro de Museus, IBRAM, órgão máximo no trato da política museológica no Brasil. E

investigações abrem o leque de possibilidades à produção, informação e comunicação para disseminar conhecimento.

2. Espaço Museu: privilegiado repositório de fontes primárias para pesquisa

A pesquisa, de acordo com o campo da Museologia, “se inscreve no coração da atividade científica do Museu”⁴ (Desvallées; Mairesse, 2011. p. 252), e no espaço da instituição museológica é desenvolvida por uma comunidade de especialistas constituída por museólogos e outros profissionais dedicados aos temas e estudos que envolvem os documentos de museus. São itens musealizados que sob variadas formas de apresentação e pela condição de serem originais são fontes primárias para consultas.

No ambiente da Musealização/Patrimonialização a investigação é realizada considerando dois aspectos de representação ligados:

-- 1) à configuração e composição física (externamente e internamente) do objeto que é da ordem da materialidade e permite a leitura dos seus dados intrínsecos, isto é, o próprio documento musealizado em estudo;

-- 2) ao seu contextual/documental, o aspecto que lhe é complementar e faculta leitura dos dados extrínsecos, ou seja, as referências de estudo ou de correlações acerca do documento musealizado, e que são outros documentos (materialidade) e demais circunstâncias de manifestações culturais e simbólicas (imaterialidade).

As fontes de consulta para pesquisas nos museus em se tratando das referências (segundo aspecto) sobre o documento-objeto musealizado (primeiro aspecto), de modo geral e há longa data integram, tradicionalmente, as seções especializadas tais como o Arquivo Histórico e a Biblioteca que, também, podem estar nomeadas como Centros de Documentação, Centro de Documentação e Informação entre outras titulações.

São espaços que preservam uma gama de documentos originais, por exemplo: álbum de gravuras; cadernetas de

⁴ “*l’objet-document muséalisé, s’inscrit au coeur de l’activité scientifique du musée*”.

pesquisadores; correspondência privada (ativa e passiva) de pessoas relacionadas aos itens de coleções; desenhos; edições com correções feitas à margem pelos autores; fotografias; itens relativos ao processo de aquisição de exemplares musealizados; livros autografados com dedicatórias; projetos arquitetônicos; etc.

Assim, o museu no seu espaço institucional de coleções de acervos conceitualmente considerados sob óticas diferenciadas de tratamento como museológicos, arquivísticos e bibliográficos reúne fontes que se integram tematicamente, o que dá um caráter especial por dispor de fontes de saberes coexistindo no mesmo lugar.

Contudo, consideramos relevante tratarmos de uma condição original que é da mesma base interpretativa de objetos de museu e documentos de referência, porém, alcança amplitude significativa pela intensa participação no cenário de recursos de fontes primárias para consulta, especialmente no que tange tanto ao próprio documento musealizado quanto às suas referências contextuais/documentais, que também são itens musealizados, portanto, já fora do ambiente dos documentos arquivísticos e bibliográficos.

Na questão que estamos tratando, por conseguinte, focalizamos itens musealizados que tenham características vinculadas a um outro determinado objeto museológico, e que os façam qualificados para a nossa exemplificação na categoria de suas fontes primárias de consulta, o mesmo que suas referências de estudo.

Temos assim, a circunstância que permite existir nos acervos museológicos fontes primárias que embora sejam itens musealizados podem, também, em determinadas condições estarem no papel de objetos referenciais, os da tipologia documentais/contextuais. Deste modo, os objetos musealizados têm condição de, ao mesmo tempo, ocupar qualquer uma das duas situações pelas inter-relações que estabelecem, a depender do quadro de estudo que estiver sendo desenvolvido.

Estamos falando, então, de fontes primárias da mesma categoria conceitual e técnica que se ligam para operarem integradas em modo de correlação: as que são musealizadas.

Assim, escolhemos abordar um contexto diferenciado e que apresenta expandir os limites de relação de itens musealizados e referências para além dos exemplares que são caracterizados nas

classes de documentos das duas seções técnicas atuantes e necessárias à Instituição museológica: o Arquivo e a Biblioteca.

Portanto, nosso enfoque aplica o olhar para tratar a relevância que representa o caráter da situação que se alicerça no encontro entre fontes primárias da mesma classe de documentos, isto é, os objetos categorizados como itens do acervo museológico em um processo interativo.

3. Um cenário especial: a convergência de fontes primárias no Museu

O museu se desenha como um espaço que permite interpretação como um repositório de fontes primárias que se fazem linhas convergentes levando ao contato e, em vista de tal modo, tornam-se aptas ao diálogo integradas pela configuração de interligação.

Selecionamos para exemplificar a face de um duplo papel que os itens musealizados podem exercer nos museus, então, um determinado objeto museológico e completamos escolhendo suas fontes de referência. Tomamos para exemplo desta condição de objeto de referência um outro objeto musealizado, igualmente identificado na qualidade de documento de museu, fonte musealizada primária.

E, na situação que vamos apresentar, ambas as fontes nas duas posturas que determinamos para interpretação, seja um objeto estabelecido em uma posição, seja o outro objeto colocado na outra posição, os dois atuam como itens que se referenciam uns aos outros, uma interrelação que se processa.

O que nos leva a perceber que cada fonte de referência, também um objeto do acervo do museu, que selecionamos para ilustrar o caso atual poderia, de modo semelhante, ter sido escolhida para estar no lugar do objeto museológico que foi determinado como exemplo para demonstrar a questão. Daí a dupla possibilidade de representação que objetos museológicos têm a oferecer na forma de documento objeto de pesquisa e, ao mesmo tempo, referências (objetos/documentos contextuais) para a o estudo deste objeto.

Apresentamos para expor o que estamos tratando objetos culturais e espécimes de coleções de acervos de duas instituições brasileiras, ambas localizadas no Estado do Rio de Janeiro: o Museu

Imperial, situado na cidade de Petrópolis, região serrana; e o Jardim Botânico na cidade do Rio de Janeiro, capital do Estado.



Figura 1 -- Museu Imperial. Petrópolis. Estado do Rio de Janeiro, Brasil.
Fonte: Museu Imperial. <http://www.museuimperial.gov.br/>

Antigo palácio de verão de D. Pedro II construído no século XIX em estilo neoclássico foi transformado em Museu Imperial e inaugurado em 1943, (figura 1).

É instituição histórica dedicada à pesquisa relacionada ao tema do período imperial, principalmente o Segundo Império.

Situado na "Cidade Imperial" suas coleções museológicas, arquivísticas e bibliográficas alcançam cerca de mais de 300 mil itens históricos e artísticos.

Neste ambiente memorialístico dotado de número expressivo qualitativo e quantitativo de fontes primárias, escolhemos como exemplos de elementos musealizados interrelacionados os seguintes objetos de representação histórica.

a) O primeiro objeto e que vamos denominar objeto museológico central do nosso estudo é uma Pintura, (figura 2).



Figura 2 --- Pedro Américo de Figueiredo e Mello, 1872. Dom Pedro II na Abertura da Assembleia Geral.

Fonte: Museu Imperial, Rio de Janeiro. Brasil.
https://museuimperial.museus.gov.br/images/flippingbook/guia_de_visitacao/guia-visitacao.pdf.

- título original: Dom Pedro II na Abertura da Assembleia Geral;
- identificado também como Dom Pedro II por Ocasão da Fala do Trono (3/5/1872);
- autor: Pedro Américo de Figueiredo e Mello (1843-1905);
- material e técnica: óleo sobre tela;
- ano: 1872;
- medidas: 2,88 m x 2,05 m (Museu Imperial, 2021).

O autor da obra, Pedro Américo, foi aluno da Academia Imperial de Belas Artes e, posteriormente, atuou como professor da Instituição.

A cena representa o monarca de corpo inteiro na cerimônia e refere-se ao “discurso do imperador, na abertura e no encerramento dos trabalhos da Assembleia” (MUSEU IMPERIAL, 2021).

Esta ocasião “era a única em que d. Pedro II era visto usando a coroa imperial, o cetro e o traje majestático” (MUSEU IMPERIAL, 2021).

A forma iconográfica revela os signos usados pelo monarca que são objetos das coleções do Museu Imperial na interligação de fontes primárias de consulta.

Os símbolos exibidos no quadro que retrata o Imperador são itens musealizados. Alguns nós vamos apresentar como exemplos de objetos referências para ilustrar nossa narrativa.

Esclarecemos, contudo, que a cena produzida pelo pintor inclui personagens do Império: membros da Casa Real e do corpo político identificados na ficha catalográfica do documento pictórico entre outros dados intrínsecos e extrínsecos registrados, mas a assistência, não é o objeto de nossa interpretação.

E os objetos simbólicos da coleção que vamos tomar como documentos de referência da pintura são os seguintes:

b) Insignia Cetro Imperial, (figura 3).

Representa o poder majestático.

Feito para sagração de Pedro I, também, usado por Pedro II.

Trabalho de ourivesaria e confeccionado em ouro com brilhantes incrustados nos olhos figura da Serpe que o arremata. O animal fantástico mescla a figura de serpente alada que lembra a imagem de um dragão. Símbolo usado pela Casa Real de Bragança.

Apresenta-se com as seguintes dimensões: altura 2,50 m e peso 2,51 kg (MUSEU IMPERIAL, 2021).

c) Insígnia Coroa Imperial, (figura 4).

Do mesmo modo que o Cetro é objeto símbolo do poder da majestade.

Confeccionada pelo joalheiro da Casa Imperial, Carlos Marin, é obra de ourivesaria.

Produzida com ouro, decorada com 639 brilhantes e um fio de 77 pérolas pesa cerca de 2 kg (Museu Imperial, 2021).



Figura 3 --- Cetro Imperial da época de D. Pedro I e, também, usado por D. Pedro II.

Fonte: Museu Imperial. Rio de Janeiro. Brasil.
https://museuimperial.museus.gov.br/images/flippingbook/guia_de_visitacao/guia-visitacao.pdf.



Figura 4 --- Coroa Imperial feita para a coroação de D. Pedro II.

Fonte: Museu Imperial. Rio de Janeiro. Brasil.
https://museuimperial.museus.gov.br/images/flippingbook/guia_de_visitacao/guia-visitacao.pdf.

É possível na cena da pintura, ainda, identificar o Imperador ostentando outras insígnias (Ordens honoríficas), pois cabia ao Imperador o maior grau e título de Grão-mestre da Ordem, Grã-cruz.

d) Imperial Ordem do Cruzeiro, (figura 5).

Podemos vê-la com sua estrela de cinco pontas bifurcadas na faixa azul que está sobreposta à túnica de cetim branco bordada com fios de ouro que o Imperador trajava.

Foi criada por D. Pedro I em 1822 comemorando a Independência do Brasil. Está relacionada à sua Aclamação, Sagração e Coroação.

O nome faz menção à constelação do Cruzeiro do Sul que é vista somente no hemisfério sul do nosso planeta, onde está situado o Brasil.

A placa é confeccionada em ouro, esmalte e se assenta sobre uma guirlanda em cores e composta de ramos de fumo e café.

No medalhão central, no anverso, há estrelas formando uma cruz e legenda latina *Bene Meritum Praemium*. No reverso, ao centro, a efigie de D. Pedro I e legenda latina *Petrus I – Brasiliae Imperator D.*

“Foi a primeira ordem honorífica genuinamente brasileira” (Museu Imperial, 2021).



Figura 5 --- Imperial Ordem do Cruzeiro.(insígnia e banda)

Fonte: Museu Imperial. Rio de Janeiro. Brasil. www.vonregium.com/a-primeira-ordem-brasileira.

e) Imperial Ordem da Rosa, (figura 6).

Criada por Pedro I a ordem honorífica foi inspirada no seu casamento com D. Amélia de Leuchtenberg, a segunda Imperatriz do Brasil.

No disco central da insígnia: no anverso o monograma AP representando os nomes Amélia e Pedro circundado por uma legenda: Amor e Fidelidade. No reverso: inscrição lembrando a data do casamento, 2/8/1929, e uma legenda que a circunda com os nomes Pedro e Amélia, (figura 6).

Na imagem do segundo Imperador do Brasil, o colar com a placa da “Imperial Ordem da Rosa” em ouro, prata, esmalte está disposto sobre as penas alaranjadas do pássaro tropical que compõem a murça (uma pequena capa assemelhada à *pelerine*) do manto do Imperador D. Pedro II (Museu Imperial, 2021).



Figura 6 --- Imperial Ordem da Rosa (insígnia e colar)
Fonte: Museu Imperial. Rio de Janeiro. Brasil.
<http://187.16.250.90:10358/handle/acervo/8317>
<http://www.museuimperial.gov.br/dami/>

f) manto Imperial usado na coroação de D. Pedro II, (figura 7).

Na pintura de Pedro Américo, o segundo Imperador com o traje majestático usado em cerimônias especiais está representado com o manto imperial de veludo verde (cor da Casa de Bragança – de seu pai), forrado na cor amarela (cor dos Habsburgo -- da família de sua mãe D. Leopoldina, primeira esposa de D. Pedro I), cuja murça é realçada pelas penas de papo de tucano em cor laranja, o que torna a indumentária uma peça original com ares tropicais quando comparada aos mantos europeus (Museu Imperial, 2021).

Símbolos bordados a ouro e representando estrelas, esfera armilar cortada pela cruz da Ordem de Cristo, e Serpe distribuem-se por todo o espaço do manto cuja borda em todo seu perímetro apresenta motivos fitomorfos.

O Imperador D. Pedro II (Rio de Janeiro, 1825 – Paris, 1891), filho de Pedro I, após a abdicação do pai (1831) foi aclamado monarca quando contava seis anos, mas em razão da menor idade esteve submetido a regime de tutoria sob um governo de regência até completar 14 anos (Schwarcz, L. M. 1999, p. 71, 530).

Foi sagrado e coroado segundo Imperador do Brasil em 1841.

Ele reinou até a Proclamação da República, 1889.

Sua vida e reinado estão registrados no conjunto documental dos acervos sob a guarda do Museu Imperial.

O pesquisador pode acessar outras fontes integradas além dos documentos que estamos apresentando.

E podemos exemplificar a existência de outros documentos inter-relacionados destacando os pares de calçados e de luvas representados no quadro de Pedro Américo que compõem o traje do Imperador. Todos fazem parte da coleção de Indumentária do Museu; e, assim por diante, é possível estabelecer outras interações com os itens das coleções.

Jardim Botânico do Rio de Janeiro, JBRJ (Instituto de Pesquisas Jardim Botânico do Rio de Janeiro).

A partir de agora, após a passagem por um Museu que enfatiza o caráter histórico relativo ao Império, nosso olhar é para um Museu que pesquisa e dedica-se ao plano da natureza, o Jardim Botânico do Rio de Janeiro, entidade fundada pelo Príncipe Regente D. João, posteriormente D. João VI, pai de D. Pedro I, avô de D. Pedro II.



Figura 7 --- Traje majestático com Manto Imperial usado por D. Pedro II.

Fonte: Museu Imperial. Rio de Janeiro. Brasil.

www.museuimperial.gov.br/servicos-online/tour/circuito.../300-o-traje-e-o-cetro.html

A Instituição situada no Rio de Janeiro, no Bairro a que deu nome, é reconhecida como importante centro de pesquisa na “área de botânica e conservação da biodiversidade” (Jardim Botânico..., 2021), (figura 8).



Figura 8 –Jardim Botânico Rio de Janeiro, Aleia Barbosa Rodrigues.

Fonte: Jardim Botânico. Rio de Janeiro. Brasil.
<http://www.jbrj.gov.br/>.

Além de elementos vivos que documentam a natureza nesta tipologia de Museu, no caso em pauta há outros tipos documentos que podem ser integrados e estão nas coleções da Instituição.

O acervo inclui também ilustrações científicas e fotografias.

E pode agregar outros itens como é possível verificar no sítio que, representando um tipo de museu, reúne monumentos: chafarizes, esculturas, como quatro de autoria do escultor Mestre Valentim, Valentim da Fonseca e Silva (Serro, cerca de 1745 - Rio de Janeiro 1813), datadas do século XIX, entre as quais as mitológicas figuras de Eco e Narciso.

Também no sítio do Jardim Botânico está situado o Portal da Academia Imperial de Belas Artes, instituição que foi criada, ainda, no período das atividades da Missão Artística Francesa, grupo de artistas que veio para o Brasil no ano de 1816 e aqui permaneceu um bom período. O remanescente da construção (1826) já alcança cerca de 200 anos.

No aspecto das interações entre documentos primários que são itens museológicos, focalizamos uma fonte de consulta representativa do panorama natural que integra o Arboreto e compõe o circuito de visitação.

a) Pau Brasil, *Caesalpinia echinata Lam*, (figura 9).

É a árvore que deu nome ao nosso país.

Era madeira cobiçada pela cor de sua resina de forte cor vermelha que servia como corante natural para vários fins: têxtil, marcenaria etc.

O interesse que despertou, ao longo do período colonial, motivou incursões de muitos navios que vinham ao nosso território para extrair a madeira ilegalmente.

E a intensidade deste tráfico levou à sua descontrolada extração e promoveu quase a sua extinção.

É declarada pelo governo brasileiro "árvore nacional", conforme a Lei 6.607 de 7 de dezembro de 1978 que "Declara o Pau-Brasil árvore nacional, institui o Dia do Pau-Brasil, e dá outras providências".

O conjunto fotográfico que elaboramos representa a planta em quatro exposições.

b) Em seguida temos o Pau Brasil agora presente em um dos outros ambientes especializados de tratamento e estudo, o Herbário, integrando a coleção biológica, (figura 10).

Trata-se de fonte original apta para pesquisa, uma *Exsicata*: "amostras vegetais desidratadas, registradas e armazenadas em condições especiais para sua conservação através dos séculos" (Jardim Botânico..., 2021).

A fotografia exibe a amostra "que está sendo costurada em um papel especial por um técnico especialista em herboração", processo relacionado à "prensagem", "secagem" e "preparação" de um exemplar botânico destinado a inclusão em um herbário" (Jardim Botânico..., 2021).



Figura 9 – Pau Brasil, *Caesalpinia echinata* Lam

Fonte: Jardim Botânico. Rio de Janeiro. Brasil.

<http://www.jbrj.gov.br/>



Figura 10 – Pau Brasil, *Caesalpinia echinata* Lam. Exsicata, amostra vegetal desidratada.

Fonte: Jardim Botânico. Rio de Janeiro. Brasil. <http://www.jbrj.gov.br/>.

c) Ainda no espaço do Jardim Botânico outra modalidade de fonte primária sob a forma de imagem é a representação pela técnica do desenho de plantas, sementes, árvores, frutos etc., (figura 11).

A denominada “ilustração botânica” constitui “material de referência para novos estudos sobre ecologia, distribuição das espécies e o seu atual estado de conservação na natureza” (Jardim Botânico..., 2021).

E caso a planta esteja extinta, a ilustração se torna informação relevante para estudos de referência.

A reprodução a cores que apresentamos constou de exposição realizada no Museu do Meio Ambiente, no Jardim Botânico (2016).

É um desenho de Hiroe Sasaki (1995) que permite identificar na minuciosa descrição as flores amarelas, as sementes, as folhas, o galho, e a árvore do Pau Brasil.



Figura 11 -- Pau Brasil, *Caesalpinia echinata* Lam. Ilustração botânica -
Autoria: Hiroe Sasaki. 1995.

Fonte: Jardim Botânico. Rio de Janeiro. Brasil. <http://www.jbrj.gov.br/>.

4. O Museu como ambiente original de fontes de pesquisa museológicas

Os Museus independentemente de apresentarem diversos títulos, representarem diferentes modelos, revestirem-se de variadas abordagens temáticas e interpretativas no quadro da sociedade são espaços detentores de um perfil que, simultaneamente à visitação, associa um serviço de teor informacional/comunicacional com

condições de oferta necessária e adequada para o desenvolvimento de pesquisas, portanto, atendendo ao padrão de instituição de cultura.

É um espaço no qual dispõe de itens musealizados de condição peculiar por formarem coleções com documentos originais, dotando-se, então, de fontes primárias que se interligam por dadas circunstâncias de relações temáticas e interpretativas, entrecruzando-se quer estejam situadas nos circuitos expositivos ou armazenadas nas suas reservas técnicas.

E, por isso, museus tradicionais; museus de território; assim como setores urbanos; parques de flora, de fauna; e/ou espaços palco de eventos históricos; exemplares isolados e quaisquer outras formas de manifestações quando musealizadas, exatamente em decorrência deste processo de tratamento especializado do campo da Museologia, a Musealização/Patrimonialização, assumem tornarem-se ambientes mananciais de inesgotáveis fontes museológicas para a produção do conhecimento.

Bibliografia

Brasil. (1978), Lei nº. 6.607, 07/12/ 1978. **Declara o Pau-Brasil árvore nacional, institui o Dia do Pau-Brasil, e dá outras providências.** Brasília: DOFC 12/12/1978, 019910 2. Recuperado em 09 junho 2021, de <https://legislacao.presidencia.gov.br/atos/?tipo=LEI&numero=6607&ano=1978&ato=1f2QzYU1UerRVTb62>.

Brasil. (2009). Lei n.º 11.904, 14/1/2009. **Institui o Estatuto de Museus e dá outras providências.** Brasília: D.O.U. 15/01/2009, p. 1. Recuperado em 09 junho 2021, de <https://legislacao.presidencia.gov.br/atos/?tipo=LEI&numero=11904&ano=2009&atotipo=LEI&numero=11904&ano=2009&ato=c81gXVE90dVpWTed2>.

Desvallées, A., & Mairesse, F. (2011, ed.). **Dictionnaire encyclopédique de muséologie.** Paris: A. Colin: Centre National du Livre.

ICOM. Conselho Internacional de Museus (2009). **Código de Ética do ICOM para Museus. Versão Lusófona**. Recuperado em 09 junho 2021, de Código de Ética 2009 versão lusófona - Introdução à Museologia (passeidireto.com).

Jardim Botânico do Rio de Janeiro. (2021). **Instituto de Pesquisas Jardim Botânico do Rio de Janeiro**. Recuperado em 09 junho 2021, de <https://www.gov.br/jbrj/pt-br>.

Lima, D. F. C. (2013). Musealização: um juízo/uma atitude do campo da Museologia integrando musealidade e museália. **Ciência da Informação**, 42 (3), 379-398. Artigo publicado em 2015, em edição datada 2013. Recuperado em 09 junho, 2021, de <http://revista.ibict.br/ciinf/article/view/1369>.

Mensch, P. (1992). **Towards a methodology of museology**. Zagreb: Thesis–University of Zagreb. Recuperado em 09 junho, 2021, <https://emuzeum.cz/admin/files/Peter-van-Mensch-disertace.pdf>.

Mensch, P. (2004). Museology and management: enemies or friends? Current tendencies in theoretical museology and museum management in Europe. In: Mizushima, E. (Red.). **Museum management in the 21st century**. 3-19. Tokyo: Museum Management Academy, Recuperado em 01 junho 2014, de http://www.icom-portugal.org/multimedia/file/V%20jornadas/rwa_publ_pvm_2004_1.pdf.

Museu Imperial (2021). **Dami-Programa de Digitalização do Acervo do Museu Imperial**. Recuperado em 09 junho 2021, de <http://dami.museuimperial.museus.gov.br/>.

Schwarcz, L. M. (1999). **As barbas do imperador – D. Pedro II, um monarca nos trópicos**. 1999. São Paulo: Cia. das Letras.

Stránský, Z. (1965). **Simpósio - Comitê Internacional para Formação de Profissionais de Museus ICTOP – ICOM**, Brno: ICOFOM, ICOM, não paginado.

UNESCO (2003). Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura **Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial**. Recuperado em 01 junho 2014, de <https://ich.unesco.org/doc/src/00009-PT-Brazil-PDF.pdf>.

MUSEOLOGIA, PATRIMÔNIO CULTURAL E MENTALIDADES: O CASO DO SANTUÁRIO DO SENHOR DO BOMFIM DE SALVADOR

José Cláudio Alves de Oliveira

Universidade Federal da Bahia, Brasil

<https://orcid.org/0000-0002-2887-2025>

1. Introdução

A Museologia e as Mentalidades foram subsídios teóricos para o Projeto Senhor do Bomfim, na década de 1990. Com estes dois conceitos, a busca por desvendar uma realidade ficou mais clara e objetiva em seus contornos obscuros para quem está à margem da ciência e que, por isso, além de descartar a importância cultural das manifestações, propõe críticas sem um fundamento teórico.

Em 1992, a disciplina Curso Normativo da Formação Étnica da Arte Baiana, já extinta do currículo da graduação em Museologia, foi de fundamental importância para o desenvolvimento dos estudos vinculados às artes e à própria Museologia. Evidente que todo seu avanço tendeu a enaltecer a Ciência da História, pois tratava-se de subsídios à interdisciplinaridade do campo das Ciências Humanas e Sociais.

A importância dessa disciplina foi vista, também, como base para os estudos da Metodologia da Pesquisa, pelo seu caráter exploratório, com propostas que englobaram projetos de pesquisa e métodos práticos das análises artísticas e científicas. Foram esses pontos propostos no próprio programa da disciplina a base para se concretizar o presente texto, que aqui, recuperado, traz bibliografia da época e entrevistas do período da pesquisa, mas alguns dados atualizados, pois trata-se de evidenciar um patrimônio cultural que, de 1992 aos dias atuais, passou por algumas reformas, como também, pelas conjunturas atuais em Salvador.

O Projeto Senhor do Bomfim, naquela época, desenvolveu-se de forma restrita pelo tempo oferecido para o seu emprego. Mas foi base para o avanço nos estudos sobre os ex-votos, que iniciaram pela Bahia,

depois pelo Brasil e Américas, sempre com ares da Museologia por perto, seja no documentar objetos ex-votivos, seja na percepção dos patrimônios e museus que possuem acervo desse objeto da religião do povo.

Uma das dificuldades encontradas àquela época foi, logo de início, o museu dos ex-votos estar fechado às tardes e ter a responsável pelo acervo afastada por férias. Isso significou um pequeno atraso para maior visualização *in loco* e no desenvolvimento das entrevistas com a direção do museu e funcionários do santuário. Muito embora não tenha significado um desfalque no trabalho, já que o museu – hoje fechado devido à pandemia provocada pela Covid 19 – funcionava no turno matutino, e a “sala de milagres” sempre aberta ao público e devotos nas manhãs e às tardes.

Houve, naquele ano de 1992, uma facilidade de contatos com os funcionários da igreja, bem como com a própria diretora quando do término de suas férias. As informações foram muitas e variadas, especialmente da diretora, que mostrou bastante interesse pelo trabalho, inclusive com entrevistas em horários e dias fora do expediente.

A questão das dificuldades do trabalho, relacionada à pesquisa, está voltada à própria metodologia aplicada. Em certos casos não foi permitido o uso do gravador por pedido do próprio entrevistado. Isso veio a dificultar o desenvolvimento da pesquisa, já que, com um pequeno tempo de convivência com romeiros, religiosos e funcionários, houve uma restrição a alguns detalhes de ordem linguística e etimológica, subsídios à história oral.

Foi proposto, no trabalho, além de uma metodologia de cunho participante, o estudo contemporâneo. Certamente esta proposta está ligada à Museologia, pois é do conceito contemporânea a essa ciência que as noções de passado, “coisa velha” e estagnação vão se declinando diante de uma nova perspectiva em dois pontos fundamentais: primeiro, quanto a História, que é mostrar uma ciência social que estuda as relações sociais e seus propostos, passando a atuar em questões também hodiernas, tais quais as mentalidades e o contexto social em diversos períodos. No nosso caso, a origem e a atualidade, também do Bomfim. O segundo ponto, referencia a Museologia, abarcando o patrimônio do Senhor do Bomfim, em específico a sala de milagres, o museu e a basílica do santuário.

Tal qual a História, que carrega os chavões de estudiosa das coisas velhas, a Museologia é tida como “estudo dos museus” e até “conservadora de múmias”. Quer dizer, ainda haja um estudo disseminador que proponha demonstrar estas ciências como geradoras dos estudos das culturas material e imaterial, estando elas dentro ou fora dos museus, há paradigmas.

O próprio nome museu, “indica”, no senso comum, “coisa velha”, “empoeirada”, enfim, decrépita. Estes conceitos – populares ou não – estão imbuídos de um pensamento voltado para os “museus tradicionais”, digamos mais estáticos, que certamente não produzem de maneira científica e não contextualizam os acervos a uma realidade que os cercam. Ou seja, o próprio Museu – o popularmente convencional – descaracteriza a Museologia. Deste modo, os trabalhos que estão sendo desenvolvidos, visando à “nova museologia”, servirão para engrandecer e evoluir um novo pensamento sobre esta ciência.

É claro que a acepção acima referenciada tem muito a ver com o descrédito que os governos dão às instituições culturais e científicas e até mesmo às universidades. Com isso, é claro, o corte que sofre a cultura, as ciências e a tecnologia. Um descrédito lógico, pois tratam de raízes que fomentam processos educacionais, que traduzem realidades. E as realidades, estejam elas no passado ou no presente, incomodam ideologias que se mantêm no poder.

Sobre o presente tema, em todos os pontos há dificuldades bibliográficas, excetuando nas artes, que têm tratados sobre ex-votos⁵ e onde a diversificação dos estudos é extensa. Por exemplo, encontra-se, além dos ex-votos, trabalhos sobre esculturas, artes populares, festas e os famosos “riscadores de milagres”.

Ainda no que tange às artes, verifica-se matérias em revistas e jornais, estes enfocando a lavagem do Bomfim, mas de um cunho turístico. O mesmo não acontece na História. O estudo sobre as Mentalidades, no Brasil, evoluíram na década de 1990, fato que, na França, por exemplo, empreendeu nas décadas de 1920 e 1950, com Lucien Febvre e Marc Bloch e a escola dos Annales. O historiador

⁵ Ex-votos são objetos colocados em salas de milagres, cruzeiros ou cemitérios, após um voto feito a um santo, um padroeiro ou a Deus. O ex-voto é o testemunho de uma graça alcançada. Na seção “Votos e ex-votos”, do presente texto, uma definição mais contextualizada.

brasileiro ainda está ligado – no estudo das Mentalidades – aos documentos dos arquivos históricos. Ou seja, há também uma restrição no objeto de estudo. (Lapa, 1976)

Na Museologia, encontra-se o importante trabalho da museóloga Maria Augusta Machado da Silva, sobre os ex-votos e orantes no Brasil, que constitui das análises sobre os aspectos, origem, tipologia e sobrevivências. (Silva, 1981) Nota-se, também, uma maior variação de trabalhos na Antropologia Religiosa, como por exemplo, Alphonse Dupront, que estuda as peregrinações religiosas. (Dupront, 1986) A Antropologia é outra ciência que mais ganhou impulso no Brasil, empreendendo por demais a pesquisa participante, em cerimônias e peregrinações em lugares sânticos.

É importante deixar claro que a restrição nos métodos de estudo científicos no Brasil não se dá da mesma maneira que na Europa, onde as ciências interdisciplinaram-se e constituíram uma teoria nova que facilita o estudo dinâmico dos aspectos culturais. Novamente é bom referenciar o nome de Lucien Febvre (1878-1956), desta feita procurando demonstrar a aproximação da psicologia coletiva ao estudo das Mentalidades. De certo que a França está bastante adiantada nos estudos da História das Mentalidades, e que a Antropologia também vai aos Arquivos históricos (Cardoso & Brignoli, 1985), mas atualmente podemos atestar para uma grande evolução das ciências sociais e das humanidades no Brasil.

Não obstante, a Museologia procura se desenvolver, não mais timidamente como o fora na década de 1990, no Brasil, com seus novos conceitos, em que a ciência, participando nas comunidades, extrapolava das salas exposicionais dos museus tradicionais e abria novos rumos aos estudos dinâmicos das culturas. “Musealizar”, construir e conservar a cultura, passaram a ser termos, advindo da museóloga Waldisa Rússio Camargo Guarnieri (1935-1990), que destacou o fato museológico, a relação entre o homem e o objeto, o sujeito e seu testemunho cultural. Waldisa, em sua participação no livro “Produzindo o passado”, questiona a “Velha Museologia” – a ciência dos museus – e exemplifica a medicina e a Pedagogia como campos de estudos que não se restringem a hospitais e escolas respectivamente. (Arantes, 1984)

Mário de Souza Chagas (1989), em seu trabalho “Um novo (Velho) conceito de museu”, estuda a relação do homem com o seu

ambiente, artefato, aquilo que se produziu culturalmente. Também questiona o problema da Museologia – a velha visão – e propõe uma interdisciplinaridade, onde o museólogo é visto em diversas áreas, nos debates e confrontos de idéias das próprias ciências. Enfatiza a questão dos objetos (documentos) tridimensionais e conclui o seu trabalho elucidando uma ciência que, além de extrapolar dos museus – tradicionais ou não –, diversifica o seu objeto de estudo e penetra em outros rumos científicos passíveis de preservação, de estudo daquilo que é produzido pelo homem. (Chagas, 1989)

Dificuldades, tempo, restrições bibliográficas e pequenos detalhes, não impediram que o Projeto Senhor do Bomfim: ex-votos, Museologia e Mentalidades se desenvolvesse.

A importância surgiu da dificuldade, pois ela impede o desenvolvimento, e este pressupõe o avanço das ciências tidas como conservadoras de “coisas” velhas. A importância do trabalho está situada no ponto em que consegue elucidar os fatos, as relações sociais e a produção cultural.

Sem dúvida, uma tentativa de mostrar as questões da fé aproximada aos anseios econômicos, às alterações que influenciaram a exploração dos romeiros, dos peregrinos de vários cantos do Brasil e de outras países.

O Bomfim, trazido de Portugal com a finalidade de “pagar” a promessa de um certo Teodósio Rodrigues de Farias, capitão da Marinha Portuguesa, é hoje um dos maiores santuários do Brasil. Não pelo tamanho, mas pela importância, secularidade e contexto social em que as contradições se misturam de maneira clara e intensa, e que também se unem no momento da devoção, seja na “colina sagrada” em suas festas, seja na “sala de milagres” onde os ex-votos só sofrem distinções quando são levados para o Museu dos Ex-votos.

O presente texto não objetiva a arte em si, a arquitetura monumental do barroco e rococó do Bomfim, nem mesmo a sua secular Lavagem. O objetivo aqui é empreender os métodos da História e da Museologia para estudar e compreender as mentalidades baseadas na crença. Ver a evolução do contexto social, a origem em 1745 e o momento atual, entender o que circunda no imenso patrimônio cultural do santuário.

A pesquisa representou o desvendar de uma crença extraída a partir de objetos bi e tridimensionais, milenares para o mundo e de

valor simbólico para o pedido e para a graça alcançada. A pesquisa não se restringiu, em seu cervo fotográfico criado para análise e documentação, à “sala de milagres” e ao museu, fotografou também a parte externa, pois nela se pode registrar o maior dos ex-votos do Bomfim: a própria basílica.

2. Senhor Bom Jesus do Bomfim

Aqui está o enfoque num dos lugares mais conhecido da cidade do Salvador, na Bahia, Brasil. Um espaço geográfico situado na freguesia de Nossa Senhora da Penha de Itapagipe, onde há uma divisão, no Sul, fazendo fronteira com a freguesia de Santo Antônio além do Carmo; pelo Leste com a Nossa Senhora de Brotas; e tem pelo Norte com a de São Bartolomeu de Pirajá.

O núcleo é exatamente a filial da freguesia de Nossa Senhora da Penha: a igreja do Senhor do Bomfim, que faz limites com as igrejas dos Mares, de boa Viagem e ou Monte Serrat. (Imagem 1)



Imagem 1

Vista da basílica do Senhor Bom Jesus do Bomfim
Fotografia do autor.

É este espaço geográfico que o Exmo. Conde das Galvêas André de Melo e Castro, quinto vice-Rei do Estado, governou a capitania da Bahia entre 11 de maio de 1735 a 16 de novembro de 1749. No seu tempo de mandato, fundaram a igreja de Nossa Senhora da Conceição, no ano de 1744, e mais dois conventos religiosos das Ursulinas, a de Nossa Senhora da Soledade, e o de Nossa Senhora das Mercês. “No ano de 1749 erigiram a Vila de Santo Antônio do Urubu nas margens do rio São Francisco, bem como no tempo de seu governo se descobriu o amianto, de que pelos sertões do Brasil há abundância”. (Vilhena, 1969)

Mas um dos fatos que marcou o governo de Melo e Castro foi a prisão dos oficiais da Câmara da cidade do Salvador, ordenada pela provisão real de 06 de janeiro de 1737. O próprio fato de vir essa ordem de prisão de Lisboa, assinada pelo rei, já demonstra a gravidade com que consideraram o embargo que os oficiais da câmara fizera às obras de construção do cais e guindaste dos pobres da Companhia de Jesus – embargo ainda mais desafiante porque se sobrepunha às licenças anteriormente concedidas pelo próprio Governador e seu antecessor, Vasco César de Menezes. (Idem)

Os oficiais da Câmara não somente embargaram o entulho do trecho escolhido para o cais e guindaste (entre o lixo e o Cais do Sodré), mas também convocaram o povo para a Praça Municipal. E fizeram mais: arrancaram as estacas de sustentação do entulho e prenderam na cadeia da Câmara os que trabalhavam. (Idem)

Na ocasião do episódio o Vice-Rei e governador Melo Castro nada fez. Mas, ao receber a provisão prendeu os oficiais da Câmara mantendo-os encarcerados durante 90 dias. (Ibidem)

O século XVIII é sinônimo de riqueza e de maior profusão religiosa nas cidades. As sobras da riqueza produzida pela economia de exportação na segunda metade desse século não permitiu a construção de quase todos os grandes templos católicos, entre os quais o Bomfim.

É também o século que mais traficou escravos para o Brasil. Isso devido a expansão do tráfico e por estar a primeira metade desse século associada ao comércio de escravo da costa ocidental africana. Foi uma situação que se desenvolveu até o século XIX, nos anos vinte.

Nesse mecanismo do comércio de escravos, a Bahia fornecia aguardente de cana, fumo-de-corda curtido em melaço, açúcar de segunda e um tipo de búzio muito comum na altura de Caravelas; e reexportava artigos manufaturados europeus. Da África, recebia escravos, tecidos, cera de abelha, marfim e ouro em pó. Este, em plena produtividade, também, em Minas Gerais. Por tudo isso, quase todos os comerciantes da Bahia do século XVIII e da primeira metade do século XIX participaram do comércio de escravos africanos. (Tavares, 2009)

Pode-se, então, unificar a relação de produção em um sistema escravagista que detém o excedente das forças produtivas. Mas percebe-se também a vinda acirrada de uma cultura africana, de povos negros, que vai inclusive fazer junção à cultura europeia.

O Bomfim do século XVIII é uma área de ricos, com todos os privilégios instalados em uma colina que não apenas é “sagrada” mas privilegiada, por sua posição e pelo seu requinte dado de forma tenaz por políticos e senhores de engenhos, moradores-donos dos terrenos que cercaram a igreja. Ainda que tímida, a arquitetura das casas demonstrava a pomposidade da futura burguesia, em contradição com as moradias dos trabalhadores escravizados, que, em condições totais de humilhação e submissão, eram vendidos, trocados e despossuídos dos seus direitos. (Idem)

Mas há uma junção, como foi dito acima. Ela está no desenvolvimento cultural perpétuo aos dias atuais, mesmo tendo sido originada de uma simples (e forçada) lavagem interna da igreja. A referência se faz à lavagem do Bomfim. Mas a junção vai além e cruza o século XIX, século da abolição – tramada por forças externas - e garante ainda mais a mistura das línguas. O sincretismo religioso, já se desenvolvendo em torno da “Colina Sagrada”, onde a exploração é apenas do ioiô e da iaiá aos seus escravos, e onde a miséria não é vista nas ruas, exalta Oxalá como o Senhor do Bomfim. É um termo que os próprios brancos não referenciam. (Carvalho Filho, 1923)

Há uma evolução na cultura – a junção – e na própria arquitetura. A primeira, a partir do próprio tráfico, já que a forma diversificada da cultura africana veio a se enlaçar com a cultura

portuguesa aqui instalada, bem como, com os traços africanos trazidos com os primeiros escravos, fato que incrementava desde a metade do século XVI.

O segundo aspecto evolutivo, é a arquitetura da freguesia da Penha e Itapagipe e da própria cidade. No Bomfim, vê-se um crescimento. A capela, iniciada em 1745, terá sua fachada pronta em 1772, época posterior à colocação da imagem de Nossa Senhora da guia (1754) que proporcionou festejos aos domingos posteriores à festa do Bomfim. Com torres em dois corpos e frontão rocó, desenvolveu-se em entalhamento da capela-mor em 1814, pelo entalhador Antônio Joaquim dos Santos. A pintura do teto ficou a cargo do artista Antônio Joaquim Franco Velasco. (Idem)

Ainda nessa época, os ex-votos das promessas ao Bomfim eram guardados em dois mostruários da sacristia. São ex-votos de prata e ouro. “A casa de milagres, outrora chamada Sacristia dos Milagres, é um cômodo assim denominado por ser nele guardados em exposição permanente os ex-votos em cera ou pintados em quadros a óleo, a aquarela ou fotografadas”. (Ibidem)

Devido à romaria e festas, a partir de 1809 novas fontes de água potável foram facilitadas aos peregrinos. Fontes como Nova, Mangueira, do Gama e da Calçada, servindo-os em todo percurso da Conceição à “Colina Sagrada”.

A política chega à administração, e as eleições internas vão instituindo cargos a seus funcionários. Ela, a política, vai também proporcionar projetos de desenvolvimento de avenidas importantes, como a dos Mares e Jequitaia, ambos em 1815. Em 1909, o largo e a capela terão uma nova residência vizinha: a casa dos romeiros. É, na verdade, um casarão de propriedade do próprio intendente em colaboração ao grande fluxo convergente de romeiros ao Bomfim. Tanto as avenidas, como a casa dos romeiros e as fontes têm caráter de apoio às melhorias das condições dos romeiros. (Ibidem)

Todo esse desenvolvimento tem uma causa: A cultura religiosa. A religiosidade foi impulsionada, entre outros motivos relevantes, às mentalidades da época, ao afluxo, ao crescimento da própria cidade, onde o homem proporcionou o seu desenvolvimento, culminando com o crescimento e contradições da cidade.

3. Devoção e festa

Em 1745, viajando para a província da Bahia e sofrendo durante a sua viagem avariações em sua nau, o Capitão Teodósio Rodrigues de Farias fez uma promessa ao Senhor Bom Jesus do Bomfim. Prometeu que, chegando a salvo à cidade, procuraria construir uma igreja no local onde pudesse, bem ao alto, verificar a entrada da Baía de Todos os Santos. Certamente um local estratégico e aprazível. Daí, então, ser escolhido a colina de Montserrat, onde hoje está situada a igreja. (Carvalho, 1914)

O referido templo levou nove anos para ser construído, e por isso, só em 1754 deu-se a introdução da imagem que durante esse período ficara recolhida no palácio arquiépiscopal de veraneio, onde se denomina Igreja da Penha em Itapagipe (Igreja de Nossa Senhora do Rosário do Pópulo da Penha de França de Itapagipe de Baixo e Nosso Senhor Crucificado). (Idem)

A devoção da referida imagem viu-se acentuando gradativamente, isso porque o próprio relacionamento de seu fundador com a sociedade fizera com que as classes mais abastadas da época, que passou a visitá-la todas as sextas-feiras, sem contanto deixar de enviar seus escravos para, na quinta-feira, fazerem a lavagem da igreja. Sabe-se que o dia de sexta-feira se referencia ao Nosso Senhor do Bomfim, que no sincretismo religioso africano é Oxalá.

Após a abolição da escravatura a lavagem continuou a ser efetuada por negros, que pouco a pouco, foram modificando o formato do rito. Isso porque deixava de ser uma obrigação religiosa.

O cortejo da lavagem (procissão) tem o seu itinerário sempre a partir da Conceição da Praia. Entretanto, é bom ressaltar que, de início, o mesmo era feito por via marítima, quando os barcos ancoravam até a enseada da Boa Viagem. Mais tarde, com o aterro da parte da cidade baixa a viagem passou a ser feita por bondes de burros e carroças, até que foi construída avenida Jequitaiá, e com o advento do bonde elétrico, tornou-se mais viável e rápido o percurso.

Muitos iam a pé, outros, dos mais diversos meios de transporte, até mesmo a cavalo; como ainda o fazem hoje⁶. Com o passar do tempo, a lavagem continua, embora de forma diferente. A multidão é imensa, as barracas proliferam-se, e os peregrinos deixam a Conceição às primeiras horas da quinta-feira.

Enquanto isso, desenvolve-se, na igreja, a novena em homenagem ao Santo: No início, várias eram as embarcações que vinham do interior, e por não existir nenhum tipo de iluminação na cidade, grande quantidade de feixes de lenha era trazida dos mais diversos pontos do Recôncavo Baiano, por via fluvial e marítima, e empilhada na lareira que dava acesso pelo fundo da igreja ao seu largo (hoje Ladeira da Lenha) no qual eram armadas fogueiras para os folguedos noturnos, que mais tarde foram substituídos pelos lampiões, seguidos dos gasômetros e finalmente pela luz elétrica.

4. História atual

A história social se baseia nas relações sociais da época passada (a origem), conflitua as idéias, faz relações entre as épocas com o único propósito de estudar o caráter de desenvolvimento da História. (Duby, 1979)

A necessidade do estudo da ideologia é imprescindível. Nela se vê, em seu desenvolvimento, uma dominação e um aproveitamento desumano da mão-de-obra alheia, com o intuito de acumulação de riquezas. Essa acumulação vai dar margem ao crescimento político de uma classe privilegiada que procura, posteriormente, um novo espaço. Tal espaço está contido no crescimento da cidade. Sair de um espaço, outrora ocupado mas conflituado por uma manifestação cultural que se desenvolve sagrada e profanamente, é fugir de uma área onde a má administração proporcionou o cimento da miséria. Esta, emplacada após a abolição da escravidão, momento de pessoas negras discriminadas e postas em um submundo.

⁶ Em 2021, pela primeira vez, em pouco mais de dois séculos não aconteceu a procissão e cortejo da imagem do Bomfim, da igreja da Conceição da Praia à Basílica do Bomfim, devido à pandemia da Covid 19. A imagem foi levada, em carro aberto, procurando não ter aglomerações de pessoas, da igreja da Graça ao Bomfim.

O Bomfim parece ter aumentado de tamanho, mesmo sendo tal afronta contrária às leis do espaço geográfico. A população cresceu e o bairro se diversificou a nível de moradores. Não há só ricos. Na subida da ladeira que dá acesso à “colina sagrada” nota-se as escadas de sustentação da ladeira servindo de moradia para famílias vítimas dos êxodos campo-cidade, subúrbio-centro. Hoje, o Bomfim também tem a sua favela.

O largo, a praça, modernizado em 2019, é ponto de comércio de exploração turística. Barracas, “guias”, vendedores ambulantes são formatos de obtenção de ganho em cima dos visitantes e romeiros. À noite, o comércio cede lugar ao medo. A partir das 22 horas é arriscado circular no largo do Bomfim. Pela manhã o transeunte também não está livre de roubo ou perigo similar.

Num país de duas caras a desigualdade social, move-se a estrutura da sociedade com contradições que radicalizam o modo de ver e sentir. Mas desigualdade não é mais vista nos festejos do Bomfim. Tudo é uno. É festa. O profano move a atração turística e o consumo cresce. Não se sente a inflação ou o baixo PIB do país. Vê-se fitinhas, acarajés e artesanato sendo vendidos. Não há silêncio. O oferecimento do produto e o preço são, em espaço de segundos, exaltados pelos vendedores atônitos e supersticiosos que literalmente guardam as escadarias da igreja⁷.

O misticismo e a crença se misturam e são fatores concretos. Hoje, uma contradição sobre a junção cultural. A tentativa de proibição de um ato da Lavagem do Bomfim por parte de um Cardeal. Um Arcebispo escolado em Roma, depois em Minas Gerais, que não entendeu, *a priori*, o significado e importância cultural do sagrado e do profano⁸.

Portanto, o que difere a “colina sagrada”, hoje, da dos séculos XVIII e XIX, é o aumento da miséria e a exploração no próprio desenvolvimento da fé religiosa. A primeira, marcada por uma superestrutura político-ideológica que desenfreou todo um desarranjo

⁷ A praça foi esvaziada entre março de 2020 e junho de 2021 devido à pandemia.

⁸ Fato ocorrido em 1992. Hoje o santuário possui um reitor que empreende trabalho de base com ambulantes e “fiteiros” que vendem no entorno da basílica.

social, onde, em seu desnível, há uma discriminação que desaparece quando dos festejos. A segunda, a exploração, é fruto da própria necessidade de sobrevivência do vendedor que, vivendo em um país consumista e em crise, procura ligar a procura da fé religiosa dos visitantes (ou curiosos) às suas “lembranças do Bomfim”.

Cresceu a pobreza no espaço geográfico da antiga freguesia da Penha. Àqueles que ali moravam e que possuíam seu espaço, a fuga serviu como forma de se desvincular de uma área promíscua. Àqueles que foram senhores de engenho e políticos, a conquista de um “novo” bairro foi concretizada.

Tal qual o Pelourinho, a aristocracia se mudou. Mas não pôde deter o avanço e a junção cultural do Bomfim. Ali, nenhuma classe conseguirá deter o misticismo e hibridismo da crença religiosa e a força do patrimônio cultural de mais de dois séculos.

5. Evolução socioeconômica do Bomfim

O fato econômico vai se ligando a tantos outros fatores, criando a prática daquilo que Marx e Engels teorizaram a partir de uma dialética dinâmica nas relações e organização e produção da sociedade. O que se nota é a penetração de um fator infraestrutural na crença (cultura) e a reação desta diante da diversificação social onde as contradições unem as raças, e a diferenciação social, no contexto da crença, é limitada à oficialidade religiosa.

O que se pretende como primeiro ponto, é tornar claro duas questões: primeiro, a questão das classes e seus usos da crença, de toda a valorização do Bomfim em prol dos seus interesses e do prestígio. É o caso dos políticos que procuram o Bomfim de forma a se aproximarem das massas, pois esta está – alienada ou não – carregando o sentido da fé e mitificando uma imagem.

O segundo ponto é a interrelação das classes. Nota-se as variadas classes em um templo, onde a fé é a base de um momento que não traz as distinções. Se no século XVIII e início do XIX as missas eram privilégios de poucos (os brancos) – com os negros apenas lavando a igreja –, hoje a questão é inversa. Não que os brancos estejam lavando a igreja, onde as autoridades políticas se misturam às massas populares para demonstrarem a sua crença na intenção, apenas, de se ascenderem popularmente. Todos se misturam. Seja nas missas, seja na

lavagem das escadas, ou na multidão que sai da Conceição da Praia à Colina Sagrada.

A evolução socioeconômica, então, é qualitativa e quantitativamente vista em seus contornos políticos, de junção cultural, fazendo o Bomfim ser uma área de propagação de seu consumismo em suas festas, desde a instalação de barracas fixas e não fixas. Próximas do agito das massas, em tempo de festa, montada sobre uma indústria cultural que gerencia todo um uso da crença – com tendências profanas e híbridas – para uma difusão que muitas “personalidades” “pegam carona” com mero intuito de se propagarem.

Quer dizer, há uma dialética movendo uma manifestação aproveitada por certas tendências classistas que se unem ao povo e este a outras camadas sociais sem distinção. Nas missas, o sagrado compacta todos num só momento, em uma única nave sagrada, sem distinções de raça e cultura. No profano, a união das raças com a exploração difusionista da indústria cultural. Nas lavagens, a junção das culturas. São as marcas de uma evolução carregada por um único fator, e que é determinante, a crença, que pobres e ricos diariamente não referencia, seja na missa ou na “sala de milagres”.

A evolução socioeconômica é marcada pela propagação da imagem do Bomfim, o culto, viável por uma exploração turística. Tal evolução tem caráter desenvolvimentista na medida em que tais fatores acima citados ganham mais força. Assim sendo, a tendência – com ou sem “eternas” crises – aumentam cada vez mais os aspectos quantitativos dos visitantes.

A evolução socioeconômica é também vista nos ex-votos de prata e ouro do século XVIII aos ex-votos de pano, fitas e fotografias 3X4 do século XX. Muda a qualidade – acaba a bonança – aumenta a quantidade, onde todos têm direito de participar.

6. Votos e ex-votos

Um dos dicionários mais famosos do Brasil, o Aurélio, define o ex-voto como: “Quadro, imagem, inscrição ou órgão de cera ou madeira etc. que se oferece e se expõe numa igreja ou numa capela em comemoração de um voto ou promessa cumprida”. (Ferreira, 1975)

E se lermos todas as enciclopédias tirar-se-ia a seguinte conclusão: a de que o ex-voto é um objeto que as pessoas colocam

numa igreja, numa capela etc., ou “oferenda entregue após um voto formulado e atendido pelos deuses, nos tempos do paganismo, a Deus, a virgem Maria e aos Santos, na vigência do cristianismo, em ocasiões de angústias, doença mortal, perigo de morte dos animais domésticos e semelhantes”. (Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira, 1992)

Constata-se que, tanto nos dicionários como as enciclopédias, os ex-votos são objetos depositados em templos, após a graça ou o pedido alcançado. Formulando um conceito retirado a partir de uma visualização *in loco* no Bomfim, por exemplo, pode-se dizer que os objetos ex-votivos possuem uma tipologia quase que infinita, que apresentam desde os simples cartões de identificação de vestibulandos ou alunos do ENEM⁹ às tradicionais fitinhas amarradas com agradecimentos. E, junto ao universo ex-votivos, muitos objetos que atestam para as *solicitações* ou *pedidos*, portanto, ainda *votos*.

As famosas fitinhas do Bomfim, além de uso corporal, são depositadas (enlaçadas) nas cruzes do museu e da sala de milagres acompanhadas de oração e *pedidos* para um simples “bom dia” ou “feliz ano novo”. A vela constitui um ex-voto, ela, queimada, terá novamente outra, marcando um ciclo de rezas sempre referenciando diversificados pedidos, que são momentâneos e duráveis.

Parece ser infinita a tipologia dos ex-votos do Bomfim. Aqui, entretanto, pode escapar algum ou alguns tipos. A variedade percebida, entre oferta e doações, é a seguinte: Bilhetes, cartas e cartões, berimbau, estatuetas, fitas, cabelos, fotocópias variadas, fotografias, diplomas, desenhos, quadros pintados, cruzes, radiografias, esculturas de madeira e de cera, chaves, ataduras, botons, extratos bancários, quepe de soldado, capacete de operário, carteira estudantil, colares, insígnias, sapato, requisição (acompanhada do resultado do exame), carteira de cédulas, caixa de remédio, vestimenta (variadas), cédulas e moedas, terços, mobiliário, órgão musical, relógio, prataria, figas, chaves, espadas em miniatura, tesoura, argolas, pedras, instrumentos musicais, murais de fotografias e reportagens, taças, cálices, lápides, livros, discos, olhos de vidro, marca-passos, vasos de louça e porcelana, Dissertação de tese, convites de formandos, castiçais, becas.

Nota-se a diminuição dos quadros pintados pelos “riscadores de milagres”, devido ao próprio tempo. A marca da evolução da história

⁹ Exame Nacional do Ensino Médio no Brasil. Acontece uma vez por ano.

econômica é clara. Hoje, concluímos que a fotografia veio sobrepor à pintura. Há uma infinidade de fotos 3X4. O uso de murais é uma alternativa para enaltecer um processo de graça, de início ao fato concreto do alcance da graça. (Imagem 2)

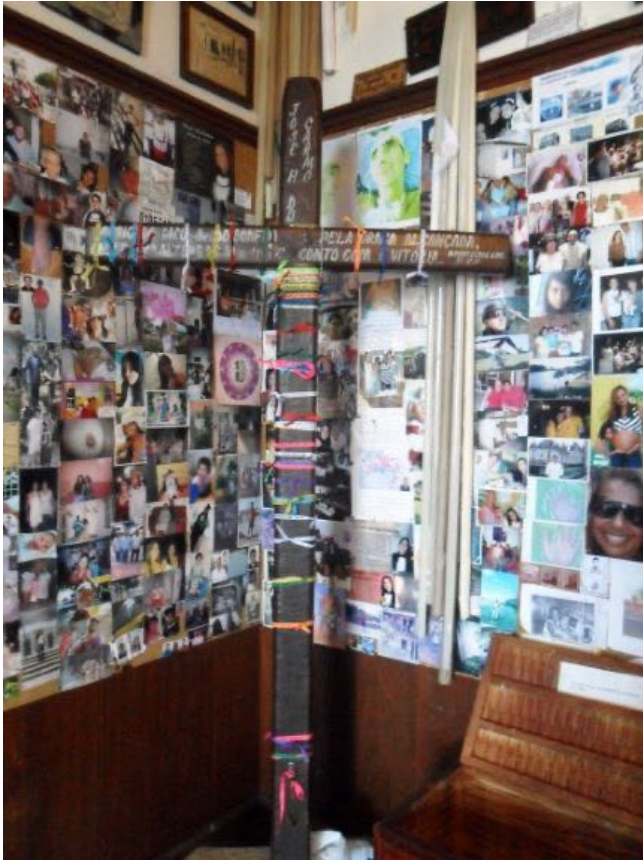


Imagem 2

Parcial da sala de milagres do Bomfim. Painéis de fotografias
Fotografia do autor.

No museu, o que mais chama atenção é o ex-voto do escravo Amaro, feito por Manuel do Bomfim, em 1868. A estatueta é toda de cedro e mede 50 cm está, hoje, na primeira sala do museu. (Imagem 3)



O escravo Amaro - 1868. Ex-voto de cedro, produzido por Manuel do Bomfim.

Imagem 3.

Ex-voto do escravo Amaro no Museu do Bomfim
Fotografia do autor feita em 1992

Os ex-votos de parafina não vão para o museu, ficam, portanto, restritos à “Sala de Milagres”. Já os quadros, hoje em número bastante pequeno, e com tendência a diminuir, podem ir para o museu. O critério usado, então, é para aqueles de maior teor da história e de expressão artística “com melhor acabamento. No museu há quadros ainda do século

XIX, como o milagre do Tenente José Bittencourt Berenger César Júnior, de 1855. (Imagem 4)

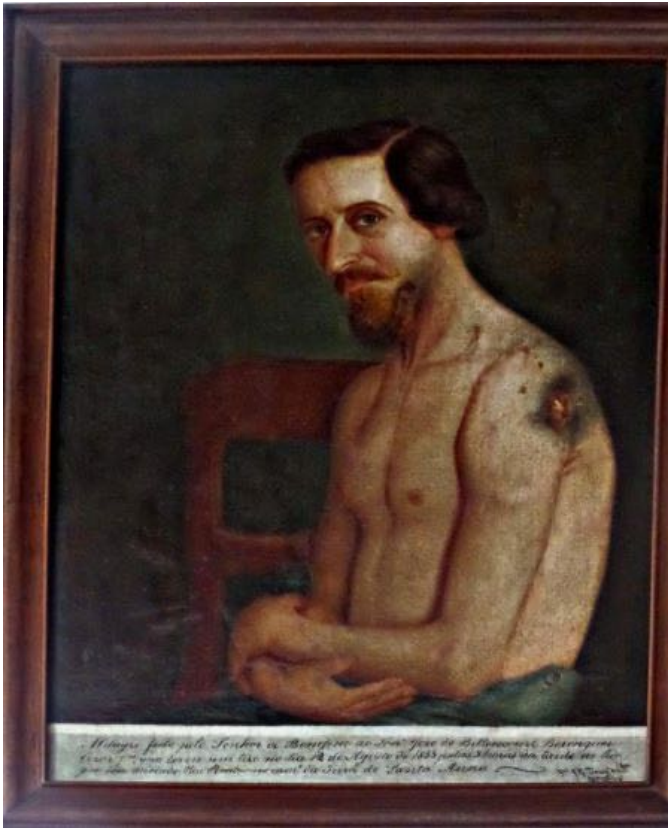


Imagem 4

Museu dos Ex-votos do Bomfim

Ex-voto do tenente José Bittencourt Berenger César Júnior, de 1855

Fotografia Projeto Ex-votos do Brasil

<https://projetoex-votosdobrasil.net/museus/museu-do-bomfim-ba/>.

Acesso em 17/06/2021

Expostos em vitrines, estão os objetos de valor e de doações. São cédulas estrangeiras, moedas estrangeiras e nacionais; tolhas prateadas; livros de fundações brasileiras; prataria; terços com

medalhas de ouro; e duas versões do hino ao Senhor do Bomfim. Aqui, um destaque: uma moeda de 50 centavos, amassada, com os seguintes dizeres que a acompanham em um bilhete: “Milagres que fez o Senhor do Bomfim quando uma bala resvalou nesta moeda que eu trazia no bolso da camisa”.

E o principal ex-voto: a igreja do Bomfim, que se origina a partir da elevação da capela na “Colina Sagrada”. Ela, hoje basílica, é um ex-voto, pois, como dito anteriormente, foi prometida depois de um pedido feito por um capitão da Marinha Portuguesa. O seu pedido baseou-se na igreja do Bomfim de Setúbal em Portugal.

A origem de toda história do Bomfim está em Setúbal. Foi lá que a imagem do Bom Jesus foi encontrada (em uma praia próxima) e, a partir do achado, a necessidade de dá-la um *bom fim*. Ficou, então, o nome do templo e da imagem, que tem um *bom fim* (a igreja) e que, por isso, tornou-se Senhor Bom Jesus do Bom Fim de Setúbal.

São dois “emes”, ao contrário do que é escrito em muitos lugares. São dois “emes” o Bomfim de Setúbal e o da “Colina Sagrada”, que tem seu ideal ex-votivo de Portugal para o Brasil por um certo marinheiro, que para muitos não passou de pirata, mas que, depois de tormentos em alto-mar, invocou o santo de Setúbal e prometeu-o edificar um templo em um certo lugar na cidade de São Salvador. (Carvalho Filho, 1923)

7. Ex-votos: a arte vinculada à fé

A vinculação da arte à fé ou vice-versa é percebida pela expressão, não da figura produtiva, mas como catarse, que serve de escape para expor idéias, sentimento de fé àquilo que foi concretizado depois de um certo sofrimento. A catarse está numa explosão de contentamento após ter a graça alcançada. Um fato aqui constatado. Os ex-votos artísticos são oferecidos, depositados, após o “milagre” concebido pelo santo. O que difere dos outros ex-votos que são depositados antes – e também depois - do “milagre”. Neste caso é o próprio pagador da promessa que produz a arte, que pode ser “vulgar”, “menor” ou “primitiva” mas que expressam com nitidez sofrimento, felicidade e até passar ares de sobriedade, peso, temor e alegria, conceitos estéticos e filosóficos que nos fazem ver a arte com profundidade, fugindo, então, do rigor canônico.

A arte ainda é vinculada à fé com o trabalho dos “Riscadores de Milagres”. Ela é encomendada e sugerida pelo pagador da promessa, o romeiro ou o peregrino. Sua vinculação agora não está na ligação artística – arte-fé –, mas no pensamento do *pagador* ao artista que apenas, tecnicamente, produz o quadro ou a escultura. É uma arte encomendada, pronta para a *promessa*. Aqui, o que difere o *riscado de milagres* dos quadros e esculturas é a encomenda. Aqui não se escolhe o “pronto”, pelo contrário, sugere a cena (não os traços).

Em seu livro “Riscadores de Milagres um estudo sobre a arte genuína”, Clarival do Prado Valladares referencia sua primeira pesquisa na sala de ex-votos do Bomfim, onde unificou “um território de excepcional interesse interpretativo e documentação”. Compreendeu “que o ex-voto e o funeral fazem as manifestações mais graves para a manifestação estética do artista primitivo”. (Valladares, 1967)

Ainda em seu trabalho Clarival discorre sobre um dos mais famosos “riscadores de milagres”, Toilette di Flora, o João Duarte da Silva, ou João Pinguelinho, que produziu um grande número de quadros ainda hoje parte deles encontrada no museu. Iniciou-se como pintor, ganhando a vida neste ofício, até passar a ser vendedor de cartões de jogo-do-bicho. João faleceu em 1933, soterrado por sua própria casa, desabada num temporal. (Idem)

Certamente que o ex-voto, produzido pelo próprio *pagador da promessa*, tem um teor mais aguçado no sentido de externar a sua catarse. Pois, além disso, o “*riscador de Milagres*” já é um atravessador, alguém que se aproveita da propagação da fé para ganhar sobre ela através dos seus produtos encomendados por alguém que tem fé e que necessita do objeto ex-votivo.

8. A museologia e o ex-voto

No presente trabalho, a ciência museológica desvincula-se do velho conceito de ciência de museus. A importância aqui, é dada ao teor teórico-metodológico que a própria ciência emprega em estudo que fazem de um campo restrito e muitas vezes estagnado por entre cadeados e fichas catalográficas, pouco desvendáveis.

A fundamentação teórica é básica, pequena, mas necessária e fundamental para o estudo que se desenvolve. Cabe aqui desenvolver o

caráter epistemológico da Museologia, no que tange aos seus aspectos de visualização da profundidade que esta conduz à percepção de espaço, ambiente e objetos, além da descrição crítica dos bens culturais produzidos por quem vem de longe depositar seu objeto de fé.

A base cognoscente da Museologia desenvolve-se na divulgação dos aspectos externos. Ou seja, expor e também receber do público objetos possíveis de estudos e análises, para uma posterior divulgação externa, baseada em uma crítica construtiva que leva o próprio rigor científico.

A partir do exposto acima, procurar-se-á tirar conclusões sobre o produzido pelo homem. Não os traços, tamanho, procedência etc., mas aquilo que leva o homem a fazer como forma extraída do seu próprio inconsciente com intenção voltada a um objetivo que tem fim. É este o *musealizar*, conceito que nos lembra o *produzir* e o *expor*, de maneira que este e aquele se tornem dinâmicos e que se constituem em práxis para quem produziu e para quem vai produzir de forma científica.

Quanto ao trabalho do museólogo – e falando aqui do santuário do Bomfim –, vale vermos um depoimento de um funcionário do santuário do Bomfim, que referenciando o acervo do museu e sua pouca dinamicidade, disse que “o museu não contém peças que atraem aos museólogos da Bahia, pois eles não se interessam ‘por essas coisas’. Interessam a eles as artes maiores”¹⁰.

Nota-se, assim, a distância de trabalho do museu de ex-votos de um outro trabalho composto por técnicos. É explícita, também, a sensação de inferioridade dada à arte ex-votiva pelo funcionário. Ou seja, sendo o ex-voto objeto popular (o que não é determinante), a museologia interessar-se-ia por uma arte luxuosa e de grande esplendor artístico. Conclui-se que, baseado na frase do funcionário, o museólogo não passaria de um “almoxarife da burguesia”, cunhando aqui uma frase de um estudante de História da Universidade Federal da Bahia.

¹⁰ Entrevista com o senhor Catarino, funcionário da igreja do Bomfim, às 16:00h e 40 min. Dia 17 de fevereiro de 1990, na sala de milagres.

9. Sala de milagres e museu dos ex-votos do Bomfim: divisão e vinculação

A sala de milagres do Bomfim localiza-se no primeiro corredor à direita da nave da igreja. A variedade de objetos é muito grande e diversificada, não contando apenas com o mobiliário e peças de grande porte que são privilegiadas ao museu. O número de fotografias 3X4 é quase infinito, e, como já foi dito, ela destaca as peças de parafina.

Para a direção do museu, a divisão – o que diferencia a sala de milagres do museu – está no valor do acervo. De fato, as peças mais antigas estão no museu. Bem como as de maior valor. Outro detalhe, é a questão da segurança e de referência religiosa entre o homem e o ex-voto. A sala de milagres é aberta ao público curioso e aos romeiros, sem imposição de pagamento, o que não acontece com o museu, que cobra uma pequena.

É na sala de milagres que os ex-votos são depositados. Verificou-se que, também no museu, são “depositados” objetos, tais como as famosas fitinhas e retratos que realmente chamam a atenção do público. Como também, peças que são usadas em missas celebradas pelo arcebispo. É bem verdade que o museu possui uma área maior: são três salas que acomodam ex-votos tradicionais, alfaias e mobiliário, nesta sequência. Além de uma diversidade de objetos ofertados. O museu está localizado acima da sala de milagre. Para adentra no museu, é necessário passar pela sala de milagres.

A questão da vinculação tem aspectos na origem e desenvolvimento. A primeira diz respeito à criação do museu. Ela se deu a partir da acumulação de ex-votos na sala de milagres, exceto os grandes objetos de promessas e ofertas, que foram entregues diretamente à administração da igreja. Ou seja, o museu nasce a partir de “oferendas” e da sala de milagres. O segundo aspecto, refere-se à transladação do ex-voto. Ainda hoje, muitos ex-votos são enviados ao museu, quando se nota uma maior atratividade e valor e monetário.

Fica evidenciada uma divisão através do valor e expressividade dos objetos. E uma vinculação onde se dá o seguinte processo:



Esquema 1. Processo entre o ex-voto e o museu

Assim sendo, a “sala de Milagres” tem um carácter mais que expositivo. Nela o peregrino faz a sua desobriga, coloca o ex-voto e observa todo o acervo. Ela possui mais dinamismo e produtividade, onde a ficha de identificação é desnecessária, pois a maioria dos ex-votos é acompanhada pelas palavras do próprio *pagador da promessa*.

Com relação ao público, nota-se, baseado no velho conceito de museu, uma maior importância dada ao museu. Ele é um “deslumbre”; propõe uma imponência e chega a ser algo dantesco em relação aos olhares do público. Isso se deve à funcionalidade. O museu fecha em um período maior de tempo durante o dia, o que faz com que haja uma apreensiva expectativa por parte dos visitantes.

Mas a sala de milagres não é museu. É mais dinâmica e proporciona ao pesquisador uma maior percepção do estudo da fé. Ela faz parte da Museologia, aproxima-se da ciência, e não é tradicional em seus aspectos expositivos. (Imagens 5 e 6)

A sala de milagres conduz o público ao museu direta e indiretamente em dois momentos. No primeiro, ela é via e caminho para a porta do museu (v. Imagem 5), é também uma prévia do acervo do museu. No segundo, ela conduz o próprio objeto ao museu, aumentando o seu acervo, num “escoamento” de objetos escolhidos pela administração e direção do museu, tornando, assim, a finalização de um processo que é iniciado quando o fiel pagador da promessa “deposita” o seu ex-voto na sala que é dos milagres.



Imagem 5

Parcial da sala de milagres
Fotografia: Projeto Ex-votos
do Brasil

[https://projetoex-
votosdobrasil.net/santuarios-
ne/bonfim/](https://projetoex-votosdobrasil.net/santuarios-ne/bonfim/)

Acesso em 17 de junho de
2021



Imagem 6

Parcial das duas primeiras salas do
museu

Fotografia: Projeto Ex-votos do Brasil

[https://projetoex-
votosdobrasil.net/museus/museu-do-
bonfim-ba/](https://projetoex-votosdobrasil.net/museus/museu-do-bonfim-ba/)

Acesso em 17 de junho de 2021

10. Igreja e museu de ex-votos: análise da vinculação

A vinculação entre museu, *a priori*, é verificada a partir dos seus funcionários. São os mesmos que cuidam e zelam da igreja, estão vinculados à administração da igreja e trabalham, inclusive, na contagem do dinheiro dos fiéis.

O museu, criado em 1975, serviu à igreja como marco da conservação – aqui não em seus aspectos museográficos – dos símbolos da fé religiosa. Isso é de fundamental importância para

qualquer religião que procura sua difusão. Porém, no bojo dessa importância há uma contradição: Segundo a direção do museu, a verba para conservação do acervo é mínima. Vale aqui elucidar a crítica da direção aos órgãos de tombamento – SPHAN e IPAC – que fiscalizam a parte externa e dá o mínimo apoio às restaurações estruturais do prédio, além de evidenciar a fiscalização. Uma outra crítica, esta feita à administração da igreja, diz respeito à contratação do profissional da área de museologia. Não há, portanto, um museólogo. A necessidade desse profissional é referenciada pela direção, mas a igreja, neste ponto, não menciona a necessitada contratação, valendo-se de assistências do curso de Museologia da UFBA e de trabalhos terceirizados, como foi o caso da reestruturação museográfica ocorrida em 2017 pela museóloga, doutoranda do Instituto de Ciência de Informação da UFBA, Genivalda Cândido da Silva.

11. Aspectos da conservação dos ex-votos da “sala de milagres” e do museu

A conservação de todo o acervo de ex-votos do Bomfim é feita de maneira simples e rudimentar, sem maiores critérios técnicos.

A taxa da entrada garante a verba ao próprio museu. A conservação é a “cera dada ao chão e o pano nas peças”. Notadamente simples, a conservação é como uma simples limpeza ligada aos objetos quando do encerramento do expediente dos funcionários. Aos sábados, a “limpeza” é feita em um espaço maior de tempo.

No museu, verifica-se a falta de uma aclimatação adequada para os objetos. Em alguns ângulos, a incidência solar é notável, e várias peças são expostas aos raios ultravioletas. Segundo a própria direção “quase não existe uma conservação no museu”, por conta de descaso dos Institutos do Patrimônio e da administração da igreja, pois “não há verbas de ambos”¹¹.

Vários quadros (ex-votos) estão em péssimo estado de conservação, necessitando, portanto, de um trabalho técnico-profissional em restauração. E não se restringe apenas aos quadros. As

¹¹ Entrevista com D. Conceição, à época diretora do museu de ex-votos do Bomfim, às 15:00 h e 25 min., dia 03 de março de 1990 no museu de Ex-votos.

louças, com fungos – que o pano úmido não tira – necessitam de limpeza mecânica e, em muitas, obturações e emassamento.

Assim sendo, verifica-se um tímido serviço de conservação, restrita apenas à limpeza, ao pano úmido e a cera do chão. Por falta de verbas, quadros vão sendo arruinados por fungos e retratos perdem o colorido. Descaso da igreja ou dos Institutos do Patrimônio, o fato é que a deterioração mais uma vez vai vencendo na luta pela preservação da cultura nacional.

12. As mentalidades

A mentalidade não é reflexo – crítica em que não se deve ser o renascimento de um espiritismo ultrapassado, nem um marxismo vulgar. A História das Mentalidades deve-se distinguir da História das idéias. Pois tem que ser feita com ligação à história do sistema cultural, crenças e valores, onde vivem e evoluem. (Le Goff, 1988)

É indispensável dizer que, na História das Mentalidades, os fatos orais são de suma importância. É lógico, não sendo de situação, histórico e sociais, que remontam a um período no tempo cronológico, num dado percurso do passado.

Ligar a História das Mentalidades à Psicologia coletiva é um esquema apriorístico. Contudo, seria grosseiro desligá-la das estruturas e dinâmica social. Deve-se, sim, desvinculá-la do behaviorismo, pois fazer História das Mentalidades é inicialmente realizar alguma leitura de não importa qual documento. Tudo é fonte para o historiador das mentalidades. Porém, a História das Mentalidades tem suas fontes privilegiadas, mais e melhores que outras. Aquelas que conduzem à psicologia coletiva das sociedades. Fontes que se encontram ligadas ao Senhor do Bomfim, por exemplo, a hagiografia, documentos literários e artísticos, documentos do imaginário, pintura e imagem pintada que refletem ambições, medos, desejos, fé. (Febvre, 1955)

13. Crença e milagres: o sentido da fé no Bomfim

É o sentido da fé que sustenta a crença. Esse sentido é vivenciado por acontecimentos “extranaturais” ou vistos como incomuns, voltados a um determinado espaço, onde o fato se

desenvolveu. Sendo este encabeçado por objetos animados ou pessoas. Os objetos passam a ser marcos para pedidos; as pessoas tornam-se santas. Os objetos são “milagrosos”; as santificadas e agora transformadas em imagens simbólicas passam a ser proporcionadoras de milagres.

Traduzir o exposto acima para o Bomfim, seria caracterizar as imagens sacras e o próprio Bomfim como agentes proporcionadores dos milagres. A fé nessas imagens – especialmente ao S.B.J do Bomfim – reside no fato de estar ligada a uma crença atuante quando de uma necessidade. A crença, em alto-mar, no momento de desespero, é remetida ao Senhor do Bomfim. A salvação, após o pedido, caracteriza a crença através de um milagre proporcionado pela promessa ao santo. Exemplos disso, são os quadros pictóricos, em que se vê a tormenta, o desespero como representando o perigo e, ao fundo, N. Sr. Crucificado representando a “Luz”, a salvação, ou seja, a crença daqueles direcionada à fé ao santo, buscada como forma de proteção, que serão *a posteriori*, as desobrigas ex-votivas que povoarão a “sala de milagres”. (Silva, 1981) (Imagem 5)



Imagem 7

Ex-voto pictórico do Museu do Bomfim

Fotografia Projeto Ex-votos do Brasil

<https://projetoex-votosdobrasil.net/museus/museu-do-bomfim-ba/>.

Acesso em 17/06/2021

A partir da tese levantada pela museóloga Maria Augusta Machado da Silva, nota-se como acontece a evolução e consumação de uma sala em “sala de milagres” e desta em museu. É pela propagação de ideias, baseadas em cultura proporcionada por um culto elucidado com fins de salvação, que vai culminar com o acúmulo das desobrigas votivas e ex-votivas, mas que, também, a contingência de suplicantes de diversificados interesses aumentará. O que torna prática a incidência de pagadores de promessas, esmoleres e cultuadores das rezas.

Com a bagagem cultural dos colonos lusos chegou ao Brasil o catolicismo tradicional ou popular, trazendo em seu bojo o trato otimista com a divindade e os santos. Marcas de ocupações culturais foram as ermidas, muitas das quais se tornaram capelas, igrejas e matrizes. Todas elas, porém, tiveram muitos féis, deram origem a cultos organizados. A notícia dos milagres operados, sobretudo em locais assinados por acontecimentos extraordinários, levou à construção de santuários famosos. (Idem)

Do ponto de vista das rezas, nota-se, na sala de milagres do Bomfim, uma variação: O cristianismo e a umbanda. A presença da reza católica é uma constante, diante dos ex-votos, bem como na prática das missas. A presença da umbanda, como religião de raiz africana é notada na vestimenta, nas sextas-feiras, e nas rezas também observadas na sala de milagres¹².

Do ponto de vista da promessa o que se vê é o compromisso às sextas-feiras e na renovação do ex-voto de parafina. O acender das velas não deixa de ser um compromisso votivo e ex-votivo. E ele acontece no velário, à parte externa da igreja, numa constante repetição semanal, mensal etc., do ato. “A maioria das desobrigas em

¹² Entrevista à Irmã Ivete, às 16:00h e 50min., em 16 de fevereiro de 1990, na sacristia da Igreja do Bomfim.

velas (acesas ou não) referencia pedidos de emprego, estudos e saúde. E pode vir a ser acesa posteriormente à graça alcançada”¹³.

O sentido da fé tem duas importantes características: uma, que originou a crença e outra que desenvolveu e divulgou. Em ambas há uma relação. A primeira criou e atraiu os fiéis. A segunda, em um difusionismo, criou um mito a partir das peregrinações, o que reforça a fé e os milagres ligados ao Bomfim. E toda essa relação vai culminar com o acúmulo ex-votivo proporcionado pelos pagadores de promessa. Esse acúmulo é a base quantitativa da criação do Museu e da “sala de milagres” do Bomfim.

14. Superstições e investimentos: a exploração na crença

As superstições estão ligadas a crença. É um fato indissociável da aproximação da fé. Numa Bahia onde as superstições são perpétuas às pessoas e estão em seus cotidianos. A “colina sagrada” parece ser a “morada” delas. Elas estão em toda parte: na vestimenta, com os vendedores, no uso da fitinha do Bomfim etc... Mas ela está nos investimentos, um problema que envolveu toda uma relação cuja base não é a crença, mas a produção.

Saltar a “guia” do vendedor à porta da igreja, é uma afronta ao seu dia. Tal afronta trará azar e “nada dará certo durante o dia”. Assim como não se vestir de branco ou não se benzer à entrada da igreja.

Mas há um lado que relaciona todo seu processo de crença – investimento – superstição, tendo como prática a exploração. A crença é, como já foi dito, estar com fé representada no santo. Como investimento, podemos, *a priori*, visualizar todo o aparato de vendedores ambulantes e barraqueiros. Isso como infraestrutura de consumo externo, onde ex-votos e culinária baiana são vendidos.

Internamente há a procura em “ganhar a vida”. É a venda de velas. É neste ponto que se pode visualizar a superstição diante da

¹³ Depoimentos da Sra. Marta, de Simões Filho, em 16 de fevereiro de 1990, às 15:00h, quando depositava um maço de velas na sala de milagres. Segundo ela, o maço é como uma promessa, sem compromisso de ter que vir colocar ex-votos, mas coloca sempre quando vem.

tentativa de investimento. Velas ex-votivas são dadas a determinadas pessoas que passam a vendê-los de forma a ter um mínimo de ganho.

A recusa de uma vela – de grande porte – por estar “um pouco queimada”, caracteriza a superstição no investimento. Durante a pesquisa notou-se que os funcionários do santuário dão maços de velas a pessoas que precisam ganhar o mínimo para se sustentarem. Verificou-se que muitos pedintes recusam determinadas velas, por estarem elas queimadas (mesmo que o mínimo possível). O diálogo entre funcionário e pedintes se acirra quando aquele critica a recusa, mostrando a vela praticamente intacta. Na verdade pouco se queimou, e o futuro vendedor poderia, segundo o funcionário, apenas cortar o pavio e tornar nova a vela para a revenda. Mas a recusa é imediata. Isso é apenas um exemplo de um ato supersticioso ligado a pessoas que, por necessidade, pedem velas (que são ofertadas aos santos) para revender.

O que se percebe é a questão do medo perante à forma de uso do ex-voto que nunca fora cultuado, ofertado e orado, pelo vendedor ou comprador. Na verdade, o comprador nem saberá da procedência do produto. Ele apenas compra. A crença, então, é explorada para além dos sentimentos de fé.

O fato é que, no mundo do lucro e da necessidade, o consumo, a oferta e os investimentos propagam-se como forma de sustento de quem vive das festas e visitas de lugares sânticos como o Bomfim.

15. Conclusão

Em todo o exposto, nota-se o desenvolvimento do estudo de duas ciências, História e Museologia, com os propósitos de desvendar e elucidar o sentido da fé em um espaço conflituoso movido por contradições históricas que se interrelacionam. E a junção cultural, tão repetidas vezes referenciada, como sendo o marco do desenvolvimento no Bomfim, fez-se presente com núcleos das relações sociais.

Não foram as características estruturais que proporcionaram todo o sincretismo e crenças religiosas. Foi o principal ex-voto, a igreja do Bomfim. Ela é um mito. Um mito que atrai não somente pelo seu estilo arquitetônico, mas por estar em sua parte interna uma sala de milagres e um museu dos ex-votos. É ali que se desenvolvem com mais furor o fato museológico. Ambientes onde estão objetos de todas as

formas, de todos os tamanhos, de farta tipologia, que testemunham os sentimentos e atitudes do homem perante a vida.

Os ex-votos simbolizam as curas. Simbolizam duzentos e quarenta e cinco anos de história, que evoluíram com memórias particulares e coletivas. Que concretizou um museu, ainda hoje carente de uma conservação, e uma sala de milagres que beneficia pessoas carentes, além de expor democraticamente narrativas de qualquer pessoa, de qualquer canto do mundo.

É do menor ao maior ex-voto que as mentalidades são resgatadas. Pelo olhar e atos dos peregrinos pode-se captar o sentido de tudo, da crença resvalada no inconsciente de cada um dos peregrinos e pelo sentido dado a cada desenho, pintura ou escultura. Do menor ao maior, o ex-voto vai perpetuando como catarse dos males afastados por um santo. Do menor ao maior, o ex-voto do Bomfim é o objeto cultural de valor científico que, com o desenvolvimento da museologia, terá a sua conservação e reconhecimento do imenso patrimônio da fé.

Bibliografia

Arantes, A. A. (org.). (1984). *Produzindo o passado: Estratégia da Construção do Patrimônio Cultural*. São Paulo: Brasiliense.

Cardoso, Ciro Flamarion. (1988). *Uma Introdução à História*. São Paulo: Brasiliense.

Cardoso, Ciro Flamarion & Brignoli, Hector Pérez. (1985). *Os Métodos da História* (3ª ed.) Rio de Janeiro: Edições Graal.

Carvalho, Carlos Alberto de. (1914). *Tradição e Milagres do Bomfim*. Salvador: Typografia Baiana.

Carvalho, José E. F. de Filho. (1923). *A devoção do Senhor do Bomfim e sua História*. Salvador: Typografia de São Francisco.

Chagas, M. (1989). *Um novo (velho) conceito de museu*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco.

Duby, G. História Social e Ideologias das Sociedades. (1979). In Le Goff, Jacques & Nora, Pierre. *História: novos problemas* (2ª ed). Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves.

Dupront, A. Antropologia Religiosa. In Le Goff, J. & Nora, P. *História: Novas abordagens*. (2ª ed). Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1986.

Febvre, Lucien. (1953). *Combats pour l'histoire*. Paris: Armond Colim,.

Ferreira, A. B. de H. (1975). *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

Ex-Voto. In *Grande enciclopédia portuguesa e brasileira*. (1992). Rio de Janeiro: Editorial Enciclopédia.. Volume X. p.794-95.

Lapa, José Roberto de Amaral. (1976). *A História em Questão: Historiografia brasileira contemporânea*. Petrópolis: Vozes, p. 55-69.

Le Goff, J. & Nora, P. (1988). *História: novos objetos*. (3ª ed). Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves.

Projeto Ex-votos do Brasil. Disponível em <https://projetoex-votosdobrasil.net/>. Acesso em 17 de junho de 2021.

Silva, M. A. M.. da. (1981). *Ex-votos e Orantes no Brasil*. Rio de Janeiro: MHN/MEC.

Tavares, L. H. D. (2009). *História da Bahia*. (11ª ed). São Paulo: UNESP,

Valladares, C. do P. (1967). *Riscadores de Milagres: Um estudo de arte genuína*. Rio de Janeiro: Superintendência de Difusão Cultural SED-BA.

Vilhena, L. dos S. (1969). *A Bahia no século XVIII*. Salvador: Editora Itapuã. (coleção Baiana, vol. I).

DECOLONIALIDADE MUSEOLÓGICA: ALGUNS OLHARES SOBRE AS PROFISSÕES NOS CENÁRIOS MUSEOLÓGICOS

Maria Cristina Oliveira Bruno

Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo, Brasil

<https://orcid.org/0000-003-2172-9071>

1. Introdução

*“O patrimônio está ligado ao **tempo** por sua evolução e por seus ritmos. Ele tem um passado, um presente e um futuro. Se o desenvolvimento se efetua no presente, portanto a partir de um patrimônio constatado a um dado momento, ele não pode ignorar suas origens e não pode igualmente se limitar a consumi-lo sem nada criar de novo”* (Varine-Bohan, 2012, p.20)

Há algumas décadas os museus têm enfrentado muitos desafios, diversas desconfiças e múltiplos ataques, provenientes das mais variadas origens, ao mesmo tempo em que o campo da Museologia busca estabelecer a sua hierarquia epistemológica em conexão com seus compromissos sociais e com as suas responsabilidades no que diz respeito à formação profissional e produção acadêmica.

Ainda no século XX, as instituições museológicas se desdobraram em diversos modelos e perfis para a gestão da herança patrimonial, cunhando inéditas estruturas de governança, desdobrando o seu repertório de acervos e coleções para o acolhimento das memórias exiladas e ampliando as suas potencialidades em ações de inclusão sociocultural. Mas, há clara percepção de que resta muito a fazer!

Nos últimos anos, a vocação educacional dos museus ficou explícita; a necessidade de cuidados para a acessibilidade em todos os níveis passou a reverberar de forma gritante; o olhar crítico entre as

esferas que atuam nas frentes de entretenimento e nos nichos de ação cultural passou a ser desvelado nos certames acadêmicos, entre muitos outros sinais que registram que estas instituições estavam, e ainda continuam, em ebulição. Neste contexto, fica evidente que cabe à Museologia desvelar rotas para as experiências que se enquadram nos caminhos da Sociomuseologia, mas também rever e reconduzir as experimentações dos museus normativos, ainda identificados como tradicionais. Muitas vezes, cabe registrar, os museus normativos são apresentados em oposição às experiências integradas à uma Nova Museologia, mas as suas potencialidades para avançarem nos compromissos sociais têm resultado em grandes transformações.

Em diálogo com estes desafios, a Museologia tem impulsionado muitas mudanças de paradigmas e experimentado diversas estratégias metodológicas; abriu novas correntes de pensamento e de ação museológica, assumindo os mais variados argumentos para assegurar o seu lugar nos campos científicos das humanidades, mas também, preservar um espaço para os museus nos circuitos das instituições preocupadas com as transformações sociais.

Há mais de duas décadas, estas questões têm sido discutidas por uma bibliografia especializada, mas multifacetada, de distintas origens, e, neste texto, apenas a título referencial, podemos mencionar alguns destes livros: “Museus como Agentes de Mudança Social e Desenvolvimento” (Bruno e Neves, 2008 coord.); “Waldisa Rússio Camargo Guarnieri. Textos e Contextos de uma trajetória profissional” (Bruno, 2010 coord.); “El Museo en escena. Política y Cultura em América Latina” (Castilla, 2010 coord.); “As raízes do Futuro. O Patrimônio a Serviço do Desenvolvimento Local” (Varine, 2012); “A Museologia. História, Evolução, Questões Atuais” (Gob, 2019 coord.); “Estilhaços da memória: o nordeste e as reescritas das práticas museais no Brasil” (Britto, Cunha e Cerávolo, 2020, orgs.); “Introdução à Sociomuseologia” (Primo e Moutinho, 2020 edits.); “Teoria e Prática da Sociomuseologia” (2021, Primo e Moutinho, edits.), que ao lado da publicação dos quatro volumes dos livros “Museologia e Patrimônio” (2019 e 2020, Magalhães, Costa, Hernández e Cursino, coords.) testemunham o interesse do campo da Museologia em debater, analisar e projetar novos futuros. São muitos e diversos os olhares que se encontram, se cruzam e se estranham nessas publicações.

Da mesma forma, estas inquietações estão presentes em diversos periódicos e nos trabalhos acadêmicos (mestrados e doutorados). As publicações do Icofom/Comitê de Teoria Museológica e IcofomLac/Comitê de Teoria Museológica da América Latina e Caribe, ambos do Icom/Conselho Internacional de Museus, também têm deflagrado estas abordagens. O próprio movimento por uma nova definição de museus que o Icom está impulsionando em todos os continentes é uma evidência cabal de que é preciso mudar e implementar novas iniciativas com vistas à reposição dos museus em distintos cenários socioculturais.

Na sequência destas abordagens reiteradas de que a Museologia e os museus precisam enfrentar as novas expectativas da sociedade, é perceptível o quanto esta preocupação com as mudanças e inovações tem permeado os programas dos cursos de formação profissional, em seus diversos níveis, e está presente nas pautas dos eventos específicos do campo da Museologia e, ao mesmo tempo, tem ensejado a organização de debates interdisciplinares e multiprofissionais.

A busca do equilíbrio entre a manutenção de tradições e os desbravamentos das rupturas tem sido reiterada, tanto na atuação dos museus quanto nos cânones do campo de conhecimento que, especialmente, é uma bússola para as ações museológicas: a Museologia. Há um evidente interesse em mapear estas turbulências; os debates demonstram a vontade de percorrer rotas inéditas e a aproximação com muitas outras áreas que também se debruçam sobre estes desafios têm sido cada vez mais presentes e desafiadoras em nosso cotidiano profissional.

Em princípio, as inquietações residiam (e ainda residem) na preocupação dos museus se abrirem para a sociedade, escutarem a fala do outro, combaterem preconceitos, defenderem direitos humanos; problematizarem questões que atingem o perfil de seus acervos e coleções, as missões institucionais, suas programações, seus espaços físicos, seus modelos de gestão, entre outros tópicos. Mas, o caminhar destes debates atingiu o ponto central, que é o quanto os museus são herdeiros e legitimadores de processos colonizadores em todos os continentes e, sobretudo, como podemos simultaneamente continuar abrindo as nossas fronteiras e carregando este passivo histórico.

Em todos estes movimentos, acentua-se a preocupação por um tema comum que envolve a compreensão sobre os impactos que os diferentes processos de colonização, nos mais variados territórios do planeta, legaram para as sociedades colonizadoras e colonizadas e o quanto os museus são cúmplices destes impactos, o quanto são herdeiros morais destas ações e como podem traçar as suas rotas futuras a partir destas constatações.

É possível identificar que o interesse em entender estes processos e, mais ainda, conseguir estabelecer perspectivas decoloniais têm sido centrais nas preocupações daqueles que se voltam para as análises do campo da Museologia e estão comprometidos com a construção de fatos, fenômenos e processos museológicos (Bruno, 2020).

Essas inquietações atingem todos os museus herdados, desafiam os novos projetos museológicos e, sobretudo, desvelam preocupações e impõem perguntas referentes a como conseguiremos avançar: assumindo compromissos socioculturais; permitindo novas chances aos museus normativos; fazendo com que as experimentações museológicas alcancem a plenitude de suas interlocuções sociais e que as ações colaborativas e compartilhadas, dentro e fora dos museus, passem a ser o eixo comum destas mudanças.

Estas questões foram tratadas, recentemente, em dois textos onde procurei sinalizar para como os nossos caminhos têm sido povoados por inquietações. Por um lado, em um primeiro momento, no texto “Museus e Pedagogia Museológica: os caminhos para a administração dos indicadores da memória” (Bruno, 2020 – p.153-169), procurei argumentar em relação à vocação do campo museológico em administrar a memória e sugerir uma dinâmica para o enfrentamento das questões cotidianas que envolvem os percursos entre musealidade e musealização.

A esses procedimentos de salvaguarda e comunicação há uma explícita intenção pedagógica, no que tange à condução dos caminhos de acessibilidade aos bens patrimoniais, à compreensão sobre a importância das referências culturais como instrumentos de autoestima e autodeterminação dos cidadãos e, em especial, aos ensinamentos que as

ações museológico-preservacionistas podem propiciar para a fruição e entendimento do universo que nos cerca e aos questionamentos sobre as memórias abandonadas. (Bruno, 2020 p. 168)

Por outro lado, no texto “Sinergias e enfrentamentos: as rotas percorridas que aproximam a Museologia da Sociomuseologia” (Bruno, 2021 – p. 39 – 63) abordei as reciprocidades entre o campo da Museologia e a escola de pensamento da Sociomuseologia, a partir das experiências profissionais vivenciadas.

Optei, para a elaboração deste texto, por refletir sobre as potencialidades desses enfoques a partir de uma inflexão sobre as minhas próprias experiências profissionais no dia a dia de ações voltadas à aplicação da Museologia em diferentes cenários, como também sobre aquelas construídas em sala de aula e na orientação de estudantes e interessados (as) do cenário museal, mas, ainda, procurei identificar alguns marcos que me influenciaram sobremaneira a partir da bibliografia e nas ações de políticas públicas dos contextos brasileiros. (Brasil, 2021 p. 40)

Agora, no texto ora apresentado, a intenção está voltada para um tópico muito pontual, mas que reúne diversos aspectos, historicamente edificadas, que corresponde à **profissionalização das ações museológicas**, o quanto é comprometida com as perspectivas coloniais das instituições e por onde podemos superar estas amarras.

Trata-se, portanto, de um texto onde pretendo compartilhar mais algumas análises que aproximam a teoria da prática nos cenários museológicos e as suas especificidades no que diz respeito aos respectivos contextos socioculturais, mas com um olhar mais sensível para as questões metodológicas.

2. Profissões Museológicas: constatações, transformações e permanências

De origem latina (*professio*), o termo “profissão” pode ser mais habitualmente identificado a partir de duas definições (Novo Dicionário da Língua Portuguesa Silveira Bueno, 2014, p. 598), dentre outras, que evidenciam diferenças significativas. Por um lado, é possível caracterizá-lo como “emissão de votos numa ordem ou congregação” e, por outro, o termo corresponde ao universo do trabalho, “ofício, mister, carreira profissional, atividade de que vive alguém”. Evoca a fé e ao mesmo tempo a subsistência humana. Trata-se de um termo que surge também em diversas outras línguas: *profession* (inglês), *profession* (francês), *beruf* (alemão), *professione* (italiano) e *profesión* (espanhol) (Dicionário Multilíngue, 2001, p. 260).

As profissões estão comprometidas com construções socioculturais e são ancoradas no tempo histórico. São marcos que aglutinam especialidades, evidenciam identidades individuais e coletivas, reúnem grupos sociais, formam comunidades de profissionais e são enquadradas em distintos regimentos, mas também refletem autoestima individual e coletiva, hierarquizações acadêmicas, distanciamentos e antagonismos sociais. Podem ser expressão de poder, mas também de subserviência.

A abordagem sobre o termo “profissão” nos contextos dos museus e dos processos museológicos, como também no campo da Museologia (Mairesse; Desvallés, 2014) traduz sempre uma busca da compreensão de perspectivas plurais e multifacetadas, historicamente delineadas e com inserções diferenciadas na contemporaneidade em relação aos diferentes países, regiões e comunidades de profissionais, e ainda interdependentes em relação à execução de tarefas e responsabilidades. São enfoques que trazem à luz nuances dos poderes econômico, político e acadêmico, e que impulsionam a necessidade de discussões sobre identidades culturais e étnicas, questões de gênero, exigências de inclusão de distintas naturezas e, além disso, que devem fazer parte das formações e especializações acadêmicas, como também precisam constar do elenco de temas a serem discutidos nos trabalhos científicos do campo da Museologia.

Em muitos países, são regradas por legislações específicas, estão incluídas em planos de carreiras dos mais variados setores públicos e privados, mas também, em outros lugares, estão à margem de toda e qualquer normatização. A profissionalização dos e nos cenários museológicos tem sido tratada pela bibliografia internacional, ao longo das últimas décadas, a partir de distintos olhares, diversos campos de conhecimento e de acordo com premissas que também evocam a flagrante ausência dessa perspectiva em muitos contextos. Há uma certa tendência a indicar as suas categorias e tipologias de acordo com prismas assentados em critérios globalizantes, mais precisamente de origem eurocêntrica, ou mesmo fundamentados em preceitos que definem técnicas, regramentos, normatizações e parâmetros para as necessárias organizações institucionais dos processos museológicos inseridos em políticas públicas de diferentes alcances e em iniciativas privadas de distintas origens, ligados às ações culturais e dinâmicas preservacionistas.

Esse é um tema que atrai o interesse para debates em certames acadêmicos que, via de regra, evidenciam ideias sectárias e idiosincrasias de origem trabalhista. Em geral, e com raras exceções, são debates que valorizam o domínio sobre esferas conceituais e técnicas, enaltecem os vocabulários especializados e se distanciam do conhecimento popular. Como ocorre com muitos outros termos do universo da cultura e dos museus, há uma expressiva diversidade de perspectivas para a compreensão de aplicações e conceituações referentes ao cenário profissional museológico, que demonstra trajetórias singulares nos distintos países e em suas legislações, enquanto os processos vinculados ao trabalho nessa área registram a dificuldade pela eleição de padrões e parâmetros comuns. Como ocorre com muitos outros termos do universo da cultura e dos museus, há uma expressiva diversidade de perspectivas para a compreensão de aplicações e conceituações referentes ao cenário profissional museológico, que demonstra trajetórias singulares nos distintos países e em suas legislações, enquanto os processos vinculados ao trabalho nessa área registram a dificuldade pela eleição de padrões e parâmetros comuns.

É possível considerar que essas evidências compreendem diferentes focos, mas, neste texto, gostaríamos de sublinhar dez perspectivas:

1. Mudanças ao longo do tempo, caracterizadas por tradições e rupturas, a partir de matrizes originalmente comuns;
2. Profundas diferenças regionais, evidenciando as dificuldades de aplicação de nomenclaturas e regramentos universais;
3. Necessárias reciprocidades e sinergias para a consecução dos trabalhos técnicos e para a elaboração da produção de conhecimento, caracterizando o eixo profissional central das ações museológicas;
4. Bases inerentes à organização dos trabalhos, exigindo a configuração de organogramas, planejamentos e hierarquias às vezes muito acentuadas;
5. Doutrinas e regramentos de diferentes matizes, considerando que as observâncias são dependentes de variações atreladas a questões políticas, econômicas e acadêmicas;
6. Relevâncias vinculadas ao reconhecimento da identidade pública em distintos contextos e a respectiva projeção social dos(as) profissionais que atuam no campo museológico;
7. Evidências das idiossincrasias orçamentárias e de poder econômico entre instituições, regiões e países, marcando a valorização (e a respectiva ausência) da remuneração profissional;
8. Ausências de respeito às características étnicas, de gênero e de escolaridade entre os(as) profissionais;
9. Buscas, ancoradas em rupturas profundas nas últimas décadas, de simetrias e ações colaborativas com segmentos sociais para além dos museus;
10. Expressões de colonialidade, com fortes sintomas nos cursos de formação profissional, nos regramentos institucionais e, especialmente, nas discussões transnacionais.

Essas dez perspectivas, por sua vez e de forma sintética para os efeitos das argumentações aqui pretendidas, partem de dois denominadores essenciais que não são cronológicos, embora muitas vezes sincrônicos. Em um segmento é preciso reconhecer que as profissões museais fazem de seus(suas) profissionais trabalhadores(as) sociais. Waldisa Rússio (Bruno, 2010), por exemplo, afirmou em vários de seus textos publicados em língua portuguesa e em outros idiomas (espanhol, francês e inglês), inclusive em edições temáticas do *Icofom Study Series* (Icom), que o(a) museólogo(a) deve pautar a sua atuação na observação e busca de soluções para os

problemas sociais de sua comunidade e entorno. Mesmo com alguns textos publicados e ainda referenciados por pesquisadores(as) do campo museológico, existe um conjunto de textos inéditos que vem sendo identificado e apresentado pelas ações do Projeto Jovem Pesquisador – *“O Legado Teórico de Waldisa Rússio para a Museologia Internacional”*, coordenado por Viviane Sarraf no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB-USP), onde é possível verificar a amplitude de seus olhares sobre a profissionalização dos museus.

Em outro segmento, são atribuídas as responsabilidades de gestores(as) em distintas dimensões das coleções e acervos, dos indicadores de memórias e das referências culturais, materiais e imateriais, das mais diversas sociedades e nos mais díspares territórios (Meneses, 1992; Bruno, 2020). É importante sublinhar que este texto está privilegiando a utilização dos termos “referências culturais, coleções e acervos” para se referir ao conteúdo dos museus, e aos processos museológicos, aos seus respectivos repertórios patrimoniais, ainda reconhecendo as suas distintas aplicações em diferentes idiomas e mesmo nos diversos campos de conhecimento. Entendemos por coleção, um conjunto identificado de artefatos e espécimes da natureza que estão contextualizados em museus e processos museológicos, recebendo atenção de estudo, preservação e comunicação, e por acervo identificamos o conjunto de coleções. Tratamos por referências culturais os indicadores materiais e/ou imateriais que podem receber tratamento museológico.

Portanto, essas profissões atuam em diálogo com a sociedade no tempo presente, muitas vezes a partir de subsídios do passado, mas sempre voltadas para a construção de futuros. São profissões que se encontram em ações e processos museológicos que, por sua vez, são responsáveis pela elaboração, edificação/constituição e preservação de valores patrimoniais históricos e socioculturais e suas respectivas projeções, a partir de referências culturais, coleções e acervos.

A historicidade dos museus e dos processos museológicos é longa – ultrapassa cinco séculos. É uma trajetória vasta, diversificada e se organiza entre análises de pretensões universais e transnacionais, trabalhos pontuais e localizados em certos países e regiões, além de abordagens específicas que qualificam as tipologias museológicas. São trabalhos que buscam traçar a origem das

instituições museológicas, enquadrá-las em períodos sucessivos, e de forma muito expressiva demonstram olhares eurocêtricos. Entretanto, o desenvolvimento de produções acadêmicas sobre museus e Museologia, em diversas regiões do planeta, tem alargado essas análises a partir da avaliação e interpretação de novas fontes documentais, como também tem demonstrado que o “mito fundador” da profissionalização pode ser identificado em distintas regiões e tempos históricos (Rússio, 1977; Burcaw, 1997; Bruno, 1997; Boylan, 2004; Van Mensch, 2004; Hernandez, 2008; Cândido, 2013, entre outros).

É necessário reconhecer que essa forma de tratar coleções e acervos é um dos resultados das diásporas implícitas nos diferentes processos de colonização dos últimos seis séculos. Cabe também destacar que essa maneira de produzir e difundir conhecimento e, em especial, atribuir valor aos exemplares da cultura material e aos espécimes da natureza foi disseminada em todos os continentes, permitindo grandes deslocamentos dessas evidências materiais, a organização e teorização de diversos campos científicos, o estabelecimento de muitas instituições públicas e privadas e as especificidades da profissionalização dos serviços correspondentes. Trata-se, portanto, de um modo de conviver, assimilar e proteger as “coisas”, os significados e os valores correspondentes que se transformou em universal, conferindo aos museus uma posição singular nas mais diferentes sociedades contemporâneas e impondo, para a sua gestão, a necessidade da presença de especialistas e de capacitação profissional correspondente.

Ao longo desse tempo e focalizando as profissões nesses contextos, é possível afirmar que a manutenção de tradições, embora com relevante atualização de técnicas e de uso de tecnologias, ainda está fixada nas perspectivas de tratamento da materialidade das expressões culturais – um tratamento que visa à produção de conhecimento; à conservação e recuperação para assegurar a sua perenidade; à organização, ao registro e à guarda; e à divulgação, exposição e mediação, com o propósito de compartilhar pesquisas e valores interpretativos. Já as rupturas incidem nas exigências que as ações museológicas têm enfrentado no que se refere à interlocução social e convivência com a diversidade, aos desafios da

sustentabilidade institucional e aos impactos originários das novas tecnologias.

Entre tradições e rupturas, a produção de conhecimento a partir dos museus tem sido perene e responsável pela emergência e pelo desenvolvimento de diversos campos de conhecimento, respondendo aos compromissos dessas instituições e desses processos no âmbito das políticas públicas de cultura, educação e ciência. Na contemporaneidade, esses movimentos transitam, por um lado, entre atividades técnicas, aplicadas e práticas e, por outro, entre ações reflexivas, princípios epistemológicos, demarcações científicas e proposição de hipóteses. A publicação *Muwop* (Museological Working Papers) do Icofom/Icom, n.1, intitulada *Museology – Science or just practical museum work?*, do ano de 1980, apresentou textos reflexivos de autores de diferentes inserções regionais acerca da necessidade do desenvolvimento de pesquisas e produção teórica sobre o campo, com o objetivo de propor uma distinção, mas não uma desvinculação, entre a realização de atividades empíricas e o desenvolvimento da crítica sobre as práticas profissionais e institucionais.

3. Profissões Museológicas: textos e contextos ao longo do tempo

Considerando a ancestralidade das profissões museais e sobretudo o modo como foram difundidas, destacam-se duas matrizes inaugurais e consolidadas pela existência de acervos e coleções: curadoria/curador(a) e conservação/conservador(a). Ao longo dos séculos e notadamente devido à diáspora de conceitos, valores e práticas inseridos nos processos de colonização, essas matrizes foram responsáveis pelo início da profissionalização das instituições museológicas, especialmente a partir do século XIX, embora com raízes nos ancestrais gabinetes de curiosidades, antiquários e estúdios de arte. Pode-se identificar também, mais tardiamente, o surgimento de uma terceira variável profissional: museologia/museólogo(a). É possível considerar que essa expansão trouxe, do ponto de vista profissional, quatro elementos significativos: a) a existência e exigência de distintos espaços internos nas instituições museológicas, impondo a interlocução com o campo da arquitetura e consolidando a projeção pública do espaço museal, atribuindo-lhe, também, um lugar de destaque na cena urbana; b) a necessidade de elaborar e apresentar

discursos expositivos, desvelando a respectiva potencialidade da configuração de linguagens mistas e a subserviência aos códigos e parâmetros comunicacionais; c) a exigência das reciprocidades com a educação formal e com a dinâmica de ensino/aprendizagem da escola e a descoberta de potencialidades originais e autônomas no que se refere às pedagogias museológicas; e d) a dependência da fruição e opinião do “outro”, referente às atividades comunicacionais que trouxeram às ações museológicas certa vulnerabilidade vinculada a sua autonomia sobre as abordagens em relação a seus acervos e coleções.

Internamente aos museus e em contextos de processos museológicos, novas perspectivas surgiram, especialmente a partir do início do século XX, gerando a necessidade de expansão dessas profissões matrizes ou de aproximação de outros profissionais até então ainda ausentes, a partir das ênfases em ações museológicas contextualizadas em exposições e atividades de educação e mediação de seus acervos e coleções, atraindo de forma mais direta a interlocução com as sociedades e, mais especificamente, com o público.

Essa expansão de elementos muito significativos que tem sido identificada nas últimas décadas, apesar das profundas marcas das matrizes profissionais, já enunciadas, (curadoria/conservação/museologia), descortinou também novas exigências relevantes: a importância da presença da capacitação profissional no que diz respeito à inclusão sociocultural em todas as suas variáveis; os novos desafios para as instituições em geral, todas elas transformadas em ícones dos programas de turismo e sociedades de massa, no que se relaciona à segurança, conservação e bem-estar do público; a necessidade da existência de novos modelos de gestão museológica e suas respectivas especialidades técnicas e administrativas; e a inserção mais assertiva dos museus e dos processos museológicos na dinâmica do universo digital, como também no mundo dos negócios e do desenvolvimento econômico.

As novas plataformas públicas assumidas pelos museus, já discutidas exaustivamente pela bibliografia especializada, coincidiram também com a percepção sobre a urgência de abordagens técnico-científicas necessárias para o tratamento físico e documental dos acervos e coleções, reunidos e salvaguardados a partir do uso de tecnologias contemporâneas. Para tanto, outras esferas de

conhecimentos e de profissões foram se aproximando paulatinamente dos contextos museológicos, como por exemplo: por um lado, a física, a química, a segurança, as tecnologias da informação, entre muitas outras que encontram nos museus e processos museológicos espaços para o desenvolvimento profissional; e, por outro, a educação, a pedagogia, a cenografia, a luminotécnica, a animação e mediação culturais, os elementos de acessibilidade, apenas para mencionar algumas atividades fundamentais para os museus na contemporaneidade. Em todo esse contexto de mudanças e, em alguns casos, de rupturas, é necessário sublinhar a inserção dos museus e de seus(suas) profissionais em todas as esferas do mundo digital e, da mesma forma, o mergulho da sociedade, e do público em especial, no universo das tecnologias eletrônicas.

Assim, as ações contextualizadas em processos museológicos se tornaram, mais ainda, multiprofissionais e interdisciplinares, e os museus assumiram um perfil caleidoscópico do ponto de vista profissional, fazendo emergir muitos paradoxos e expressivas dificuldades para o entrosamento e as reciprocidades entre as profissões matrizes e as novas demandas. Poderíamos mencionar centenas de profissões, especialidades e necessidades, pois o mencionado caleidoscópico não para de explodir com mais formas e cores, impondo expressivas dificuldades para a atualização dos códigos de ética e regramentos profissionais e, em especial, para as transformações das ementas dos cursos de formação profissional, muitos ainda vinculados às matrizes já citadas.

Nesse circuito, a partir do surgimento e expansão do Conselho Internacional de Museus (Icom) em meados do século XX, os universos das profissões museais ganhou um suporte transnacional considerável no que se refere às discussões conceituais, orientações ontológicas e técnicas aplicadas aos museus e aos processos museológicos. Apesar de ainda hoje essas ações estarem muito atreladas aos países e instituições do Hemisfério Norte, uma breve verificação sobre a historicidade do surgimento dos comitês temáticos e do perfil dos comitês nacionais evidencia o quanto os cenários museológicos se tornaram mais complexos, multifacetados e desafiados por demandas socioculturais de forte expressão pública e de difícil atendimento pelas instituições. É possível considerar que a discussão sobre a nova definição de museu deflagrada pelo Icom, como já apontado, que tem

ocorrido nos últimos anos, seja o sinal mais expressivo das transformações e conturbações aqui enunciadas.

Os regramentos e as mudanças nos cursos de formação profissional também sinalizaram muitos acontecimentos no mesmo período. Em alguns países, o contexto profissional é regulamentado por lei e diferentes profissionais são registrados e atendem a normativas regionais e/ou nacionais; os museus são certificados e subordinados ao atendimento de um perfil delineado por legislação específica, o que também tem ocorrido com os distintos níveis de formação técnica e acadêmica.

Entretanto, cada vez mais, a multiplicidade de opções é significativa. Com vistas a verificar as mudanças no currículo dos diferentes cursos de formação ocorridas ao longo dos séculos XX e XXI, cabe a análise comparativa sobre as primeiras programações curriculares do curso da École du Louvre (Paris / França), considerada a primeira escola dedicada à formação de profissionais para os museus, e as propostas atuais dos cursos nos níveis técnicos, de graduação e de pós-graduação que se dedicam a qualificar os profissionais e os estudiosos do campo da Museologia.

Nas últimas décadas vem ocorrendo nos territórios museais, sem dúvida, um certo diálogo entre regiões, nações e continentes, protagonizado por profissionais, bem como uma articulação em redes e sistemas de interesses temáticos, o que propicia uma compreensão mais alargada sobre o perfil multiprofissional dos museus e dos processos museológicos. Nesse contexto, a partir da segunda metade do século XX, começaram a reverberar de forma mais sistemática as contribuições das discussões inerentes ao campo da Museologia. Identifica-se uma progressiva problematização do perfil específico dessa área científica, sua hierarquia epistemológica, suas dimensões aplicadas e, de maneira muito relevante, a distinção em relação a outros campos que também produzem conhecimento a partir dos museus e dos processos museológicos. Verifica-se, portanto, o surgimento de um(a) profissional ancorado(a) nesse perfil, ou seja: o(a) pesquisador(a) e/ou professor(a) de Museologia. Ainda nesse contexto é possível reconhecer uma distinção muito significativa. Por um lado, estão aqueles(as) profissionais que problematizam questões museológicas de acordo com as suas experimentações no âmbito dos contextos da Museologia Aplicada e, por outro, é possível verificar as

análises provenientes de olhares externos da dinâmica museal cotidiana e em alguns casos, provenientes de outros campos de conhecimento.

Nesses cenários de alargamentos, estranhamentos e sincronicidades do caleidoscópio museal, é fundamental mencionar os impactos causados, nesses “ambientes profissionais”, pelo surgimento das ações e demarcações do Movimento Internacional pela Nova Museologia (MINOM) – aqui citado apenas como dado referencial entre muitos outros movimentos iniciados nas últimas décadas do século XX e consolidados neste século. É importante sublinhar que têm sido movimentos, reivindicações e questionamentos que não partiram das essências das profissões matrizes e nem das conjunturas dos acervos e coleções. Partiram da problematização sobre a função social e pública dos museus e dos processos museológicos; cresceram e se multiplicaram pela urgência do enfrentamento do papel político dos museus nas ações de integração humanitária dos desvalidos, do direito à memória e da perspectiva da decolonialidade; e reverberaram por terem potencializado a importância das ações museais no cenário contemporâneo, entre muitos outros fatores. Esses “ambientes profissionais” são compreendidos nos dias de hoje, sobretudo, como “ambientes sociais”.

Não partiram, tampouco, necessariamente das discussões sobre o perfil das profissões contextualizadas nos universos da musealização, mas, com certeza, trouxeram novos argumentos para essa discussão. Pode-se sublinhar cinco argumentos relevantes: a) a necessidade da implementação de ações simétricas entre os processos museológicos e a sociedade, notadamente, ações compartilhadas e colaborativas; b) a relevância do tratamento do território como contexto e acervo museológico; c) a urgência dos olhares e das perspectivas inclusivas e decoloniais; d) a ênfase na função política e educacional dessas ações; e) a minimização das perspectivas de poder no âmbito das ações museais.

Não seria exagero afirmar que esses movimentos deram uma sobrevida aos museus na contemporaneidade, chamaram para a interlocução muitas outras profissões e agregaram muitos adjetivos ao campo da Museologia. Hoje, enfatizamos em nossos discursos a Museologia crítica, a Museologia indígena, a Museologia quilombola, a Ecomuseologia, a Museologia social, entre muitas outras possibilidades

que demonstram não só a potência do campo, mas também a vontade de demarcações e alinhamentos, no âmbito das comunidades de profissionais.

A partir do exposto neste texto, é possível considerar que hoje a abordagem sobre o termo “profissão” no contexto museológico precisa ser referendada pelo reconhecimento da multiplicidade; pelo respeito à diversidade idiomática, que exige a compreensão de que a sua aplicação é diferenciada; e pela observância das novas frentes de trabalho. Ainda deve ser sinalizado que nas últimas décadas as ações museais também embasaram caminhos empreendedores, contribuindo para a implantação e consolidação de empresas e serviços terceirizados.

4. Ainda restam alguns enfrentamentos

O mais importante nos dias de hoje é entender que os museus e os processos museológicos, sem dúvida, correspondem a contextos especializados, multiprofissionais e de distintas escolaridades, e que é fundamental a implementação de ações museológicas em cadeias processuais e com reciprocidades cotidianas entre especialistas. Entretanto, essa cadeia operatória, por sua vez, também pode contar com saberes não acadêmicos e de domínio das comunidades. É essencial reconhecer a importância desses caminhos.

No atual contexto das instituições museológicas, além das profissões surgidas nos primórdios - curadoria, conservação e museologia - multiplicam-se diferentes atuações e funções que vão desde os(as) educadores(as) / mediadores, (as) orientadores(as) de público/recepcionistas que lidam diretamente com o público, os(as) profissionais da área de comunicação social ou relações públicas responsáveis pelo desenvolvimento de conteúdos informativos e de engajamento de novos públicos nas redes sociais, até os(as) profissionais que trabalham diretamente na segurança, limpeza e serviços básicos (cafeterias, restaurante, loja, venda de ingressos etc.), que em muitos países são contratados por meio de empresas terceirizadas. A esses novos nichos de especialidades se uniram também os profissionais de tecnologias da informação para o gerenciamento dos acervos e as respectivas informações. Não podemos deixar de mencionar ainda que os museus de grande porte

contam com gestores(as)/coordenadores(as) de diferentes áreas: curadoria, educação, coleções, documentação, acessibilidade, produção de exposições, captação de recursos, tratamento de recursos humanos, estrutura predial, entre outras, impondo uma hierarquização das atribuições e responsabilidades, que se valem de distintos modelos de gestão de projetos.

Todos esses(as) profissionais, que muitas vezes advêm de formações de diferentes áreas de conhecimento, que não incluem conhecimentos sobre os museus e a Museologia ou aqueles(as) que possuem apenas a educação básica, também representam a instituição museológica frente à sociedade e, por essa razão, é necessário investimento na capacitação desses(as) profissionais para que compreendam o compromisso social inerente à preservação e difusão do patrimônio.

Da mesma forma, esta proliferação de segmentos, ou nichos profissionais, têm legado às instituições museológicas normativas (tradicionais) expressivas dificuldades de gestão, no que se refere em especial à implementação de cadeias operatórias processuais para a adequada e equilibrada realização das ações museológicas. Constata-se, muitas vezes, o isolamento dos(as) profissionais, a conduta autoritária dos (as) gestores(as) e a ausência de interlocuções internas às instituições. Estas variáveis, aqui apenas enunciadas, têm comprometido a eficiência dos museus e prejudicado as interlocuções socioculturais.

É possível considerar que hoje a abordagem sobre o termo “profissão” no contexto museológico precisa ser referendada pelo reconhecimento da multiplicidade, pelo respeito à diversidade idiomática - que exige a compreensão de que a sua aplicação é diferenciada -, e pela observância das novas frentes de trabalho. Ainda deve ser sinalizado que nas últimas décadas as ações museais também embasaram caminhos empreendedores, contribuindo para a implantação e consolidação de empresas e serviços terceirizados.

A profissionalização se dá, portanto, nas sinergias entre diferentes especialidades e responsabilidades e no cumprimento de resultados que precisam se respaldar no diálogo com a sociedade e corresponder às respectivas exigências públicas. São profissionais que se encontram, se confrontam e dialogam, com o compromisso de tratar da herança cultural, dominando técnicas e conhecimentos que

colaborem para transformá-la em patrimônio cultural e, assim, interagir com a sociedade, prestando serviços no que se refere à ciência pública, à educação para o patrimônio, à fruição de poéticas artísticas, à valorização do território e ao respeito aos direitos humanos, entre muitos outros compromissos. Aos poucos, esses(as) profissionais têm compreendido a importância de realizarem as suas tarefas com o(a) outro(a) - internamente e externamente aos museus - e não apenas para o(a) outro(a).

Considerando as matrizes ancestrais (curadoria, conservação e museologia), mesmo reconhecendo as diferenças idiomáticas, pode-se entender que o termo “curadoria” (Bruno, 2008), com a consequente prática da atuação curatorial, tem migrado para tantos contextos profissionais que chega a perder muito de sua razão de ser em cenários museais. É possível identificar uma certa banalização do fazer curatorial para além dos museus. Entretanto, ainda é sinônimo de poder e de domínio em contextos museológicos, revelando uma certa arrogância no cotidiano dos museus e indicando a necessidade do estabelecimento de novas contextualizações para as ações que são efetivamente **museológico-curatoriais**.

Trata-se de valorizar mais as sinergias dos processos curatoriais e menos o lado isolado, excludente e autocentrado que muitas vezes ainda constatamos na dinâmica das instituições museológicas no que se refere ao papel do(a) curador(a). Já o termo “conservação”, com forte expressão e aplicação ao longo dos séculos, cada vez mais assumiu a responsabilidade de recuperação e cuidado com os acervos e contextos museológicos, estabelecendo ações interdisciplinares e multiprofissionais com profissionais dos campos da física, da química, segurança, entre muitas outras necessárias interlocuções. Enquanto o termo “museologia”, em suas múltiplas identidades, como Museologia crítica, Museologia quilombola, Museologia indígena, Museologia social, entre outras, conforme já apontado, tem-se ancorado na exigência da cadeia operatória processual de procedimentos para a salvaguarda e comunicação, na relevância da busca do equilíbrio entre estes procedimentos e na aceitação dos adjetivos que têm qualificado o horizonte de diferentes museologias mencionadas.

Sabemos que essas matrizes atingiram muitas frentes de especialidades e nomeações, tênues delimitações entre si, diversos

abismos para a realização dos trabalhos coletivos e colaborativos. São delimitações muito difíceis de serem reconhecidas, pois são vulneráveis, em função das diferentes temporalidades, territorialidades e identidades. Mas, é possível avaliar que os museus e processos museológicos evidenciam contextos que exigem a profissionalização e a dinâmica processual, que essas ações profissionais paulatinamente se mostraram múltiplas e interdisciplinares, que evidenciam a relevância de sinergias entre profissões e diálogos com a sociedade, e que podem ser realizadas por equipes das próprias instituições e por agentes comunitários, de forma colaborativa ou com a participação de serviços terceirizados.

A abordagem sobre profissão/profissões em universos museológicos permite considerarmos que esse é um dos **reflexos mais expressivos e longevos da colonialidade**. Neste contexto, ainda persiste de forma muito expressiva a figura e a presença do(a) curador(a), como profissional isolado(a), com trabalho autocentrado e que apenas delega tarefas para outros(as) profissionais e poucas vezes tem abertura para a participação coletiva, como já apontado anteriormente.

Trata-se da evidência planetária de que é uma perspectiva profissional que tem caminhado de forma persistente na contramão do que se espera de ações museológicas processuais e cada vez mais colaborativas. É fácil perceber que é uma questão de moda e que há uma equivocada pretensão de inserir os museus e processos museológicos em contextos de uma modernização artificial. Apesar de todos os discursos a favor da decolonialidade, é possível constatar que a abordagem sobre as inserções das profissões nestes contextos não tem sido priorizada e, com isso, continua sendo uma das principais **amarras da herança colonial** presente no cotidiano das instituições, referendada muitas vezes pelos especialistas das áreas profissionais e, notadamente, no que corresponde à atuação do(a) curador(a), esta figura emblemática que muitas vezes se sobressai mais do que a missão institucional.

Levantar esta questão pode provocar um cataclisma no mundo dos museus, mas é necessário. Pode-se começar alterando as ênfases das ações institucionais, como por exemplo, contextualizando processos curatoriais colaborativos ancorados na cadeia operatória museológico-curatorial de procedimentos de salvaguarda e

comunicação. São ênfases metodológicas que podem conviver com a busca de releituras dos acervos e coleções, com o enfrentamento de novas demandas socioculturais e com início da superação do passivo histórico dos museus caracterizado pelas exclusões e abandonos. É um caminho que pode possibilitar o exercício do diálogo interno às instituições, a aproximação entre competências e responsabilidades e ainda pode representar a metáfora referente aos novos argumentos que buscam contextualizar os museus e processos museológicos em uma posição central nas dinâmicas socioculturais.

Coube ao nosso tempo a tarefa de pavimentar as rotas decoloniais no que diz respeito aos museus e processos museológicos. Coube ao nosso tempo identificar nuances da herança colonial constrangedora e o quanto os museus são cúmplices. Mas, caberá ao nosso tempo prestar contas em relação aos desafios de mudar essas rotas e podemos iniciar com verificações sobre a nossa atuação profissional e, especialmente, sobre o nosso papel na formação de novos profissionais.

As interlocuções e as sincronias entre a potência da musealidade e a implementação de processos de musealização, nos dias de hoje, exigem estes novos caminhos. Precisamos encontrar as perspectivas, os métodos e os sentidos para percorrê-los. Mais ainda, precisamos compartilhá-los em nosso cotidiano profissional e nos cursos de formação.

Trata-se de não esquecer que os(as) profissionais de museus são gestores(as) dos indicadores das memórias em diferentes perspectivas e são, sobretudo, trabalhadores(as) sociais, desde sempre e para sempre!

Bibliografia

Boylan, P. (2004). *Como gerir um museu: manual prático*. Paris: Conselho Internacional de Museus (ICOM).

Brito, C.; Cunha, M. Cerávolo, S. (Orgs.) (2020). *Estilhaços da memória. O nordeste e a reescrita das práticas museais no Brasil*. Goiás: Editora Espaço Acadêmico; Salvador: Observatório da Museologia na Bahia. 370 p.

Bruno, M. C. O. (1997): *Museologia e museus: princípios, problemas e métodos. Cadernos de Sociomuseologia*, v. 10. Lisboa: Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias (ULHT). v.10.

Bruno, M. C. O. (coord.) (2010). *Waldisa Rússio Camargo Guarnieri: textos e contextos de uma trajetória profissional*. São Paulo: Pinacoteca do Estado / Secretaria de Estado da Cultura / Comitê Brasileiro do Conselho Brasileiro de Museus, 2v. 498 p.

Bruno, M. C. O. (2008). Definição de curadoria: os caminhos do enquadramento, tratamento e extroversão da herança patrimonial. In: *Cadernos de diretrizes museológicas 2: mediação em museus: curadorias, exposições, ação educativa*. JULIÃO, L. (Coord.), BITTENCOURT, J. N. (Org). Belo Horizonte: Secretaria de Estado da Cultura de Minas Gerais, Superintendência de Museus. p.14–23.

Bruno, M. C. O. (2020). *Museologia: entre abandono e destino*. In: *Museologia & Interdisciplinaridade*. Brasília: Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação da Universidade de Brasília, vol. 9, nº 17.

Bruno, M. C. O. (2020). *Museus e pedagogia museológica: os caminhos para a administração dos indicadores da memória*. In: Primo, J.; Moutinho M. (Eds.). *Introdução à Sociomuseologia*. Lisboa: Centro de Estudos Interdisciplinares em Educação e Desenvolvimento (CeIED), Departamento de Museologia – Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias (ULHT), Cátedra UNESCO Educação, Cidadania e Diversidade Cultural. p. 153–169.

Bruno, M. C. O. (2020). *Memórias entrelaçadas: pioneiros & empreendedores*. In: Marcovitch, J.; Bruno, M. C. O. (Coord.). *São Paulo e os pioneiros: novos encontros*. São Paulo: Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin. p. 49–70.

Bruno, M.C.O. e Neves, K.R.F (Coords.) (2008). *Museus como agentes de mudança social e desenvolvimento: propostas e reflexões museológicas*. São Cristóvão: Museu de Arqueologia de Xingó. 210 p.

Burcaw, G. E. (1997). *Introduction to Museum Work*. (American Association for State and Local History book series). Walnut Creek: Altamira Press.

Cândido, M. M. D. (2013). *Gestão de museus, diagnóstico museológico e planejamento*. Um desafio contemporâneo. Porto Alegre: Medianiz. 240 p.

Castilla, A. (Coord) (2010). *El museo en escena: política y cultura en América Latina*: Buenos Aires. Paidós Entornos, 264 p.

Devallées, A.; Mairesse, F. (Ed.) (2014). *Conceitos-chave de museologia*. Bruno Brulon Soares e Marília Xavier Cury (Trad.) Florianópolis: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus.

Dicionário Multilíngue. (2001). *Português, inglês, francês, alemão, italiano e espanhol*. Rio de Janeiro: Reader's Digest Livros.

Gob, A.; Drouguet, N. (2019). *A Museologia: história, evolução e questões atuais*: Rio de Janeiro: FGV Editora. Tradução Dora Rocha e Carlos Alberto Monjardim. 376 p.

Hernández, J. B. (2008). *Manual de museos*. Col. Patrimonio Cultural. Madrid: Editorial Síntesis.

Meneses, U. T. B. (1992). A história, cativa da memória? In: *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, v.34. São Paulo: IEB/Universidade de São Paulo. p. 9–24.

Novo Dicionário da Língua Portuguesa Silveira Bueno (2014). São Paulo: DCL, 2021.

Primo, J.; Moutinho, M. (Eds.) (2020). *Introdução à Sociomuseologia*. Lisboa: Edições Universitárias Lusófonas.

Primo, J.; Moutinho, M. (Eds) (2021). *Teoria e prática da Sociomuseologia*. Lisboa: Edições Universitárias Lusófonas.

Rússio, W. (1997). *Museus: um aspecto das organizações culturais num país em desenvolvimento*. Dissertação de mestrado. Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo.

Van Mensch, P. (2004). *Museology and Management: enemies or friends? Current tendencies in theoretical museology and museum management in Europe*. In: Mizushima, E. (Ed.) *Museum Management in the 21st Century*. Tokyo: Museum Management Academy, p. 0–19.

Varine-Bohan, H. (2021). *As raízes do futuro. O patrimônio a serviço do desenvolvimento local*. Porto Alegre: Medianiz, 2012. 256 p.

“DESAPRENDER ENSINA PRINCÍPIOS”: REFLEXÕES SOBRE A (DES)CONSTRUÇÃO DE PARADIGMAS DO PENSAMENTO MUSEOLÓGICO

Clovis Carvalho Britto

Universidade de Brasília, Brasil

<https://orcid.org/0000-0001-6267-544X>

Uma didática da invenção.

Para apalpar as intimidades do mundo é preciso saber:

a) Que o esplendor da manhã não se abre com faca

b) O modo como as violetas preparam o dia para morrer

c) Por que é que as borboletas de tarjas vermelhas têm devoção por túmulos

d) Se o homem que toca de tarde sua existência num fagote, tem salvação

e) Que um rio que flui entre dois jacintos carrega mais ternura que um rio que flui entre dois lagartos

f) Como pegar na voz de um peixe

g) Qual o lado da noite que umedece primeiro

etc.

etc.

etc.

Desaprender oito horas por dia ensina os princípios.

Manoel de Barros (2013, p. 275)

“Uma didática da invenção” é o título do poema que abre *O livro das ignorâncias*, do poeta brasileiro Manoel de Barros (1916-2014). Nele, o poeta afirma que além de “desinventar” objetos, a receita para compreender as invencionices do mundo consiste em “desaprender”. Esse ato seria uma forma de desnaturalizar o olhar sobre o eu, as coisas e o mundo, problematizar as práticas hegemônicas e internalizar outros princípios: “A poesia do ‘des’ em Manoel de Barros é a poesia que busca o originário, que subverte radicalmente a linguagem para

apresentar o ‘real’, pois é construída a partir da negação” e, desse modo, a desconstrução do significado mais habitual das coisas consiste em um ato de “desconstruir para construir, fazer ‘delirar’, como afirma o próprio poeta, o verbo, descoisificar a realidade” (Azevedo, 2007, p. 3). Esse exercício de desconstrução inaugura novos significados, deslocando a representação da realidade. Talvez, por essa razão, a metalinguagem seja uma das estratégias fundadoras de sua poética.

É oportuno destacar a metalinguagem (ou uma convicção metapoética) como motivo recorrente na obra do poeta. A definição de metapoema ou metalinguagem se baseia na conceituação de Pedro Lyra (1995) relativa à “poesia concebida como expressão consciente do eu mediada pela técnica, a partir de uma séria pesquisa de temas e modelos, formas e atitudes, ensaiando uma reflexão sobre a condição do poeta e a natureza da poesia, num modo supremo de autoconhecimento” (p. 111). Seria uma teorização sobre o fazer literário, situação tão recorrente em Manoel de Barros ao ponto de Fabrício Carpinejar (2001) sublinhar que no conjunto de sua obra ele reiterou formalidades e procedimentos, metáforas idênticas foram se estabelecendo, repetições temáticas no intuito de explicar como fazia poesia e de justificar sua teoria na obra. A impressão do “poeta espontâneo” foi sendo problematizada e abrindo caminho para a visualização de um autor dotado de profunda consciência programática, ao ponto de desfiar conceitos.

Meu argumento é que esse dilema enfrentado na recepção da obra do poeta pode ser aplicado em larga medida para a compreensão dos princípios constitutivos das Museologias. Isso por ser uma disciplina aplicada que surge no entre-lugar da efetivação de práticas preservacionistas e da orientação conceitual dos paradigmas que as orientam. Conforme concluiu Cristina Bruno (2006), a “consolidação epistemológica dessa disciplina depende, em grande parte, de sua experimentação nos museus” (p. 9). Nesse sentido, o dilema é instituído: compreender a disciplina a partir da análise das experimentações (e o que elas diziam) ou efetuar uma leitura sobre o que os autores programavam dizer sobre o fazer museológico. Para tanto, também é possível reconhecer uma feição metalinguística das Museologias, especialmente concebendo-as como narrativas sobre a narrativa poética das coisas, e deste capítulo ao realizar Metamuseologias. Por outro lado, embora reconheça que teoria e

prática consistem em configurações inseparáveis, a própria história dos museus e da Museologia é atravessada por debates em torno das fissuras entre “trabalho prático” e “vocação científica”, conforme o argumento de Zbynek Z. Stránský (2008). Portanto, as Museologias seriam marcadas pela teoria da prática em torno da musealização: “A teoria museológica torna-se objetiva, antes de mais nada, na produção museológica” (p. 102).

Esse exercício epistemológico torna-se significativo quando observo aquilo que Pierre Bourdieu (1998a) reconheceu como uma “teoria dos efeitos da teoria”: “que ao contribuir para impor uma maneira mais ou menos autorizada de ver o mundo social contribui para fazer a realidade desse mundo” (p. 82). Dessa forma, compreender os processos de construção epistemológica das Museologias, por exemplo, é uma das condições necessárias para a visualização das problemáticas apresentadas por esse campo:

Para se não ser objeto dos problemas que se tomam para objeto, é preciso fazer a história social da emergência desses problemas, da sua constituição progressiva, quer dizer, do trabalho coletivo – frequentemente realizado na concorrência e na luta – o qual foi necessário para dar a conhecer e fazer reconhecer estes problemas como problemas legítimos, confessáveis, publicáveis, públicos, oficiais. (Bourdieu, 1998b, p. 37)

Dito de outro modo trata-se de problematizar o *modus operandi* da produção e da transmissão do conhecimento. Portanto, assim como ocorre com a recepção da obra de Manoel de Barros, é necessário desconstruir a visão de “espontaneidade” das práticas museológicas, tidas como resultante de uma abordagem unicamente empírica ou intuitiva. As diferentes práticas são frutos de constantes reelaborações, de uma consciência programática que instaura problemáticas e propõe conceitos. Esse ato de reflexividade contribui para considerar que a prática museológica, ao mesmo tempo, é orientada e orienta os contornos teóricos. Desse modo, as Museologias consistiriam em um conjunto de reflexões sobre a “didática da invenção” dos processos museológicos, com os atravessamentos

poéticos e políticos correlatos, visando à elaboração de teorias do conhecimento sobre a natureza, os conceitos e os limites da disciplina.

Na verdade, as teorias das Museologias consistem na reflexão orientada por uma vigilância epistemológica e por um cuidado metodológico em prol da pedagogia e da metodologia da pesquisa, da função e da aplicação dos esquemas conceituais aos quais as Museologias recorrem para a construção de seu objeto. Questões que constituem a base desse campo do conhecimento, no exame de princípios para além de uma perspectiva empirista. Em outras palavras, consiste em exercícios de interiorização de posturas que colocam em evidência um conjunto de virtualidades heurísticas, sem a intenção de canonizações metodológicas ou purezas teóricas, mas a valorização de uma “pedagogia da invenção” (Bourdieu, Chamboredon & Passeron, 2002) ou, como almeja Manoel de Barros (2013), de uma “didática da invenção”.

Conforme destacaram Pierre Bourdieu, Jean-Claude Chambordon e Jean-Claude Passeron (2002), o projeto de transmitir metodicamente “uma *ars inveniendi* é ver que ele implica uma coisa completamente diferente e muito mais do que a *ars probandi* proposta por aqueles que confundem a mecânica lógica, desmontada posteriormente, das constatações e provas com o funcionamento real do espírito de invenção” (p. 14). Essas discussões dizem respeito à compreensão da importância da “ciência em vias de se fazer”, para além dos protocolos rígidos e dos paradigmas hegemônicos que digladiam no campo de produção simbólico que define os critérios de cientificidade.

De acordo com Suely Moraes Cerávolo (2004), o reconhecimento da trajetória da Museologia enquanto campo do conhecimento, os embates sobre a natureza do denominado conhecimento museológico, os fundamentos que lhe caracterizam, os dilemas em torno da pluralidade de concepções e do emprego polissêmico de determinadas palavras (necessidade de identificação do campo nocional – dos conceitos e termos), consistem em itinerários fundamentais para a compreensão da institucionalização e tentativas de sua consolidação enquanto espaço de produção simbólico. A partir de problematizações como essas, José Mauro Matheus Loureiro (2005) também destaca a necessidade de uma definição de seu estatuto epistemológico, especialmente no intuito de evidenciar seus

parâmetros epistêmicos, visto que resulta de um conjunto diversificado de saberes e discursos de caráter teórico e instrumental.

A busca pela distinção é um dos motores do campo, formadora da crença que sustenta o jogo de linguagens que nele se joga, das coisas materiais e simbólicas que nele se geram, a exemplo dos embates apresentados por Suely Moraes Cerávolo (2004) quando inventariou os delineamentos instituídos em prol de teorias da Museologia. Essas problematizações acenam para o caráter processual e plural de suas configurações demonstrando que o campo museal se encontra em constante transformação o que, por sua vez, impacta as ações nos museus: preservação (aquisição, conservação e gestão), pesquisa e comunicação (educação e exposição). Segundo informa, a busca para moldar teoricamente a área almejando criar pressupostos da Museologia possui como um dos marcos significativos a instauração do Comitê Internacional da Museologia (ICOFOM)¹⁴, em 1977, resultando em publicações como o *Icofom Study Series* (ISS) e o *Museological Working Papers/Documents du Travail Museologique* (MuWoP/DoTraM), evidenciando trabalhos em “Museologia teórica” ou “aspectos teóricos dos museus”. Destaca ainda que, embora existam iniciativas anteriores e mais antigas que poderiam ser enumeradas no debate, o ICOFOM consiste em importante instância em virtude de sua abrangência internacional e deliberadamente preocupada com o aspecto científico da área:

O grupo de origem tinha como tarefa fazer do museu um objeto de estudo e legitimá-lo como nova disciplina acadêmica. O objeto de estudo, no entanto, deslocou-se transferindo-se de uma Museologia de museus para a ‘relação específica do homem com a realidade’ (na concepção de ZbynveK Z. Stránský e Anna Gregorová, ‘fato museal’ segundo Waldisa Rússio) ou como uma relação mediadora entre

¹⁴ O Comitê Internacional para a Museologia é um fórum para debate museológico vinculado ao Conselho Internacional de Museus (ICOM), da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO). Para maiores informações consultar: <<http://network.icom.museum/icofom>>.

homem e patrimônio (Bellaigue, 2000) modificando-lhe o perfil, abrindo-lhe portais de interpretação. Nesse processo, abraçou e incorporou aquilo que surgia como conceitos novos – ecomuseologia, ‘nova museologia’, ‘museu total’. As mudanças ocorrem em direção ao que Bellaigue descreve como ênfase na dimensão social e política, a ‘museologia social’, envolvendo um objeto museal, assim o denomina, amplificado. A Museologia foi, então, percebida como ‘ciência em nascimento’, interdisciplinar; tomou emprestado metodologias das ciências do homem e da sociedade e acabou sendo atrelada às Ciências Sociais e à Filosofia, diz a francesa Matilde Bellaigue. Passou a ser vista como fenômeno, o que lhe possibilita incluir as mais diversas manifestações e as mais variadas formas (Cerávolo, 2004, p. 240).

Tais embates, além de salutares para as configurações de um campo do saber, consistem na mola propulsora que orienta as transformações, as rupturas e sua própria periodização. Dito de outro modo, na sua reestruturação permanente. Nesse aspecto, uma leitura possível é reconhecer as Museologias como um campo de produção simbólico nos termos instituídos por Pierre Bourdieu (1998b) que, por sua vez, demonstra que é uma prática atravessada constantemente por jogos de poder. Nesses termos, se enquadram as propostas teórico-metodológicas, seus autores e autoras, as reflexões sobre os objetos de estudo e as tensões entre aqueles que defendem estarem superadas (ou não) as discussões a respeito do seu estatuto científico.

Esses debates não são específicos das Museologias, mas caros às Ciências Humanas e Sociais, especialmente àquelas de vocação inter, multi e transdisciplinar. Na verdade, é necessário problematizar a multiplicidade de conceitos em torno da interdisciplinaridade. Na maioria das vezes ela é analisada de modo unívoco, tendo como referência sua etimologia ou suas diferenciações com o multi e o transdisciplinar. Não é sem razões que existem diferentes “tradições” que a investigam sob as perspectivas epistemológica, instrumental e fenomenológica. Nesse aspecto, não é sem motivos que opto pela provocativa ideia de “indisciplinaridade”, no intuito de destacar

práticas científicas que tentam escapar do disciplinamento hegemônico.

Por isso, é possível compreender as Museologias (no plural) como marcadas por uma “epistemologia do impreciso” nos moldes apresentados por Abraham Moles (1995), caracterizadas pela existência de conceitos fluídos e imprecisos. O que o autor propõe é uma reflexão sobre os critérios de cientificidade contemporâneos e o reconhecimento de que consistem em construções sociais, atravessadas por jogos de poder. Nessa perspectiva, destaca, por exemplo, a existência de fenômenos que escapam, de uma maneira ou de outra, a vontade da ciência; ciências cujo objeto é vago e só pode ser precisado lentamente ou com o apoio de ciências vizinhas; e a inexatidão das “ciências exatas”, o que ele designou de “semi-exatas”. Todavia, me interessa mais detidamente destacar o que ele designa de “ciências do impreciso”:

Há o domínio das ciências que, no estado atual das coisas, são imprecisas e o serão por muito tempo, por exemplo, o estudo do subconsciente ou do inconsciente, os valores estéticos, mas também em outros domínios: a meteorologia, a demografia, os estados de desordem, os processos de emergência das formas etc. É o que reagrupamos sob o nome de ciências do impreciso, e das quais procuramos o estatuto com tanto rigor quanto parece possível. (Moles, 1995, p. 63)

Para tanto, compreendo as Museologias como uma dessas ciências cuja imprecisão se dá em virtude da dificuldade de delimitação de seu objeto, fluído como a própria transversalidade dos estudos sobre memória. Portanto, isso não colocaria em xeque seus estatutos científicos, mas os conceberia como parte de um conjunto de ciências cuja experiência escapa ao enquadramento hegemônico.

Nesse caso, não seriam as especificidades metodológicas que garantem a cientificidade das Museologias (e de nenhuma ciência ou disciplina). As áreas instituídas no entre-lugar disciplinar não se pautam em métodos próprios e vivem o dilema da imprecisão de seus objetos. Todavia, acredito que o debate em torno da cientificidade deve

se pautar na definição de propostas de vigilância epistemológica e de cuidado metodológico visando à produção do conhecimento. Compreendido em meio ao atravessamento de jogos de poder, o discurso sobre a cientificidade parte de uma matriz de pensamento que tem como critérios os paradigmas clássicos da ciência dita ocidental (ou de parte dominante dela, o eurocentrismo). Nesse aspecto, reproduz uma estrutura mental, consciente ou não, que origina formas ortodoxas de classificar e abordar o mundo, como uma expressão de colonialismo de eficácia naturalizadora. (Quijano, 2000). Para tanto, os saberes que não se enquadram nessa perspectiva possuem sua cientificidade colocada em suspeição, especialmente por não reproduzirem determinados critérios e expectativas canônicos.

No caso das Museologias isso é evidente quando deparo com afirmações de que ela seria uma ciência em construção. Nesses termos, pergunto se existiria alguma ciência que não esteja em permanente processo de construção, mesmo se levar em consideração o modelo científico dominante. É verdade que as Museologias não integram as ciências estabelecidas no campo científico, assim como também muitas das ciências enquadradas nas e entre as grandes áreas do conhecimento. Todavia, se é fundamental o debate epistemológico sobre os objetos, conceitos e finalidades do conhecimento – e é isso uma das facetas do que é hegemonicamente considerado como científico – visando problematizar e encontrar alternativas para a perspectiva eurocêntrica de conhecimento (Quijano, 2000); me parece que no caso das Museologias as tentativas de deslegitimar sua cientificidade possuem uma intenção deliberada de colocá-las em suspeição, como ocorre com outras práticas científicas e cosmovisões.

Não é sem razões que Manoel de Barros afirma que “desaprender” ensina os princípios. Colocar em xeque os padrões hegemônicos consiste em iluminar outras possibilidades expressivas, duvidando da univocalidade de formas e abrindo caminho para modos alternativos de produção do conhecimento. “Desinventar” objetos, “desaprender” com eles e valorizar o “desimportante” consiste em desconstruir as formas estabelecidas e propor outras leituras de mundo, uma po-ética do “dessaber”: “tudo o que não invento é falso” (Barros, 2013, p. 319).

Talvez a riqueza dessas cosmovisões esteja exatamente na ambiguidade. Uma poesia útil ao propor a inutilidade. Uma ciência que

é tida como imprecisa – mesmo quando parte de critérios teórico-metodológicos tidos como precisos - por se enveredar em um campo onde a tônica é a relativização. Acredito que essas marcas do projeto de Manoel de Barros dialogam com os debates em torno das dificuldades de delimitação do objeto de estudo das Museologias: “o artifício de determinar a natureza pela desordem, dispersão e pulverização de um conceito, ao ato de intensificar a variedade de atribuições do olhar e multiplicar a ambiguidade das palavras. [...] A superposição de imagens: o conflito de dois termos resulta num terceiro” (Carpinejar, 2001, p. 31).

Tendo como referência essa “didática da invenção” de Manoel de Barros, apresentarei neste capítulo algumas reflexões sobre paradigmas e tendências de pensamento que contribuíram e contribuem para inventar o conhecimento museológico no Ocidente, construído ao longo do tempo a partir de debates em torno dos objetos, dos sujeitos e de sua mútua relação. Surgem, assim, algumas “matrizes discursivas” – “tendências de conhecimento” para Zbynek Stránský (1981) e Francisca Hernández Hernández (2006); e “abordagens” para Peter Van Mensch (1994) – e paradigmas que orientaram e orientam as reflexões museológicas. Este texto resulta da adaptação de um dos capítulos de minha tese (Britto, 2019) e a intenção é identificar alguns dos paradigmas mais proeminentes, responsáveis pela invenção, crítica e consolidação de distintas Museologias.

1 - “A gente se acostumou de enxergar antigamentes”

O verso que intitula este item integra a primeira parte de *Poemas rupestres*, de Manoel de Barros. Como indica o título da obra, consiste em um mergulho no passado, na “pré-história” dos conceitos e das palavras, em uma tentativa de encontrar a força inaugural dos percursos criativos, evidenciando os recursos imaginativos e as técnicas à disposição. Desse modo, além de reforçar suas convicções metapoéticas e contornos autobiográficos, a analogia a arte rupestre destaca a busca por uma arqueologia das mais distantes expressões do campo de produção simbólico que temos conhecimento.

Acostumar a “enxergar antigamentes” indica uma reverência a uma tradição e, ao mesmo tempo, as dificuldades de romper com os modelos pré-estabelecidos. Dialoga com a proposta de Michel Foucault

(1999) quando reconheceu o ser humano como uma invenção da episteme moderna e que promoveu uma ruptura na história do pensamento ocidental. Suas análises apontam para as diferentes configurações dos saberes clássico (caracterizado pela representação) e moderno (pela dupla experiência do homem como sujeito e objeto do saber), focalizando múltiplas transformações no espaço do saber e inferindo sobre a criação de novas formas de racionalidade. Nesse aspecto, visando compreender a formação das Ciências Humanas no campo epistemológico, Foucault concluiu ser necessário examinar os saberes que inauguram a episteme moderna a partir da Biologia, da Filologia e da Economia Política. Em suas análises, as Ciências Humanas podem ser incluídas nas fronteiras e em toda a extensão do triedro epistemológico formado a partir do século XIX, marcado pelas ciências dedutivas, empíricas e filosóficas. Possibilita, assim, concluir que “diante de tais aspectos, as ciências humanas mostram que sempre haverá o que pensar a respeito de o que já foi pensado. [...] O saber restringe-se de acordo com a época em que o homem, como ser que constrói esse conhecimento, encontra-se na história” (Geraldini, 2007, p. 138).

Portanto, é possível aproximar o exercício de “enxergar antigamentes”, proposto por Manoel de Barros, da “arqueologia do saber” formulada por Michel Foucault (1987) na tentativa de compreender a formação da episteme moderna. Segundo o filósofo, sua arqueologia consiste em analisar as regras de formação de um conjunto de enunciados: “manifesta, assim, como uma sucessão de acontecimentos pode, na própria ordem em que se apresenta, tornar-se objeto de discurso, ser registrada, descrita, explicada, receber elaboração em conceitos e dar a oportunidade de uma escolha teórica” (p. 191).

Na verdade, essas questões são importantes para se pensar o modo como o campo da Museologia se organizou em meio à formação da episteme moderna. Apesar da sua constituição enquanto um conjunto de práticas e conhecimentos seja milenar, a preocupação com uma matriz científica consiste em uma “antiguidade” não muito distante. Seguindo essa orientação, destacam-se algumas tentativas de classificação de eixos teóricos ou matrizes discursivas que configuram o pensamento museológico contemporâneo. Uma das definições amplamente difundidas consiste na proposta de Peter Van Mensch

(1994) que esboçou quatro abordagens museológicas a partir das definições de seu objeto de estudo:

- a) Museologia como estudo da finalidade e organização de museus – Conjunto de estudos que compreende a Museologia relacionada aos objetivos e instrumentalização dos museus, conhecidos como estudos de museus. Trata-se do foco na instituição;
- b) Museologia como o estudo da implementação e integração de um conjunto de atividades visando à preservação e uso da herança cultural e natural – Conjunto de estudos que compreende a Museologia relacionada aos processos de comunicação e preservação na instituição museu, com destaque para sua origem e seu funcionamento. Trata-se do foco no acervo e no seu funcionamento;
- c) Museologia como estudo dos objetos museológicos e da musealidade – Conjunto de estudos que compreende a Museologia relacionada à interpretação dos objetos e à sistematização dos processos de emissão de informação. Trata-se do foco na musealidade a partir dos atravessamentos entre a cultura material e os usos da informação científica/cultural;
- d) Museologia como estudo da relação específica do homem com a realidade – Conjunto de estudos que compreende a Museologia como a relação instituída entre processos museológicos e os impactos dessa interação. Trata-se do foco nos comportamentos sociais em contextos culturais específicos.

Essas abordagens podem ser interpretadas como representativas de quatro ‘tradições’ do pensamento científico que, segundo Mario Chagas, podem ser assim definidas: a) positivista; b) funcionalista; c) fenomenológica; e d) sociológica (Cf. Cândido, 2014). Acredito que essa chave de leitura consiste em profícuo caminho interpretativo para explicitar algumas das linhas de pensamento nucleares das Museologias, caracterizadas por sua continuidade e profundidade.

A perspectiva positivista teve seu primado do século XIX até meados do século XX e, apesar da ênfase em ações custodiais e tecnicistas, contribuiu para “uma relativa autonomização, abrindo caminho para a construção de um campo científico específico dedicado aos museus” (Araújo, 2012, p. 35). Atualmente é reconhecida como herdeira de um paradigma classificado de modo genérico na rubrica “Museologia Tradicional” - nomenclatura que também necessita ser problematizada no plural em virtude das diferentes perspectivas teóricas e contextos - e demarca como características “a ideia de objeto como relíquia; a visão evolucionista de história; a valorização conferida aos episódios de cunho militar e o culto aos heróis” (Sá, 2014, p. 4488).

Contemporânea do Romantismo, a doutrina positivista não ficou totalmente isenta de certa dose de saudosismo, ainda que tenha uma interpretação diferente do processo histórico, sobretudo pelo cunho cientificista e sociológico que lhe confere. Sua influência sobre os museus evidencia-se numa ideia evolucionista da sociedade e, conseqüentemente, numa concepção linear e cronológica da História e da Arte. O fato é que o Positivismo fundamentasse numa espécie de veneração ao passado, o que corresponde a dizer ao legado dos vultos proeminentes e a suas ações heroicas, tudo isto sintetizado no culto à História como um todo. Segundo a concepção oitocentista, a instituição mais representativa de toda esta noção de passado seria o museu, consistindo também, ainda conforme a visão positivista, num espaço por excelência de culto às gerações pretéritas. (Sá, 2014, p. 4488-4489)

Orientação pouco ressaltada nos estudos sobre a perspectiva positivista nos museus e nas Museologias consiste na ênfase conferida à função social do museu e ao seu potencial educativo, conforme sublinhou Ivan Coelho de Sá (2014). Isso é importante por contribuir para a relativização do entendimento de ‘função social’, atestando, por exemplo, que não é a ênfase no social que caracterizaria determinadas abordagens como a Museologia Social, mas o modo como se dá a

participação social na produção epistemológica e a própria concepção de sociedade. Nas abordagens positivistas, a “função social” estaria “impregnada dos princípios de regeneração social e moral, bem como de altruísmo, aliás, um termo criado e popularizado pelo próprio Comte para opor-se à noção de individualismo e caracterizar a inclinação humana de dedicar-se ao outro” (p. 4496).

Para a filosofia positivista não é possível se estabelecer qualquer espécie de ordem e fazer com que esta dure, se não for compatível com o progresso. Por outro lado, não há progresso, se este não for consolidado pela ordem. A compreensão do mundo com base no cientificismo positivista que buscava a construção de verdades absolutas e incontestáveis, tornou-se em pouco tempo, a tônica de todo o pensamento do Velho Continente, espalhando-se para diversos campos do saber. Renasceu a importância da Física e da Química como disciplinas exatas, por exemplo. Mas o caso mais destacado desse processo de construção de conhecimento é a transformação que ocorre nas chamadas disciplinas humanistas, na História e na Sociologia. Elas também vão incorporar a tendência cientificista, auxiliando a explicar o domínio europeu nas novas colônias e impondo novos métodos de se estudar as relações sociais e o andamento da História dos povos. Para os historiadores positivistas, a História assume o caráter de ciência pura aonde a cronologia dos fatos por si, determina o que é verdade, não sendo necessário a interferência do historiador no processo. Por sinal o papel deste é coletar os dados e ajotá-los, constatando pela análise minuciosa e liberta de julgamentos pessoais, sua validade ou não. O saber histórico, dessa forma, provém do que os fatos contêm, e assume um valor tal qual uma lei da Física ou da Química, nas ciências exatas, e tenta imprimir,

principalmente na educação, uma racionalidade eminentemente técnica. (Moura, 2004, p. 2-3)

Cada uma das quatro abordagens apresentadas por Van Mensch (1994) consistem em perspectivas que agrupam distintas orientações teórico-metodológicas, o que resulta na compreensão de que existem várias perspectivas positivistas, por exemplo. O fato é que essas diferentes concepções ainda coexistem com vigor nas Museologias e, à exceção da perspectiva positivista, atualmente podem ser identificadas a partir de escolas de pensamento, responsáveis por sua difusão em âmbito internacional.

A abordagem funcionalista (que também poderia ser classificada como racional-utilitarista) difundida pela tradição anglo-saxã surgiu na Inglaterra e ganhou força nos Estados Unidos com o intuito de problematizar as funções dos museus, com o foco na acessibilidade das coleções: “priorizavam o cumprimento de certos objetivos, fazendo das coleções um meio para os atingir – ou seja, estímulos para se obter determinados comportamentos e valores” (Araújo, 2012, p. 38)

Essa tradição que se originou na Inglaterra com o modelo do *British Museum*, desenvolveu-se de forma mais acentuada nos Estados Unidos onde, sob forte inspiração funcionalista, desenvolveu-se a área da *Museum Education*. Seus motes foram o ideal iluminista da universalidade, isto é, do acesso a todos os cidadãos, e o discurso da eficácia (o imperativo do retorno, para a sociedade, dos investimentos feitos), também convoca a que se pense e problematize as funções dos museus. A matriz funcionalista coloca na agenda de reflexões e práticas questões sobre quais eram ou deveriam ser as funções dos museus na sociedade e quais as barreiras e impedimentos para o cumprimento destas funções. (Araújo, 2012, p. 37)

Segundo essa leitura, o conceito de função é central nessa abordagem. Reconhece a ideia de função biológica, da parte para

explicar a totalidade do sistema. Desse modo, o foco é o resultado, a adequada sistematização para a manutenção do todo. A preocupação é com o organismo, composto por órgãos relacionados e com funções específicas e, assim, tenta explicar a existência de um padrão e ordem contínuos e as tensões entre ordem e desordem, integração e desintegração. É marcada por uma leitura teleológica, em uma análise de meios e fins, ancorada no reconhecimento da unificação das partes e dos subsistemas. Nas Museologias enfoca o museu segundo abordagem sistêmica (a partir de termos como funções, regulação, estrutura etc.) evidenciando o conjunto de atividades que garantem a gênese da instituição museu e o seu funcionamento:

A Museologia compreendida como a disciplina que estuda as atividades de preservação e utilização do patrimônio cultural e natural além de ter um caráter funcionalista, parece reduzir a disciplina em apreço às questões de ordem prática, descritiva e operacional, deixando de levar em consideração, por exemplo, aquelas questões que situam-se no campo das mentalidades e das ideologias. Por outro, ao focalizar a atividade museal como objeto de estudo, os intelectuais funcionalistas da museologia aproximam-se de Talcott Parsons que centra o seu sistema sociológico sobre a ideia da ação, e afastam-se de Robert Merton que introduz no funcionalismo os conceitos de funções manifestas e funções latentes, até hoje não trabalhados na museologia. [...] Ao que tudo indica T. Sola e P. V. Mensch procuram defender esta abordagem funcionalista da museologia e dos museus, ainda que em certos momentos pareçam pender para outras posições. Mensch chega ao ponto de definir a museologia a partir das três funções básicas ou seja: a preservação, a investigação e a comunicação de evidências materiais do homem e de seu meio. O que no entanto parece não estar considerado é o caráter ideológico dessas funções e as contradições internas

existentes em cada uma delas. (Chagas, 1994, p. 20-21)

A abordagem fenomenológica consiste em outro conjunto de leituras que visa definir o objeto de estudo das Museologias e foi difundida por pesquisadores do Leste Europeu ganhando visibilidade a partir do final da década de 1970 e início de 1980 graças aos teóricos que contribuíram com as primeiras reflexões do ICOFOM. Um dos delineamentos dessa matriz discursiva reconhece a musealidade enquanto qualidade distintiva dos objetos de museu. Desse modo, em um primeiro momento, enfoca as propriedades/qualidades dos artefatos em sua potencialidade fenomenológica:

A musealidade é a característica de um objeto material que, inserido numa realidade, documenta outra realidade: no tempo presente é um documento do passado, no museu é um documento do mundo real, dentro de um espaço é um documento de outras relações espaciais. [...] A musealidade dirige a memória para a comunicação de seu conteúdo na sociedade humana, em cada tempo concreto, e não terá influência sobre a sua diminuição. Pelo contrário, a musealidade aumentará a influência sobre o papel da memória na identificação do significado do objeto. A musealidade do mundo material incitará o homem no processo de associações e de conotações e aumentará então a sabedoria humana. (Maroevic, 1997, p. 111-115)

A partir dessas reflexões e ancoradas na orientação de Stránský (2008) surgem compreensões que consideram as Museologias como esferas de conhecimento relacionadas ao exame do museu enquanto fenômeno social dinâmico, seus sentidos, transformações e manifestações. Nesse aspecto, não apenas o museu, mas a própria teoria museológica é reconhecida como um fenômeno. Isso é observado no mapeamento realizado por Van Mensch: “a perspectiva da Museologia-objeto de museu nele não estancou. Passou para ‘fenômeno’, o que dá a entender uma relação mais ampla

sustentada pela noção de patrimônio. O deslocamento se faz do ‘objeto’ para ‘valor’, e de ‘objeto de museu’ para ‘patrimônio’” (Cerávolo, 2004, p. 87).

Por fim, a perspectiva ‘sociológica’¹⁵ sublinha o aspecto relacional, propiciando análises sobre os jogos de poder, a responsabilidade política dos museus e a ‘radicalidade criativa’; aquilo que Mario Chagas (2017) concebe como recuperar a potência poética e política dos patrimônios e dos museus e “contribuir com os avanços dos grupos e povos subalternizados em direção à emancipação e ao exercício pleno do direito à memória, ao patrimônio, ao museu e à cidadania” (p. 134).

Essa perspectiva foi sistematizada inicialmente por Zybnek Stránský, Anna Gregorová e Waldisa Rússio Guarnieri que, guardadas as especificidades¹⁶, deslocaram o entendimento do objeto de estudo das Museologias de leituras eminentemente pragmáticas-institucionais para a relação específica entre os seres humanos e a realidade (articulações entre os agentes, o bem cultural e o espaço propiciador de relações), evidenciando o processo museal:

¹⁵ O termo “sociológico” deve ser problematizado, visto contemplar no campo das Ciências Sociais distintas e contraditórias abordagens (positivista, funcionalista, fenomenológica, interacionista, marxista, pós-estruturalista etc.). No campo das Museologias tem sido utilizado para evidenciar inúmeras possibilidades teórico-metodológicas em torno de uma tendência de pensamento que congrega, por exemplo, a abordagem microinteracionista, as teorias do conflito e as propostas estimuladas pelo pós-estruturalismo. Conforme sublinhou Mario Chagas (1994), esse paradigma “reúne melhores condições para responder aos desafios colocados para a museologia atual. Além disso, ele se apresenta como sendo capaz de promover poderosa síntese e absorver todas as articulações concorrentes” (p. 22).

¹⁶ Segundo Peter Van Mensch (1994), em 1980, Stránský reconheceu o objeto da Museologia como sendo uma abordagem específica do homem frente a realidade. Informa que Anna Gregorová também dialogou com esse conceito, comparando essa relação com a do museu. Conclui que embora Stránský fale de certo relacionamento como objetivado no museu, ele se afastaria de Gregorová por ela limitar-se à instituição. Sublinha, também, o pensamento de Waldisa Rússio como herdeiro dessa abordagem e a formulação do conceito de fato museal como a profunda relação entre o homem e a realidade a qual pertence e age.

Vai se libertando da mera observação e descrição de fenômenos, para considerar o fato museológico, desde a sistematização do objeto exposto dentro de uma semântica que o torna inteligível em si e dentro de um contexto, passando pela relação ‘Homem-Objeto’ e chegando à mais profunda reflexão sobre o relacionamento ‘Museu-Homem-Sociedade’.
(Guarnieri, 2010, p. 78)

Nesse aspecto, surge uma mudança de olhar que “afasta a museologia do objetivismo empirista, que impõe o dado ao sujeito, e também do relativismo subjetivo, que idealiza e fantasia a realidade. Este procedimento permite que o praticante da museologia construa o seu objeto de pesquisa de maneira crítica e processual” (Chagas, 1994, p. 22). Conforme sublinhou Suely Cerávolo (2004), essas múltiplas perspectivas inventariadas por Van Mensch contribuem para a visualização de Museologias construídas a partir do objeto de museu, do museu e de suas funções:

O que Van Mensch agrupa por objeto de conhecimento (as tendências de Stránský), são uma série de perspectivas, geradas a partir de três pontos: o objeto de museu, o museu e as funções de museu. Haveriam então ‘museologias’, já que as perspectivas se alternam e se interseccionam, fazendo brotar outras alternativas, mas que não se afastam muito desse tripé. Dentre os aspectos procurados esperava-se mapear leis que regessem a museologia. (Cerávolo, 2004, p. 86)

Em outro texto, Peter Van Mensch (1992) separou as distintas percepções da intenção cognitiva das Museologias a partir das escolas positivista, funcionalista e filosófico-crítica (em que poderíamos observar uma mescla entre a fenomenológica e a ‘sociológica’). Escolas de pensamento que, segundo o autor, podem ser dispostas em três grandes abordagens: a empírico-teórica (ênfase heurística); a praxeológica (ênfase nas estratégias de comportamento); e a filosófica-

crítica (ênfase em um ponto de vista definido a partir de diretrizes resultantes).

A empírico-teórica, por exemplo, visa uma racionalidade substancial, ou seja, a habilidade de observar significados nas relações entre diferentes fatos sociais. Seu objetivo é eminentemente descritivo e sua principal finalidade é heurística. A praxeológica, em seu entendimento, visa uma racionalidade funcional, ou seja, a habilidade de desenvolver meios adequados (métodos, técnicas, procedimentos) para atingir fins previamente definidos. Seu objetivo é principalmente a aplicabilidade e sua finalidade é a forma estrutural (divisão de trabalho, hierarquia de funções, o museu como organização). Em seu entendimento, embora essas abordagens apresentem determinadas singularidades, elas não são excludentes.

Por isso, dialoga com Zbynek Stránský quando ele distinguiu três níveis de conhecimento nas Museologias teóricas: conhecimento empírico, teórico e filosófico. O nível inicial seria representado pelo conhecimento empírico que, embora baseado em fatos, se refere a um sistema de noções. Através deste sistema, acessaríamos ao conhecimento teórico e, portanto, padrões que não são diretamente discerníveis empiricamente podem ser reconhecidos e analisados no nível de conhecimento teórico. O nível de conhecimento filosófico se ocupa dos fundamentos das Museologias, promovendo um maior grau de síntese. Talvez, por essa razão, Peter Van Mensch (1992) tenha denominado a terceira abordagem do pensamento museológico de filosófico-crítica, pautada em uma orientação social crítica. Para o autor, essa orientação diz respeito aos museus, mas também as teorias museológicas que, por sua vez, pode ser caracterizada por três perspectivas de conhecimento: a Museologia Marxista-Leninista; a Nova Museologia e a Museologia Crítica.

Considera, nesse aspecto, a Museologia Marxista-Leninista uma perspectiva normativa enquanto as demais defenderiam uma atitude, ao invés da aplicação de regras. A configuração de uma “Museologia Socialista” seria uma reação aquilo que consideravam como uma “Museologia Burguesa” e, portanto, a Museologia se tornaria um guia para uma transformação prática e forte impulso político que, para Van Mensch, também pode ser encontrado nas orientações da Nova Museologia.

No caso da Nova Museologia, os objetivos museológicos estariam voltados para o desenvolvimento comunitário e para o reconhecimento dos próprios nativos dessa comunidade preservarem e promoverem seus bens culturais, daí ser também chamada de Museologia Comunitária e Museologia Popular. Afirma que o termo “nova” deve ser relativizado, destacando que não diz respeito às ações de modernização nos museus, mas aos seus objetivos, suas posições e iniciativas.

Por fim, destaca a Museologia Crítica, afirmando a inexistência de distinções sólidas com a Nova Museologia. Em seu entendimento, a diferença entre os termos “crítica” e “nova” não é muito evidente. Sublinha, por exemplo, que no Reino Unido, o termo “curadoria crítica” parece referir-se a uma atitude semelhante à defendida sob o título de Nova Museologia, dizendo respeito a uma prática curatorial que começa envolvendo um público não especializado. Todavia, esboça que a Nova Museologia como Museologia Comunitária enfatiza a imaginação positiva e a Museologia Crítica visaria a imaginação crítica, realizando uma inversão de prioridades que sublinham questões como censura, racismo e internacionalismo. O fato é que o próprio autor afirma não estabelecer contornos muito nítidos entre essas duas perspectivas. O que ele argumenta com segurança é o fato dessas abordagens apontarem para um novo paradigma museológico.

Ao evidenciar as principais tendências do pensamento museológico, Francisca Hernández Hernández (2006) também destaca a Museologia Tradicional, a Museologia Marxista-leninista, a Nova Museologia e a Museologia Crítica. Em seu trabalho realiza uma cuidadosa análise dessas tendências, com maior aprofundamento sobre os objetivos, a organização e a estrutura terminológica e conceitual. Nas análises a pesquisadora prefere pensar em tendências, ao invés de escolas museológicas, reconhecendo que cada uma delas evidencia diferentes sensibilidades culturais e sociais que influenciam múltiplas configurações de museus.

Na verdade, meu intuito foi apresentar algumas tentativas de compreensão do pensamento museológico contemporâneo a partir do agrupamento de certas leituras que encontram em si determinadas similitudes, embora guardando especificidades nos diferentes modos de conceber as Museologias. Todavia, essa leitura do que se considera como “matriz científica” também deve ser relativizada.

De acordo com Cristina Bruno (1996) é possível reconhecer que desde os primeiros escritos sobre objetos e coleções “já se encontrava o prenúncio de uma área de conhecimento que apenas neste século seria estruturada” (p. 11). Considerando que as Museologias são indissociáveis dos processos de experimentação em torno da musealização, acredita ser possível destacar a emergência de um pensamento que contribuiu para “a constituição de um universo particular para a edificação de sua epistemologia” (p. 11).

Seguindo esse entendimento, é possível evidenciar duas leituras. A primeira considera que o museu pressupõe um pensamento prévio (as Museologias) (Bellaigue *Apud* Cândido, 2004). Uma segunda sugere que “a Museologia vem depois dos museus e que existem museus sem Museologia. [...] Poder-se-ia arriscar a ideia de que a mera estocagem de objetos é baseada em um pensamento prévio colecionista, mas não ainda museológico.” (Cândido, 2004, p. 48)

Por essa razão, é arriscado estabelecer periodizações, definir tendências de pensamento e demarcar o início de uma preocupação científica para as Museologias. Francisca Hernández Hernández (2006) concebe, inspirada em Stránský, a existência de uma “Museologia pré-científica” ou, segundo outros estudiosos, uma fase pré-paradigmática da Museologia. Todavia, reconhecendo essas classificações como exercícios de poder, torna-se necessário visualizar quem está por trás e os interesses em tornos desses discursos de autoridade; os critérios que definiriam as mudanças de uma etapa “pré-científica” para uma “científica”; e, principalmente, o entendimento do “científico”. Se for possível reconhecer a existência de diversas Museologias – para além da perspectiva eurocêntrica e da pretensão universal de ciência – certamente essas classificações se tornam extremamente problemáticas quando se desconstroem os padrões de canonização.

Nesse aspecto é importante reconhecer a importância de pensar a existência de múltiplas abordagens museológicas que resultam naquilo que Francisca Hernández Hernández designou de cultura museológica:

Hoje ninguém duvida que a museologia precisa fazer uma série de abordagens que, evitando qualquer suspeita de uma visão particularista, subjetivista e enviesada, proponha um estilo sistemático de

trabalho e análise sobre o motivo da crise que está afetando gravemente seus próprios fundamentos. Podemos afirmar que temos uma cultura museológica que chegou até nós e que nos forneceu orientações comportamentais integradas na vida do museu tradicional. Mas nestes momentos sentimos a necessidade de abrir novas e diferentes abordagens, apostando no trabalho em equipe que facilite um clima de diálogo entre o museu e a sociedade, abrindo-nos à investigação para podermos compreender e recriar os conteúdos, assumindo os objetos como meta-histórias que nos falam de várias esferas culturais na tentativa de aproximar o conhecimento da própria realidade (HERNÁNDEZ, 2015, p. 160, tradução minha).¹⁷

Na verdade, os atravessamentos de poder garantiriam assim a prevalência de certas versões concorrentes e o combate a versões que poderiam colocar em xeque os discursos de autoridade. Esse exercício de reflexão contribui para considerar as estratégias de manipulação da memória dos considerados teóricos (ou matrizes discursivas) e os lucros simbólicos e materiais decorrentes dessa manipulação. Reconhecendo os múltiplos interesses envolvidos nos processos de elaboração, recepção e formação de tipos-ideais de matrizes

¹⁷ “Hoy nadie pone en duda que la museología necesita hacerse una serie de planteamientos que, evitando cualquier sospecha de visión particularista, subjetivista y sesgada, proponga un estilo sistemático de trabajo y de análisis sobre el porqué de la crisis que está afectando seriamente a sus propios fundamentos. Podemos afirmar que contamos con una cultura museística que ha llegado hasta nosotros y que nos ha proporcionado unas pautas de conducta que se han ido integrando en la vida del museo tradicional. Pero en estos momentos sentimos la necesidad de abrirnos a planteamientos nuevos y diferentes, apostando por un trabajo en equipo que facilite un clima de diálogo entre el museo y la sociedad, abriéndose a la investigación para poder comprender y recrear los contenidos, asumiendo los objetos como metarrelatos que nos hablan desde diversos ámbitos culturales en un intento de aproximarnos al conocimiento de la propia realidad” (HERNÁNDEZ, 2015, p. 160).

discursivas, é importante promover esse exercício reflexivo sobre o pensamento museológico ou, em outras palavras, a (des) construção de Museologias do fazer museológico. Nesse aspecto, dialogo com a postura crítica de Manoel de Barros, em seu *Livro de pré-coisas*: “a matéria modificada em matéria de poesia (a pré-coisa), que uma vez transformada em matéria de poesia deixa de ser a coisa e passa a ser apenas a anunciação da coisa, portanto, uma pré-coisa” (Silva, 2009, p. 2).

Orientação que pode ser expandida ao pensamento museológico que se torna um exercício prévio sobre o gesto de musealização (do museável para o musealizado), ou, uma “imaginação museal”, conforme o conceito elaborado por Mario Chagas (2003), compreendido como “capacidade singular e efetiva de determinados sujeitos articularem no espaço (tridimensional) a narrativa poética das coisas” (p. 64).

Partindo desse entendimento, o pensamento museológico seria a sistematização dessa imaginação, transformando-a em “pré-coisa”, tradução da “linguagem poética das coisas”. As Museologias podem contribuir, assim, para a criação de novas formas de realizar museus. Por outro lado, as experiências concretas geram novas “imaginações museais”, em um movimento contínuo de constantes reinvenções. Exercício epistemológico que inventariado pode contribuir para a reflexividade do campo museológico, gerando aquilo que Bourdieu (1998a) denominou de “teoria do efeito de teoria”. Desse modo, assim como as experiências no campo dos museus e das literaturas, reconheço as Museologias como formas de invenção: “as teorias não são espelhos da realidade, mas a própria invenção da realidade. A experimentação, tanto quanto a observação, está impregnada de teoria” (Chagas, 1994, p. 13).

2 - “Deixou-nos um tratado de metamorfoses”

Em *Livro de pré-coisas*, o poeta Manoel de Barros inseriu como subtítulo “roteiro para uma excursão poética no Pantanal” e, para tanto, como a oferecer para o leitor um itinerário, apresentou um livro dentro do livro. Essa atitude metanarrativa é evidenciada visualmente ao explicitar bordas representando páginas e verbalmente ao afirmar que o personagem deixou um “Tratado de metamorfoses”, cuja parte

XIX é intitulada “Livro de pré-coisas”: “Deste texto transparece obviamente a leitura das *Metamorfoses* de Ovídio. Aliás, este livro no livro revela-se extremamente singular. Apresenta um conjunto de curtos fragmentos, às vezes muito semelhantes ao Haiku japonês. São neles encenados seres híbridos, metamorfozados” (Heyraud, 2008, p. 59-60). Esse tratado de metamorfoses comparece em outros momentos da poética de Barros, a exemplo da obra *Tratado geral das grandezas do ínfimo*. Essas imagens tornam-se significativas por destacarem um gênero do discurso e apontarem uma transformação, isso porque um tratado consiste em um estudo formal, fundamentado e sistemático sobre uma temática específica, com o intuito de delinear uma teoria acadêmica.

No caso das Museologias, em 1980, Zbynek Z. Stránský (2008) anunciava que os representantes do Conselho Internacional de Museus reuniam esforços em torno da elaboração de um “Tratado de Museologia”, visando traçar uma linha divisória no desenvolvimento do pensamento museológico:

Entretanto, esta importante tarefa não pode ser realizada pela mera acumulação de opiniões e pontos de vista individuais. Ela deve abranger o sistema de conhecimentos sobre a museologia como um amplo esforço profissional, desenvolvido em total harmonia com o padrão metodológico do pensamento científico atual. Esta é a única maneira de compatibilizar o resultado do trabalho às necessidades da prática museológica e de torná-lo a base altamente necessária para estabelecer a comunicação com outros sistemas científicos e redes institucionais. Esta complexa tarefa não pode ser realizada de uma só vez. Para a sua realização, devemos permitir o tempo necessário para a criação de uma base de publicações. Devemos elaborar o modo presente de pensar a teoria museológica. A versão final do Tratado de Museologia não deverá conter temas marginais, supérfluos ou inorgânicos, mas apenas elementos vitais e substanciais, que possam determinar os fundamentos da estrutura

[daquilo] que denominamos Museologia. (Stránský, 2008, p. 101)

Se para Stránský um “Tratado de Museologia” deveria determinar os fundamentos da estrutura da área, visando reunir um sistema de conhecimentos sobre a disciplina, é possível aproximar esse pensamento do “Tratado de metamorfoses”, de Manoel de Barros. As “pré-coisas” são anúncios de transformações no campo simbólico, para ele, da poesia moderna. No caso das Museologias, embora esse tratado ainda não ter sido realizado, certamente ele não desprezaria as principais metamorfoses que ocorreram em seu estatuto epistemológico, pautado naquilo que é definido como os impactos da emergência de novos paradigmas.

Essa consciência consiste em promover uma desnaturalização do olhar a partir da ruptura, da coexistência ou da adoção de novas práticas, especialmente ao retomar as propostas consideradas clássicas ou hegemônicas para delas afastar, criticar ou reinventar. De acordo com esse entendimento, utilizo o conceito “paradigma” como representação de um conjunto de proposições teóricas ou modelo típico oriundo de proposições científicas e partilhado por uma comunidade científica, nos moldes apresentados por Thomas Kuhn (2007). Para o autor, existem períodos do desenvolvimento de uma dada especialidade científica – de acomodação de um paradigma – que visa consolidar pressupostos, fixar regras e padrões, estabelecendo determinadas versões compartilhadas e aceitas pelos agentes integrantes do campo de produção simbólico. Em suas análises, a cientificidade de uma disciplina é demarcada pela aquisição de um paradigma. Em oposição, as disputas em que um paradigma é substituído por outro são reconhecidas como revoluções científicas: “Considero ‘paradigmas’ as realizações científicas universalmente reconhecidas que, durante algum tempo, fornecem problemas e soluções modelares para uma comunidade de praticantes de uma ciência” (p. 13).

Para Thomas S. Kuhn (2007), as mudanças paradigmáticas consistem nas alterações de compromissos profissionais que demarcam episódios extraordinários no modo de dispor sobre determinado escrutínio científico e como os membros de uma dada comunidade científica determinam suas legítimas problemáticas de

investigação. O que o autor designa de “revolução científica”, consiste nos impactos causados na imaginação científica, “apresentando-os como uma transformação do mundo no interior do qual era realizado o trabalho científico. Tais mudanças, juntamente com as controvérsias que quase sempre as acompanham, são características definidoras das revoluções científicas” (p. 25). Na verdade, os paradigmas – frutos do que o autor designa de “revolução científica” – são marcados por duas características: realizações suficientemente sem precedentes ao ponto de reunir um grupo duradouro de partidários; e, por sua vez, práticas abertas para novas experimentações científicas pelo grupo redefinido de agentes. Portanto, paradigmas consistem em repertórios compartilhados e legitimados, traduzidos como “constelações de compromissos de grupo”, ou seja, consistem naquilo que traduz a linguagem de especialidade e a relativa unanimidade de julgamentos profissionais, marcados, assim, por generalizações simbólicas.

No caso das Ciências Humanas é importante admitir uma faceta multiparadigmática o que contribui para reconhecer uma leitura para além da noção de ruptura, mas de convivência concomitante de múltiplos paradigmas igualmente aceitos. Partindo desse entendimento, minha intenção é apresentar alguns dos principais paradigmas que impactaram e impactam as Museologias no Ocidente, instituindo uma breve apresentação desse “tratado de metamorfoses” no campo epistemológico.

Nas Museologias é consenso entre os estudiosos a percepção da coexistência de dois paradigmas que conformam diversos itinerários ou tendências teóricas: o paradigma clássico, também conhecido como positivista ou classificatório, pautado no protagonismo dos objetos e naquilo que se concebe como “ciência dos museus”; e um paradigma que instituiu novas abordagens cujos discursos privilegiam as agentes, a responsabilidade política e a noção de museu integral (Chagas, 2003).

O fato é que as Museologias seguem a perspectiva multiparadigmática peculiar às Ciências Humanas e Sociais. Desse modo, se evidencia a convivência da perspectiva tida como “tradicional” com novas abordagens epistemológicas, oriundas de múltiplas propostas éticas, políticas e metodológicas. Essas novas abordagens consistem, seguramente, em contundentes exemplos da “didática da invenção” ou do “tratado de metamorfoses” propostos

pelo poeta Manoel de Barros que, inclusive, exigem que os museus nascidos sob a égide do paradigma positivista também se reinventem:

No caso dos museus essa compreensão é de grande importância, uma vez que eles e seus acervos, mesmo quando organizados dentro do paradigma clássico da museologia, podem ser sementes capazes de explodir, num determinado agora, com o vigor de uma narrativa que esboroa a pretensão de construção de muros separadores de tempos e espaços. De resto, o paradigma clássico de museologia no Brasil e no mundo europeu, por exemplo, dominou a maior parte do século XX e sobrevive robusto, como um componente a mais do espectro cultural contemporâneo. [...] O paradigma clássico da museologia foi posto em xeque. Mas, isso não quer dizer que ele tenha desaparecido ou sucumbido depois das batalhas travadas nos anos setenta e oitenta. Os museus clássicos e tradicionais, assim como os outros museus, são dotados de um poder mimético e de uma grande capacidade de adaptação aos novos tempos. Isso também não quer dizer, como já procurei demonstrar, que eles não tenham sido obrigados a acionar mecanismos de reforma e de modernização. Mas, ao acionar esses mecanismos eles cuidaram de manter intactos os alicerces sobre os quais se assentavam. (Chagas, 2003, p. 262-272)

O surgimento de novas práticas museológicas que alargaram o significado e a função dos museus impactou a produção teórica gerando um paradigma emergente inaugurado, de certa forma, com um conjunto de experiências que se convencionou genericamente designar de Nova Museologia. Por sua vez, a configuração de itinerários teóricos, explicitando conceitos como, por exemplo, “museus de território”, “ecomuseus”, “museus comunitários”, “museus de percurso” e, mais recentemente, “museus virtuais”, contribui para a criação de novos objetos museológicos a partir das mais diversas experiências em

permanente reinvenção. As “metamorfoses” propiciaram a criação de métodos mais próximos das necessidades específicas de grupos e comunidades e, ao mesmo tempo, que esses próprios grupos pudessem falar em primeira pessoa, possibilitando a emergência de novas “imaginações museais”.

De acordo com Mário Moutinho (2014a), seria fruto da “abertura do museu ao meio e da sua relação orgânica com o contexto social que lhe dá vida”, contribuindo para “o desenvolvimento sustentável da humanidade, assentada na igualdade de oportunidades e na inclusão social e econômica” (p. 423). Citando documentos como a Declaração de Santiago do Chile (1972), a Declaração de Quebec – MINOM (1984), a Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais – UNESCO (2005), a Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Imaterial – UNESCO (2003) e a Convenção para Proteção do Patrimônio Mundial, Cultural e Natural – UNESCO (1972), conclui sobre a existência de disposições que alargam a função das Museologias e dos museus na sociedade contemporânea.

André Desvallées (1992) também elegeu em sua antologia alguns marcos fundadores da Nova Museologia destacando os pensamentos de Georges Henri Riviére e Hugues de Varine enquanto diretores do ICOM nas décadas de 1940 a 1960 e a criação do ecomuseu; o lançamento de *Interpretando nosso Patrimônio: Princípios e Práticas para Serviços aos Visitantes em Parques, Museus e Locais Históricos*, de Freeman Tilden (1957); os primeiros museus de sítio criados a partir da Jornada de Lurs (1966); a Reunião de Aspen (Colorado, 1966) em que Sidney Dillon Ripley lança a idéia de um museu de vizinhança experimental e financia o projeto de John Kinard, do Museu de Anacostia; o Seminário “museus de vizinhança”, no *Bedford Lincoln Neighborhood Museum* (Brooklyn; EUA, 1969); a Conferência Geral do ICOM com o tema “O museu a serviço dos homens, hoje e no futuro?” (Dijon, Paris, Grenoble, 1971); a Mesa-Redonda “Papel dos museus na América Latina”, organizada pela UNESCO (Santiago; Chile, 1972) e o Colóquio “Museu e meio ambiente” (França, 1972).

É inegável que esse conjunto de ações promoveu mudanças significativas na forma de se conceber museus e de definir o pensamento museológico, fatores que resultaram em uma “revolução científica” ou em uma mudança paradigmática, nos termos de Thomas Kuhn (2007). No caso das Museologias, além dos documentos resultantes desses encontros internacionais, diversas são as proposições teóricas produzidas pelos agentes responsáveis pela efetivação desses marcos fundadores. Surge, assim, um conjunto de reflexões que subsidiou esse paradigma nascente, a exemplo dos trabalhos de Georges Henri Rivière, Hugues de Varine, Freeman Tilden, John R. Kinard e de diversos autores responsáveis pelos marcos referenciais citados anteriormente, compilados em *Vagues: une anthologie de la nouvelle Muséologie*, antologia organizada em dois volumes por André Desvallées (1992) e por André Desvallées, Marie-Odile de Bary e Françoise Wasserman (1994) que, ao reunir textos então dispersos, pode ser considerada uma espécie de “tratado de metamorfoses”.

Exemplo dessas transformações consiste na criação dos ecomuseus, conforme destacou Hugues de Varine (2000), reconhecendo-os como um novo caminho para a pesquisa museológica, produto das comunidades envolvidas, de sua população e interessado pela integralidade da relação entre ambiente, patrimônio e desenvolvimento social. Para o autor, o germen da proposta dos ecomuseus pode ser comparado às linhas de definição de “museu integral”, balizadoras da Mesa de Santiago. Em suas análises, duas tendências podem ser visualizadas mais nitidamente no período inicial de sua implantação: uma que articula espaço natural e “habitat tradicional”, instituindo uma valorização dos saberes conjugados aos territórios a partir dos problemas contemporâneos e em uma perspectiva global, sem deslocar os seus elementos e levando em conta a população local que é simultaneamente tema de estudo e público privilegiado; e uma tendência que é caracterizada por constante experimentação, recusando normalizações e valorizando o desenvolvimento comunitário. Essa proposta se apoiaria nos princípios da tendência anterior, mas sua distinção estaria em sua configuração enquanto produto da comunidade:

A população local é, então, não só objeto, mas sujeito da instituição, não somente público, mas agente da ação e da animação. São seus problemas atuais e futuros que formam a base da programação. Esses ecomuseus têm um caráter acima de tudo urbano, na medida em que sua ‘base’ é constituída por coletividades organizadas e por associações de todo tipo que se desenvolveram no seio dessas coletividades. A outra fórmula parece atualmente convir mais às zonas rurais onde os métodos da pedagogia de conscientização ainda não foram tão bem estudados. [...] Entretanto pode-se constatar que o primeiro é um elo na evolução da museologia tradicional, marcando um progresso técnico certo, ao passo que o segundo pretende ser a tentativa de criação de uma nova museologia, de origem e de essência comunitária. (Varine, 2000, p. 68-69)

Em linhas gerais, essa primeira mudança paradigmática nas Museologias se edificou a partir das transformações do paradigma positivista e, em alguns aspectos, de sua contestação. O que designo de paradigma positivista nas Museologias dialoga com as características daquilo que se convencionou designar de cartesianismo, modelo que extrapola a filosofia de Descartes e que ainda adquire forte ressonância em nossos dias. Tal paradigma é caracterizado, por exemplo, por uma perspectiva pautada na oniabrangência do método, no reducionismo e na fragmentação do saber, no materialismo científico e na matematização da realidade, no mecanicismo e na objetificação das relações sociais (Pelizzoli, 2007).

No caso da leitura hegemônica das Museologias estabelecidas no século XIX e início do XX, ela reverbera essas marcas características do pensamento científico ocidental desse entresséculos, que centravam suas ações nos objetos e nos protocolos técnicos, evidenciando leituras positivistas, evolucionistas e funcionalistas que objetificavam as relações humanas, estabelecendo um cisma radical entre mente e corpo, razão e sensibilidade. Surge, aos poucos, um conjunto de leituras que contestava a centralidade dessa “memória das coisas”, do objeto em si mesmo, apontando para a obra em relação a pessoa com que se

confronta, ou seja, para a valorização da memória do ser, em um processo de metamorfose dos sentidos, conforme explicitou Mario Moutinho (1994). Segundo o autor, ao longo do século XX surgiu um outro paradigma no campo museológico que ultrapassaria o sentido formal e documental, contestando o protagonismo dos objetos.

As diversas experiências que configuraram essas transformações na forma de se pensar os museus contribuíram para alargar a compreensão das tipologias e funções dos museus e, conseqüentemente, estimularam o surgimento de outras Museologias, na propositura de experimentos e na criação de genealogias intelectuais a respeito dessas experimentações. Ao destacar que os museus mudaram os seus paradigmas, Mario Moutinho apresenta uma importante pista para a compreensão dos estímulos que promoveram uma mudança paradigmática também nas Museologias:

Como eram tranquilos os dias, em que sabíamos exatamente o que era um museu e aquilo que não era. Quando os museus serviam apenas para mostrar ou glorificar a história de qualquer coisa, ou quando só mostravam as suas coleções e arquivos, herdados, coletados, comprados, saqueados ou oferecidos. Os Museus eram tranquilos enfrentando apenas os problemas de armazenamento, preservação e eventualmente de documentação. Quando existia uma narrativa essa era apenas um discurso elementar sustentado na ideologia oficial. Outros museus contudo, construíram as narrativas ligadas aos desafios da sociedade, olhando à sua volta, olhando para serem atores de mudança social em favor de mais dignidade, mais inclusão, mais cidadania e mais participação. Esses Museus construíram narrativas de resistência que sustentavam a ação de museus locais regulares ou intermitentes, ecomuseus e muitas outras formas de museus procurando o que foi chamado de Nova Museologia. (Moutinho, 2014b, p. 3)

A emergência de um novo paradigma afeta a imaginação científica dos agentes que se relacionam a esse campo do conhecimento. Na verdade, as crises oriundas em diversos setores sociais em decorrência dos impactos do pós-guerra contribuíram para a emergência de alternativas no campo dos museus, tecendo um movimento que teve como um dos “exemplos compartilhados” emblemáticos a Declaração de Santiago, de 1972, um dos ritos de passagem que balizaram o paradigma mundialmente conhecido como Nova Museologia. Essa mudança paradigmática pode ser resumida nos pontos elencados por André Desvallées (2013):

- a) O reconhecimento de que o “património cultural” pode desempenhar um papel social;
- b) A abertura do museu para disciplinas que não integravam sua jurisdição tradicional (economia, tecnologia etc.);
- c) A preocupação com a acessibilidade das coleções museológicas;
- d) O reconhecimento de que apenas um único grupo social ou uma disciplina não são capazes de solucionar os problemas das sociedades modernas;
- e) A necessidade dos museus se adaptarem às transformações sociais, econômicas e culturais, nos mais variados contextos mundiais;
- f) Os museus como instrumentos integrados à vida social que podem desempenhar um papel decisivo nos processos educativos.

Os debates promovidos pelos movimentos sociais na segunda metade do século XX, especialmente relacionados às questões ambientais e ao papel transformador da educação, impactaram diversos campos do conhecimento que problematizaram seus paradigmas vigentes, a exemplo da Nova Museologia, da Educação Popular, do Teatro do Oprimido, da Teologia da Libertação, da Medicina Comunitária, da História Social, da Arqueologia Pública, da Arquitetura Sustentável e do Direito Achado na Rua, delineando constelações de compromissos marcados pela participação e crítica social. Hugues de Varine (2005) também destaca os movimentos de direitos civis, as pesquisas sobre identidades nacionais e locais, a emergência do nacionalismo nos países recém-libertos do colonialismo e a influência de pensadores e militantes, a exemplo do já citado John

Kinard (Estados Unidos), de Mario Vásquez (México), Pablo Toucet (Níger), Stanislas Adotevi (Benim), Amalendu Bose (India), Paulo Freire (Brasil) e Jorge E. Hardoy (Argentina) que revolucionaram o mundo dos museus e das Museologias com suas ideias.

Nesse ponto, sem nenhuma intenção de mitificar o documento oriundo da Mesa-Redonda de Santiago do Chile, em 1972, é inevitável destacar que ele consiste em um divisor de águas que evidencia uma mudança paradigmática para as Museologias. Ao definir os princípios de base do “Museu Integral”, esboça os ideais que sustentariam matrizes teóricas que propõem uma ruptura com o paradigma anterior, construindo “um novo conceito de ação dos museus: o museu integral, destinado a proporcionar à comunidade uma visão de conjunto de seu meio material e cultural” (*In*: Araújo & Bruno, 1995, p. 24). Entre as resoluções adotadas pela Mesa-Redonda, me parece significativo citar o primeiro item intitulado “por uma mutação do museu na América Latina”, em que reconhece a necessidade de “uma mudança progressiva de mentalidade dos conservadores e dos responsáveis pelo museu, assim como das estruturas das quais eles dependem” (p. 21).

Essa “mudança de mentalidade” gerou algumas divergências que, aos poucos, contribuíram para a efetivação de importantes reflexões museológicas em âmbito internacional. Em 1983, por exemplo, surgiu na França a Associação Nova Museologia e Experimentação Social – MNES, visando “realizar publicações regulares sobre as experiências de renovação museológica em curso, dar a conhecer a filosofia da Nova Museologia e partilhar com colegas estrangeiros a aprendizagem realizada” (Fernandes, 2005, p. 59). A eleição da ideia de uma “Museologia experimental” evidenciava, já no nome da associação, uma ruptura com padrões normativos então vigentes.

A ruptura previsível dentro das instituições que oficialmente comandavam os destinos da Museologia e a necessidade inadiável de definir e formalizar as novas escolhas museológicas acabaria por surgir em Julho de 1983, durante a realização da XIII Conferência Geral do ICOM, em Londres, Inglaterra, dedicado ao tema ‘Museus para um

mundo em desenvolvimento”. Uma parte dos membros da organização, com o apoio de um núcleo local simpatizante de ideias renovadoras quanto à Museologia, analisou criticamente o imobilismo dos organismos museológicos tradicionais e questionou a inexistência e falta de participação de organização associativas e das minorias, nos centros de decisão cultural. O não entendimento, dentro de Comité Internacional de Museologia (ICOFOM) entre as posições moderadas e as renovadoras, deu origem a uma proposta da Associação *Muséologie Nouvelle / Expérimentation* para a organização de um grupo de trabalho sobre os ecomuseus, que foi rejeitada por um voto. O grupo de dissidentes surgido deste encontro, ao qual se foram juntando museólogos e profissionais ligados aos museus de diversas partes do mundo, concentrou os seus esforços na organização do Colóquio previsto para Canadá, que se realizaria em Outubro de 1984 e que seria o ponto de partida do lançamento definitivo do MINOM e da Nova Museologia como doutrina museológica. (Fernandes, 2005, p. 60)

Nas Museologias, essas propostas ganharam contornos melhor definidos em 1984 com realização do Ateliê Internacional Ecomuseus – Nova Museologia, a elaboração da Declaração de Quebec que sistematizou os princípios da Nova Museologia e a criação, um ano depois, em Monte Redondo, Portugal, do Movimento da Nova Museologia – MINOM. A Declaração explicita que o entendimento de Nova Museologia comporta a “ecomuseologia, a museologia comunitária e todas as outras formas de museologia ativa” (*In*: Araújo & Bruno, 1995, p. 30) e destaca, por sua vez, uma preocupação epistemológica: “criar as bases organizativas de uma reflexão comum e das experiências vividas em vários continentes; [...] dotar de um quadro de referência destinado a favorecer o funcionamento destas novas museologias; [...] e de articular em consequência os princípios e meios de ação” (p. 31).

Tais marcos também foram importantes por revelarem as tensões existentes no campo de produção simbólico das Museologias. A mudança de paradigma, as variadas tendências de pensamento, a necessidade de definições conceituais mais explícitas e a atualização dos princípios da Mesa-Redonda de Santiago consistiram na tônica dos debates. Nesse aspecto, o depoimento de Mário Moutinho (1995) é elucidativo:

Desiludidos com a atitude segregadora do ICOM e em particular do ICOFOM, claramente manifestada na reunião de Londres de 1983, rejeitando liminarmente a existência de práticas museológicas não conformes ao quadro estrito da museologia instituída, um grupo de museólogos propôs-se a reunir, de forma autônoma, representantes de práticas museológicas então em curso, para avaliar, conceitualizar e dar forma a uma organização alternativa para uma museologia que se apresentava igualmente como uma museologia alternativa. [...] Por oposição a uma museologia de coleções, tomava forma uma museologia de preocupações de caráter social. [...] Da ideia vaga de novas formas de museologia (museus comunitários, museus de vizinhança, ecomuseus etc.), o ateliê foi evoluindo para o reconhecimento de um movimento com uma amplidão que não podia mais deixar de ser tomada como uma realidade nova da museologia. Processo doloroso para uma parte dos participantes que viam na ecomuseologia, a principal, se não a única, forma de nova museologia, por oposição a uma outra parte dos participantes, que pretendia ver a ideia de nova museologia estendida a outras expressões museais. (Moutinho, 1995, p. 26-27)

Segundo evidenciou Ana Mercedes Fernandes (2005), Pierre Mayrand tornou-se um dos agentes significativos nesse movimento, como articulador e como teórico. Para tanto, destacou que seus textos *Sens et enjeux de la museologie populaire* e *Nouvelle Muséologie: Aspects*

*formels et spécifiques*¹⁸ foram alguns dos documentos norteadores das discussões geradas no Ateliê que propiciou a Declaração de Quebec e a criação do MINOM. Especificamente sobre suas ideias, reconheceu, como contribuições, o esboço de um novo pensamento museológico em que o sujeito social se torna a principal preocupação, reafirmando o desenvolvimento comunitário como o objetivo dos processos museológicos, ao integrar o território a partir da interdisciplinaridade, da criatividade e da participação popular. Do segundo documento (Mayrand, 1984) é possível sublinhar alguns princípios que resumiriam as orientações da Nova Museologia, aquilo que o autor definiu como seus aspectos específicos:

A memória coletiva como herança primeira;
O sujeito social como sua principal preocupação;
As exposições e manifestações museais devem contemplar as comunidades implicadas;
A valorização da criatividade como forma de prevenir a estagnação;
O desenvolvimento comunitário como objeto do museu e da Museologia;
Múltiplas formas de utilização do espaço visando integrar o território;
A valorização da interdisciplinaridade;
A criação de metodologias pautadas na participação popular;
A avaliação dos impactos sociais das atividades museológicas.

É possível, assim, pensar esses discursos contestatórios do paradigma positivista como um “arquivo”, ou melhor, como um “acontecimento” nos termos de Michel Foucault (1987). O autor considera o “arquivo” não a totalidade de textos, mas o conjunto de

¹⁸ O texto *Nova Museologia: aspectos formais e específicos* pode ser consultado em: <http://www.minom-icom.net/old/signud/DOC%20PDF/198401904.pdf>. Nesse documento, Pierre Mayrand sublinhou o Museu de Imagens do Inconsciente e certas experiências nas favelas do Rio de Janeiro entre as ações de Nova Museologia que mereceriam ser detalhadas/investigadas.

regras que determinam em uma cultura o aparecimento dos enunciados, sua permanência e seu apagamento; sistema discursivo que encerra possibilidades enunciativas agrupadas de modo distinto. Em suas reflexões, o arquivo é tratado de uma forma imaterial, como um conjunto de acontecimentos. Para tanto, é instigante sua compreensão de “dossiê” explicitada na análise da documentação do caso Rivière: “se tratava de um ‘dossiê’, isto é, um caso, um acontecimento em torno do qual e a propósito do qual vieram se cruzar discursos de origem, forma, organização e função diferentes”, que apesar de parecerem falar a mesma coisa, em sua heterogeneidade “não formam nem uma obra, nem um texto, mas uma luta singular, um confronto, uma relação de poder, uma batalha de discursos e através de discursos.” (Foucault, 1984, p. 12)

As Museologias integrariam um “dossiê” que apresenta em sua configuração essa batalha discursiva de produção de crenças em torno das formas consideradas ortodoxas e heterodoxas ao longo do tempo. Esse outro modo de olhar seria atravessado por um posicionamento político que visa o exercício sistemático da captura e, nesses termos, essa nova percepção do papel dos museus traria uma espécie de linha de fuga para as Museologias ao apresentar novos caminhos e soluções, pautadas em outras lógicas. Na verdade, as mudanças no campo dos museus e das Museologias provocaram a (des) construção de um novo paradigma nas últimas décadas, tema para outro exercício de “desaprendizagem”. O necessário, nestas reflexões em aberto, é reconhecer ser “fundamental estimular e respeitar a pesquisa e a difusão de novos processos museais, a valorização e a produção de novos saberes e fazeres”, evidenciando a importância de respeitar “diferentes pontos de vista e modos de qualificar e narrar experiências. Descolonizar o pensamento. Descolonizar a Museologia e os museus” (Chagas, Assunção & Glas, 2014, p. 430-434). Trata-se, assim, conforme às lições do poeta, de “apalpar as intimidades” da Museologia e percorrer as transformações em sua “didática da invenção” (Barros, 2013).

Referências

Araújo, Carlos Alberto Ávila (2012). Museologia: correntes teóricas e consolidação científica. **Revista Museologia e Patrimônio**, Rio de Janeiro, 5 (2).

Araújo, Marcelo Mattos & Bruno, Maria Cristina Oliveira (Orgs.). (1995) **A memória do pensamento museológico contemporâneo: documentos e depoimentos**. São Paulo: Comitê Brasileiro do ICOM.

Azevedo, Cristiane Sampaio de (2007). A “desutilidade poética” de Manoel de Barros: questão de poesia ou filosofia? **Revista.doc**, Rio de Janeiro, ano VIII, 3.

Barros, Manoel de (2013). **Poesia completa**. São Paulo: LeYa.

Bourdieu, Pierre, Chambord, Jean-Claude & Passeron, Jean-Claude (2002). **A profissão de sociólogo: preliminares epistemológicas**. 3 ed. Petrópolis, RJ: Vozes.

Bourdieu, Pierre (1998a). **A economia das trocas linguísticas**. São Paulo: EDUSP.

Bourdieu, Pierre (1998b). **O poder simbólico**. 2. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.

Bourdieu, Pierre (1996). **As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário**. São Paulo: Companhia das Letras.

Britto, Clovis Carvalho (2019). **“Nossa maçã é que come Eva”**: a poética de Manoel de Barros e os lugares epistêmicos das Museologias Indisciplinadas no Brasil. Tese (Doutorado em Museologia), Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, Lisboa.

Bruno, Maria Cristina Oliveira (2006). Museologia e museus: os inevitáveis caminhos entrelaçados. **Cadernos de Sociomuseologia**, Lisboa, n.º 25.

Cândido, Manuelina Maria Duarte (2014). **Gestão de museus, um desafio contemporâneo**: diagnóstico museológico e planejamento. 2. ed. Porto Alegre: Medianiz.

Carpinejar, Fabrício (2001). **Teologia do traste**: a poesia do excesso de Manoel de Barros. Dissertação (Mestrado em Literatura), Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Cerávolo, Suely Moraes (2004). Delineamentos para uma teoria da Museologia. **Anais do Museu Paulista**, Universidade de São Paulo, v. 12.

Chagas, Mario; Assunção, Paula & Glas, Tamara (2014). Museologia social em movimento. **Cadernos do CEOM**, Unochapecó, 27 (41).

Chagas, Mario (2017). Museus e patrimônios: por uma poética e uma política decolonial. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, Brasília, n.º 35, 121-138.

Chagas, Mario (2003). **A imaginação museal**: museu, memória e poder em Gustavo Barroso, Gilberto Freyre e Darcy Ribeiro. Tese (Doutorado em Ciências Sociais), Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

Chagas, Mario (1994). O campo de atuação da Museologia. **Cadernos de Sociomuseologia**, Lisboa, n.º 2.

Desvallées, Andre (Coord.). (1992). **Vagues: une anthologie de la nouvelle museologie**. Paris: Édition W. M. N. E. S., v. 1.

Desvallées, Andre; De Barry, Marie Odile & Wasserman, François (Coords.). (1994). **Vagues: une anthologie de la nouvelle museologie**. Paris: Édition W. M. N. E. S., v. 2.

Desvallées, Andre & Mairesse, François (2013). **Conceitos-chave de Museologia**. Tradução de Bruno Brulon Soares e Marília Xavier Cury. ICOM: São Paulo.

Fernandes, Ana Mercedes Fernandes (2005). **Um núcleo documental para o estudo do MINOM**. Dissertação (Mestrado em Museologia), Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias.

Foucault, Michel (1999). **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas**. 8 ed. São Paulo: Martins Fontes.

Foucault, Michel (1987). **A arqueologia do saber**. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária.

Foucault, Michel (Coord.). (1984). **Eu, Pierre Rivière, que degolei minha mãe, minha irmã e meu irmão**. 3. ed. Rio de Janeiro: Graal.

Geraldini, Janaína Rodrigues (2007). As ciências humanas na arqueologia de Michel Foucault. **Revista de Ciências Humanas**, Florianópolis, v. 41, n.º 1.

Guarnieri, Waldisa Rússio Camargo (2010). Museologia e Museu. *In*: Bruno, M. C. O. (Coord.). **Waldisa Rússio Camargo Guarnieri: textos e contextos de uma trajetória profissional**. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo; Secretaria de Estado da Cultura: Comitê Brasileiro do ICOM.

Hernández, Francisca Hernández (2015). Evolución de la teoría museológica en España. **Museologia e Patrimônio**, Rio de Janeiro, v. 8, n. 2.

Hernández, Francisca Hernández (2006). **Planteamientos teóricos de la museología**. Gijón: Ediciones Trea.

Heyraud, Ludovic (2008). A reinvenção do Pantanal: abordagem ecocrítica do Livro de Pré-Coisas, do poeta brasileiro Manoel de Barros. **Jornada de reflexão sobre a Ecocrítica**, Faculdade de Letras do Porto.

Kuhn, Thomas S. (2007). **A estrutura das revoluções científicas**. 10. ed. São Paulo: Perspectiva.

Loureiro, José Mauro Matheus (2005). O objeto de estudo da Museologia. **MAST Colloquia**, Rio de Janeiro, n.º 5.

Lyra, Pedro (1995). **Sincretismo**: a poesia da Geração 60. Rio de Janeiro: Topbooks.

Maroevic, Ivo (1997). O papel da musealidade na preservação da memória. **Congresso Anual do ICOFOM**, Paris.

Mayrand, Pierre (1984). **Nouvelle muséologie**: aspects formels et spécifiques. Quebec, 3 out. Datilografado.

Moles, Abraham (1995). **As ciências do impreciso**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

Moura, José Ales de (2004). O método positivista nas ciências sociais. **Anais do II Congresso Internacional em Educação**, Teresina.

Moutinho, Mario (2014a). Definição evolutiva de Sociomuseologia: proposta de reflexão. **Cadernos do CEOM**, Unochapecó, v. 27, n.º 41.

Moutinho, Mario (2014b). Entre os museus de Foucault e os museus complexos. **Revista Musas**, Setúbal.

Moutinho, Mario (1995). A Declaração de Quebec de 1984. In: Araújo, Marcelo Mattos & Bruno, Maria Cristina Oliveira (Orgs.). **A memória do pensamento museológico contemporâneo**: documentos e depoimentos. São Paulo: Comitê Brasileiro do ICOM.

Moutinho, Mario (1994). **A construção do objeto museológico**. Lisboa: Edições Universitárias Lusófonas.

Pelizzoli, Marcelo (2007). A bioética como novo paradigma – crítica ao cartesianismo. In: Pelizzoli, Marcelo (Org.). **Bioética como novo paradigma**: por um novo modelo biomédico e biotecnológico. Petrópolis-RJ: Vozes.

Quijano, Aníbal (2000). Colonialidad del poder, eurocentrismo y America Latina. *In*: Lander, E. (Coord.). **La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales**. Buenos Aires: CLACSO.

Sá, Ivan Coelho de (2014). Primórdios da Museologia no Brasil: David Carneiro e o Positivismo. **Anais do XV ENANCIB**, Belo Horizonte.

Sofka, Vinos (1987). A galinha ou o ovo? **Simpósio Museologia e Museus**, Helsinki.

Stransky, Zbynek Z. (2008). Sobre o tema “Museologia – ciência ou apenas trabalho prático?” (1980). **Revista Museologia e Patrimônio**, Rio de Janeiro, v. 1, n.º 1.

Stransky, Zbynek Z. (1981). The theory of systems and museology. **MuWoP/DoTraM**, n.º 2, p. 70-73.

Van Mensch, Peter (1994). **O objeto de estudo da museologia**. Rio de Janeiro: UNIRIO/UGF.

Van Mensch, Peter (1992). **Towards a methodology of museology**. PhD Thesis, Universidade de Zagreb.

Varine, Hugues de (2005). La décolonisation de la muséologie. **Les Nouvelles de L' ICOM**, Paris, n.º 3.

Varine, Hugues de (2000). O ecomuseu. **Ciência & Letras**, Porto Alegre, n.º 27, p. 61-90.

FERDINAND BUISSON E A EMERGÊNCIA DOS MUSEUS PEDAGÓGICOS: PISTAS DE UM MOVIMENTO TRANSNACIONAL, SÉCULO XIX ¹⁹

Zita Rosane Possamai

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

<https://orcid.org/0000-0003-4014-5389>

1. Um movimento transnacional

A emergência dos museus pedagógicos na segunda metade do século XIX é aqui considerada no âmbito de um movimento de caráter internacional, no qual os intelectuais, pedagogos e especialistas de diferentes nações promoveram a circulação e a transferência de ideias sobre os modos de alcançar uma educação científica, defenderam os estudos comparados transnacionais sobre a educação e conceberam a criação dos museus pedagógicos como instrumentos estratégicos para atingir esses objetivos. As concepções e práticas dessa tipologia de museu apresentaram denominações, características e objetivos variáveis em conformidade com o país em questão; entretanto, a existência dessa instituição foi considerada pelos sujeitos envolvidos como justificativa para uma adequada implantação e disseminação da educação, especialmente da instrução primária. Nesse texto, analiso especialmente os escritos de Ferdinand Buisson sobre a criação do Museu Pedagógico na França e sobre as experiências em outros países, conhecidas por ele nas exposições universais (Barbuy 1996; Dittrich 2013; Kuhlmann Júnior 2001; Pesavento 1997) ou citadas de outros atores que estiveram em missões de estudos. As pistas deixadas por esse intelectual permitem esboçar um quadro no qual agentes de diversos países constituíram uma rede de sociabilidade (Sirinelli 2003) com vistas ao progresso da educação, onde os museus pedagógicos

¹⁹ Este capítulo foi originalmente publicado, com modificações, em inglês na revista *Paedagogica Histórica* (Possamai, 2019a) e se constitui em um dos resultados de pesquisa desenvolvida com o apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq/Brasil).

foram considerados como instituições de extrema relevância para alcançar os objetivos propostos. O estudo insere-se em perspectiva transnacional (Dittrich 2013; Matasci 2016; Patel 2015) e busca enriquecer as abordagens que colocam em diálogo as contribuições de diferentes nações para a compreensão dos processos educativos e museológicos (Fontaine and Matasci 2015; Guillemoteau 1979; Majault 1978; POU CET 1996). Além disso, no âmbito da historiografia dos museus (Brefe 2005; Lopes 1997; Mairesse 2002; Pommier 1984; Poulot 1984, 1997, 2008; Schaer 1993), busca dar visibilidade a uma apropriação particular dessa instituição no âmbito da educação e parcamente estudada pelo campo museal (Bastos 2002; Berrio 2000). Os museus pedagógicos nacionais desafiam a compreensão da história dos museus que os mapeou como monumentos do passado – ao estabelecer um diálogo com os mortos, ou como lugar da aprendizagem artística e lugar de fruição das coleções de obras de artes (Poulot 2008). Embora possa ser caracterizado como um museu do noventa, cuja característica principal, segundo Dominique Poulot (2008), seria a busca de um ideal civilizatório, esses museus apresentam apropriações singulares da concepção de museu por parte dos sujeitos vinculados à educação. Nesse sentido, a ideia de *projeto museal* (Mairesse 2002) parece operacional para considerar o processo de concepção dessas instituições e o engajamento de atores sociais no sentido de concretizar seus ideais. O projeto museal do Museu Pedagógico de Paris, desse modo, configurou-se a partir da ação de diferentes sujeitos, entre os quais destacou-se Ferdinand Buisson. Assim, se por um lado a criação do museu moderno é percebida como a reconfiguração de coleções particulares, especialmente de obras de arte, tornadas públicas no âmbito de um movimento racional de construção de uma totalidade vinculada à nação (Poulot 2008), por outro lado, a trajetória de museus examinada em suas minúcias (Levi 1992) tem o potencial de tornar visíveis processos e dinâmicas particulares que escapam à essa compreensão geral e inserem-se em movimentos diversos que, por sua vez, articulam-se numa perspectiva transnacional. Desse modo, o movimento que articulou sujeitos de diversos países em torno da criação e consolidação dos museus pedagógicos nacionais dialoga com o movimento dos museus de História Natural e a consolidação de uma rede internacional entre os cientistas, efetivada por meio de viagens, intercâmbios de revistas e

correspondências, além da permuta de espécimes da flora e da fauna (Lopes 1997; Sanjad 2011). Desse modo, a imersão nos vestígios da história do Museu Pedagógico de Paris²⁰ possibilitou delimitar um movimento em escala transnacional de articulação dos sujeitos envolvidas na instrução pública no final do século XIX.

2. Diversas nações já têm museus pedagógicos

Ferdinand Buisson²¹ pode ser considerado o maior propulsor da criação do Museu Pedagógico da França, a partir de 1878²². Não era à toa que Ferdinand Buisson envolvera-se com a implantação do Museu Pedagógico no seu país. O ministro da Instrução Pública, Jules Simon, encarregou-o de organizar a parte francesa relacionada à instrução primária para a Exposição Universal de Viena de 1873. Sua escolha como comissário dessa grande mostra originou fortes críticas especialmente por parte da imprensa católica (Dittrich 2013). Entretanto, em Viena, Buisson concretizou seus planos de estudar as seções escolares estrangeiras e ofereceu um relatório detalhado sobre a situação da instrução primária, que enviou a vários países. Desse modo, consolidou sua participação em uma rede transnacional (Dittrich 2013). Com essa experiência adquirida, Buisson acabou por

²⁰ Os resultados aqui apresentados a partir dos escritos de autoria de F. Buisson derivam de investigação mais ampla e de consulta aos documentos do Museu Pedagógico nos Arquivos Nacionais da França, Sede Pierre-Lafitte.

²¹ Ferdinand Buisson, nasceu em 20 dezembro de 1841, em Paris, e morreu em 16 de fevereiro de 1932, em Thieuloy-Saint-Antoine. Licenciado em Letras e professor associado de Filosofia, Buisson recusara-se a prestar juramento de fidelidade à Napoleão III e, por esse motivo, teve que se refugiar na Suíça, onde lecionou entre 1866 e 1879, na Academia de Neuchâtel. Com a derrocada do Império, em 1872, Buisson foi nomeado inspetor do ensino primário de Sena pelo ministro Jules Simon (DUBOIS, 2000; BASTOS, 2000).

²² O processo de concepção e criação do Museu Pedagógico da França caracterizou-se como um processo não linear, no qual as idas e vindas foram constantes. Com a saída de Jules Simon do Ministério da Instrução Pública, em 1873, a continuidade do projeto até então colocado em curso havia sido interrompido. Entretanto, nesse mesmo ano Bardoux, nomeado como novo Ministro, previra no orçamento ministerial a criação do estabelecimento. Para maiores informações, ver Possamai (2015, 2019, 2019a) e Majault (1978).

dirigir, desta vez em 1876²³, a missão francesa da Exposição de Filadélfia, Estados Unidos. A missão de Buisson e mais cinco especialistas franceses visitou durante cinco semanas a grande exposição e durante seis semanas percorreu diversos estados norte-americanos e o Canadá com o intuito de visitar e conhecer as instituições escolares. Desta missão resultaram novos contatos e a solidificação de laços com especialistas norte-americanos, entre os quais se destacavam os nomes de John Eaton, diretor do Escritório Nacional de Educação e de John D. Philbrick, superintendente de educação (Buisson 1878a; Dittrich 2013).

Desse modo, Buisson acumulara exaustivo conhecimento sobre a instrução primária, assim como vivenciara o processo de formação das coleções de vários museus pedagógicos de outros países, originadas a partir dos artefatos expostos, e tirara lições desse aprendizado para a configuração do museu francês. A partir dessas experiências e do respaldo internacional, Buisson considerou os preparativos para a exposição de 1878, na França, uma oportunidade para o estabelecimento de um museu que viria a abrigar os objetos dos 27 países participantes da mostra. Assim, nesse mesmo ano, publicou dois textos condensados em *Le Manuel Général*, revista pedagógica semanal da Librairie Hachette, sob título *Projet d'établissement d'un Musée Pédagogique*²⁴. Para Joseph Majault (1978) a produção e publicação desses escritos constituiu-se na primeira etapa de

²³ No mesmo ano de 1876, F. Buisson assinava o primeiro contrato com a editora Hachette para a elaboração do Dicionário Enciclopédico de Pedagogia e Instrução Primária (DUBOIS, 2000). Conforme Dubois, concebido, inicialmente para ter mil páginas, a obra foi expandida para 4 volumes e teve sua sua edição concluída em 1887 com 4 mil páginas. A obra foi considerada por Pierre Nora (1984) como um dos *lugares de memória* da nação francesa, constituindo-se em documento da educação francesa do período (DUBOIS, 2000).

²⁴ A análise foi realizada a partir do documento datilografado consultado nos Arquivos Nacionais da França e a referência à publicação do escrito no boletim *Le Manuel Général*, em 2 de março e 6 de abril de 1878, foi encontrada em Majault (1978). O texto original contém sete páginas, sendo que na página 5 encontra-se novamente repetido o título, acrescido de "(2º article)". Não há referência de data nesse escrito e Ferdinand Buisson assinou o texto por suas iniciais.

preparação do Museu Pedagógico e consistia em uma campanha de imprensa com o objetivo particular de "prevenir os ataques ou convencer os hesitantes" (Majault 1978).

Assim, a primeira parte do escrito oferece informações sobre as iniciativas em outros países e a segunda parte historiciza o processo local de implantação do museu pedagógico francês. Segundo Buisson, a criação de um Museu Pedagógico ou Museu da Instrução Primária, em Paris, estaria entre os projetos que reuniram as características de utilidade prática e de fácil execução por ocasião da realização da Exposição Universal de 1878. Ressaltava ser a França o único país, entre aqueles que se preocupavam com a instrução popular, a não possuir uma instituição nesses moldes. A fim de demonstrar que as dificuldades francesas não seriam maiores que no estrangeiro, lista as experiências em diversos países, seguindo a ordem cronológica do surgimento dessas instituições em cada país abordado. Buisson cita as experiências de 11 países diferentes: Inglaterra; Canadá, Rússia, Itália, Áustria, Hungria, Alemanha, Suíça, Estados Unidos, Holanda e Bélgica²⁵. Através destas descrições, algumas mais detalhadas, outras nem tanto, o autor oferece pistas sobre os museus pedagógicos em emergência em países europeus e nas Américas naquele período.

O primeiro exemplo relatado encontra-se na vizinha Inglaterra, cujo Museu de South-Kensington Buisson considera como um depósito de modelos para utilização no ensino nacional das artes aplicadas à indústria. Segundo ele, a criação desse museu esteve diretamente vinculada à necessidade de fazer progredir o ensino de desenho industrial naquele País, logo após a Exposição Universal de 1851. Menciona que a Sociedade das Artes expandira a ideia, ao realizar uma exposição sobre objetos para o ensino em geral, cujo sucesso levou o novo museu a criar uma seção especial de educação com os objetos reunidos. Infere-se das palavras de Buisson, que voltará em opúsculo em separado a usar o museu londrino como exemplo para o museu francês, a preocupação com a formação de mão de obra no contexto da

²⁵ Nesses artigos, Ferdinand Buisson não menciona as fontes das informações compiladas por ele sobre os museus pedagógicos de diversos países. Pelas pistas no próprio texto, é possível perceber que as informações de alguns países foram obtidas por ocasião das exposições universais realizadas em Viena (1873), Filadélfia (1876) e Exposição Geográfica de Paris (1875).

revolução industrial inglesa. Assim, nas suas palavras, esse museu viria a atender a função de depósito ao reunir modelos diversos voltados ao ensino das artes e do desenho aplicado à indústria.

A experiência de Toronto, Canadá, é considerada por Ferdinand Buisson como um “verdadeiro museu” e “um estabelecimento central *sui generis*”. Segundo ele, o Museu de educação está aberto ao público e mantém dispostas em várias salas as coleções de livros, mapas, aparelhos escolares, instrumentos científicos para uso das escolas, fotografias e plantas das edificações escolares. Além disso, é um depósito de livros e materiais de ensino distribuídos aos estudantes pelos municípios. O *Educational Depository* adquiria em quantidade e a preço reduzido livros e materiais, repassados aos comitês locais que, por sua vez, distribuía às escolas, ao preço de custo. Essa estratégia permitia uma economia considerável para a população adquirir livros, cadernos, imagens, objetos e lição de coisas. Ferdinand Buisson considera o estabelecimento como modelo, destacando as duas seções: o museu pedagógico e a loja escolar. Além disso, o museu recebia e colocava para leitura do público as principais revistas pedagógicas de todos os países; oferecia publicidade gratuita a editores e autores; fornecia informações aos diretores das escolas para aperfeiçoamento pedagógico; auxiliava a montagem de exposições locais; realizava conferências e publicava boletins e catálogos.

O terceiro país mencionado no artigo de Buisson é a Rússia, cujo Museu Pedagógico das escolas militares fora criado em 1864 e, em 1871, tornara-se independente e anexado ao Museu Geral das Ciências aplicadas. Nas palavras do autor, a julgar pelos espécimes, mapas e fotografias apresentados por esse museu na exposição geográfica de Paris, ocorrida em 1875, esse seria um museu muito bem organizado. Nos seus estatutos constam os objetivos de recolher informações sobre material escolar e procedimentos empregados em diversos países com a finalidade de melhorar a instalação material e a organização pedagógica das escolas; de reunir todo tipo de objeto destinado ao ensino que mereça ser estudado ou copiado pelos especialistas ou simplesmente apreciado pelo público; de reunir e traduzir documentos estrangeiros para pesquisa. As coleções à disposição do público eram compostas por centenas de objetos destinados ao ensino de matemática, física, história natural, geografia, etnografia, história, além de milhares de vistas estereoscópicas para lição de coisas. Ainda

compunham o museu uma seção de mobiliário escolar, uma seção de higiene e uma biblioteca com 12 mil volumes.

Segundo Buisson, um comitê permanente, composto por um presidente e quatro membros, administra o museu russo e coordena uma dezena de comissões, encarregadas do estudo de séries de objetos. Desse modo, o museu mantém um inventário sistemático e fundamentado das riquezas escolares do mundo inteiro com a intenção de utilizar o mais apropriado às necessidades do país. Os objetos estão classificados em três categorias: necessários, úteis e admissíveis, embora não forneça maiores explicações sobre as características de cada um desses grupos. O museu estimula a fabricação nacional de materiais escolares a preços mais baixos; emite certificados a aparelhos submetidos a seu exame; publica boletins; organiza exposições locais; participa de exposições estrangeiras; realiza conferências e palestras populares, cujos resumos eram publicados como pequenas brochuras e distribuídas ao público.

Ferdinand Buisson ainda aborda as experiências da Itália e da Áustria, cujos museus teriam sido originados a partir da Exposição Universal de Viena, ocorrida em 1873. Pretende, desse modo, reforçar a ideia de que a Exposição vindoura a se realizar em Paris constitui-se em oportunidade para a criação do museu francês. Menciona que Ruggiero Bonghi, delegado italiano na Exposição de Viena, concebera a ideia e obtivera de vários países suas exposições escolares para comporem o futuro museu; quando retornou à Roma, o museu foi oficializado, em 1874, instalado no antigo Colégio romano e passou a receber uma dotação orçamentária anual. Aberto ao público no ano seguinte, o museu publicou inicialmente o boletim *Giornale del museo d'istruzione*, mais tarde reunido sob o boletim oficial do ministério; realizava conferências; possuía uma biblioteca circulante; emprestava modelos e aparelhos aos municípios. Com a saída de Bonghi do ministério italiano da Instrução Pública, posto ao qual permaneceu entre 1874 e 1876, Buisson expressa o desejo de que o início muito brilhante do museu de Roma não venha a ser comprometido por mudanças de administração²⁶.

²⁶ Sobre o Museu da Instrução e da Educação, inaugurado em 1875, em Roma, Itália, ver Barausse (2019).

O autor segue seu rol de museus pedagógicos e aborda o Museu Real e Imperial das Artes Industriais, criado na Áustria sob inspiração do museu londrino, pois aproveitara a mostra internacional de 1873 para receber muitos objetos deixados pelos países expositores. Suas riquezas puderam ser vistas, três anos depois, na Exposição da Filadélfia através de imagens fotográficas, relata Buisson. Assim como esse museu, as demais experiências são apresentadas por Ferdinand Buisson também de modo sucinto. Sobre o Museu internacional da Instrução de Pesth, na Hungria, menciona os esforços para manter a permuta de publicações e de aparelhos escolares. Sobre a Alemanha menciona a existência de vários museus análogos aos anteriormente descritos; chama a atenção para o Depósito real, similar ao de Viena, localizado em Munique e para uma exposição permanente de livros e aparelhos de ensino realizada em Berlim e sobre a qual não tem maiores informações. Sobre a Suíça, menciona que esta realiza desde 1873 exposições permanentes de materiais de ensino em Zurique e, como a França, optou por privilegiar o ensino primário, em detrimento do secundário e superior. Menciona o museu com um fundo considerável em Amsterdam, Holanda, bem como noticia os planos de um novo edifício municipal em Bruxelas para receber um grande museu escolar, organizado pela Liga do Ensino e que conterà salas de leitura, cursos públicos e conferências pedagógicas, entre outras atividades.

Sobre os Estados Unidos, faz menção ao Museu Internacional da Educação, instalado no mesmo local da grande exposição e lembra a existência do Escritório Internacional de Educação de Washington, dirigido há 8 anos pelo General Eaton. Ao que tudo indica o Escritório de Washington não merece maior consideração de Buisson nesse escrito. No relatório da missão aos Estados Unidos mencionara as dificuldades vivenciadas por essa instituição auxiliar do Ministério da Educação e responsável por reunir as informações sobre as escolas, métodos de ensino e tudo mais que envolvesse o progresso da educação no território norte-americano. Trata com maior detalhamento a biblioteca pertencente ao Escritório e que reunia na ocasião uma coleção composta por enciclopédias, obras pedagógicas, de Literatura e Arte; relatórios e jornais das diversas escolas do território norte-americano; relatórios provenientes de diferentes países, entre os quais a França e outros países europeus e de países

americanos, tais como Argentina e Brasil. Além disso, menciona o desejo de John Eaton que se estabeleça entre o seu país e a França um intercâmbio de publicações e informações sobre a educação (Buisson 1878).

Projet d'établissement d'un Musée Pédagogique, assim como os relatórios das missões internacionais produzidos por Ferdinand Buisson, explicita uma prática que se inseria num movimento bastante comum no século XIX de intercâmbio entre os países na perspectiva dos estudos comparativos e no aprendizado de saberes e práticas com outras nações. Segundo Matasci (2016) essas trocas ocorriam por meio das missões educativas, pelas exposições internacionais que possuíam uma seção especial dedicada à educação (Dittrich 2013; Kuhlmann Júnior 2001) e também através dos congressos internacionais de educação. No centro das preocupações de intelectuais, pedagogos e especialistas estava a implantação dos sistemas nacionais de educação e a necessidade de aprender com o exterior sobre aqueles aspectos que viessem a solucionar os problemas internos levantados (Matasci 2016).

Além disso, o momento de produção e publicação desses escritos por Ferdinand Buisson, bem como a própria criação do Museu Pedagógico, estão inseridos no contexto de um debate liderado pelos republicanos franceses, logo após assumirem o poder, quando estão em jogo as decisões sobre a implantação das leis Ferry que instituíram a escola obrigatória, laica e gratuita, nos anos posteriores de 1881 e 1882. A comparação internacional era acionada para demonstrar o atraso francês na instrução primária em relação a outros países (Matasci 2016). Do mesmo modo, Ferdinand Buisson tentava demonstrar que a França também estava atrasada diante das outras nações em relação ao museu pedagógico, concebido como instrumento do progresso educacional das nações.

3. Um museu pedagógico para a França

Ferdinand Buisson encerra esse primeiro texto, repetindo o dito no início, qual seja que todos os países preocupados com a instrução primária têm o seu museu nacional de instrução primária. Ao iniciar o segundo texto, deixa claro que embora a França seja quase a única grande nação a não possuir um museu pedagógico, não é porque

ela seja a última a conceber esse projeto ou a colocá-lo em prática (Possamai 2015). Em sua retórica entusiástica para a criação da instituição, agrega as vantagens para a França em possuir uma instituição nos moldes do escritório de Washington, conhecido por ocasião da missão francesa que coordenara na mostra internacional da Filadélfia. Ademais, Ditrich (2013) mostra que na década de 1870 França e Estados Unidos compunham uma rede de atores voltados ao desenvolvimento da instrução primária e que Buisson admirava diversos aspectos da educação republicana norte-americana que conhecera por ocasião daquela missão. Desse modo, a experiência norte-americana suscitou a criação por incentivo do ministro Bardoux de um escritório de estatística, cuja direção fora confiada a Buisson (Majault 1978). Entretanto, observa-se que o projeto museal de Ferdinand Buisson reúne as características de diversas experiências apresentadas anteriormente por ele nesse escrito. Assim, ele idealiza um único estabelecimento composto por museu pedagógico, depósito de arquivos escolares e um escritório central de informações sobre a instrução. Na ausência de um projeto melhor delineado, é possível perceber que as práticas levadas a efeito em diferentes países servem como modelos para a instituição concebida por Ferdinand Buisson.

Mesmo que não houvesse um delineamento preciso da configuração da futura instituição, é mister na narrativa de Buisson aproveitar a oportunidade oferecida pela realização da Exposição Universal em Paris. Estando o museu oficializado, Buisson pensava poder solicitar aos expositores, antes do fechamento da grande mostra, que os materiais fossem deixados para a nova instituição. Argumenta, nesse sentido, ao relembrar, mesmo repetindo-se, processos similares ocorridos na Exposição de Viena, quando os expositores deixaram seus artefatos aos museus em vias de implantação, em Viena e em Roma. Além disso, enfatiza que na Exposição estarão presentes os membros do júri e os delegados de diferentes países, constituindo-se essa em uma ocasião propícia para a efetivação de trocas e intercâmbios, potencializados pelo contato pessoal entre os participantes. O autor finaliza seu escrito ao considerar que a opinião pública saberá reconhecer os esforços dispendidos pela administração para agregar à Exposição industrial um aproveitamento real, lições permanentes e ensinamentos àqueles encarregados de instruir a juventude.

Segundo Majault (1978), dois meses após a publicação desses artigos, o ministro Bardoux apresentou na Câmara dos Deputados projeto de lei para criação do Museu Pedagógico, cuja exposição de motivos continha os mesmos argumentos dos artigos de F. Buisson. Entretanto, o projeto é devolvido ao governo por não ser considerada matéria legislativa. Sem a institucionalização do museu como desejava, mesmo assim Buisson não perdeu a oportunidade de receber as doações dos países expositores na Exposição Universal, sendo autorizado pelo ministério a proceder aos contatos necessários para tanto. Assim, diversas nações deixaram para o futuro museu francês as coleções que expuseram em Paris, entre as quais o Escritório de Washington e o Museu de South-Kensington (Majault 1978). Dessa forma, a reunião de materiais escolares diversos e provenientes de vários países configurava uma coleção inicial para o museu pedagógico a ser criado e, em outubro de 1878, Buisson foi incumbido de organizá-lo (Majault 1978).

Os acontecimentos que seguiram oportunizaram a criação efetiva do museu pedagógico francês, bem como a consolidação do prestígio de Buisson no Ministério, que ainda por ocasião da Exposição Universal realizada em Paris, fora promovido a inspetor geral do ensino primário. Em fevereiro de 1879, assumia o novo ministério republicano, do qual fazia parte o novo Ministro da Instrução Pública, Jules Ferry (Ozouf 2014). No mesmo mês, Buisson assumiu o posto de diretor do ensino primário. Desse modo, os republicanos franceses alcançavam no contexto nacional o espaço que já haviam conquistado em âmbito internacional (Dittrich 2013) e passaram a reorganizar a instrução pública nacional em consonância com seus princípios (Dubois 2000).

Desse modo, coube a Jules Ferry completar a obra de seu predecessor, solicitando ao Presidente da República, Jules Grevy, a oficialização e instalação em edifício pertencente ao Estado da nova instituição composta por um museu, uma biblioteca, arquivos históricos, estatísticos e pedagógicos. O decreto²⁷ de 13 de maio de 1879 previu, no seu artigo primeiro, a criação no Ministério da

²⁷O decreto foi assinado pelo Ministro Jules Ferry em nome do presidente da República Jules Grévy.

Instrução Pública de um Museu Pedagógico e uma biblioteca central do ensino primário, compostos por coleções diversas de materiais escolares, documentos históricos e estatísticos e livros escolares provenientes da França e do exterior. O artigo segundo previa que a direção da instituição seria confiada a um inspetor geral do ensino primário, externo ao quadro de servidores. Por fim, o artigo terceiro, encarregava o Ministério da Instrução Pública e das Belas Artes da execução do referido decreto. Estava assim oficializada a fundação do Museu Pedagógico da França²⁸.

4. O Museu de South-Kensington, um modelo para Buisson?

Após a criação do Museu Pedagógico em Paris, um opúsculo publicado por Ferdinand Buisson em 1879 e intitulado *Le Musée Pédagogique de Paris et celui de South-Kensington à Londres*, oferece outras pistas sobre a apropriação francesa de ideias e práticas de museus pedagógicos de outros países.

F. Buisson visitara o Museu de South-Kensington em outubro de 1878, logo após ser incumbido de organizar o museu francês. Neste opúsculo, além de abordar o museu londrino, o autor apresenta breve notícia sobre o Museu Pedagógico, criado junto ao Ministério da Instrução Pública e do qual faz parte uma biblioteca do ensino primário, abordando sua localização, suas coleções e os jornais disponíveis para consulta. Primeiramente, informa que o museu está instalado no Palácio Bourbon, em salas emprestadas pela Câmara dos Deputados e deverá deixar esse local, no mês de outubro. Tendo em vista não haver espaço nas dependências do ministério, o museu deverá ser instalado no antigo Colégio Rollin, na Rua Lhomond 42, Paris, onde aguardará a instalação definitiva em edificação do estado. Após, relaciona os objetos já reunidos pelo museu: tábuas escolares; aparelhos para lição de coisas; mapas; modelos diversos. Destaca a biblioteca composta por livros provenientes dos Estados Unidos, Canadá, Áustria, Suíça, Itália e Rússia, além de obras francesas

²⁸ Majault (1978) ressalta que esse segundo projeto difere daquele apresentado por Bardoux em 1878 por não abarcar o serviço de estatística, que ficara com o quinto escritório da direção do ensino primário, restringindo-se, desse modo, a apenas dois serviços: museu e biblioteca.

colocadas à disposição do Ministério por autores e editores. Ressalta, ainda, que a reunião de jornais pedagógicos da França e do exterior irão compor, em breve, um conjunto de informações sobre o ensino popular. Uma lista de jornais pedagógicos estrangeiros, provenientes da Bélgica, Suíça, Itália, Holanda, Espanha, Áustria, Alsácia-Lorena, Alemanha, Inglaterra, Estados Unidos, Canadá, Grécia, Peru, recebidos no Museu Pedagógico de Paris encerra a publicação.

Na sequência, Ferdinand Buisson afirma que considera de interesse mostrar o Museu South-Kensington de Londres e os recursos que este oferece às pessoas dedicadas ao ensino. Informa que os aspectos a serem anunciados sobre o museu britânico são citação de uma publicação apresentada ao Ministro da Instrução Pública por Benjamin Buisson, seu irmão e antigo aluno da Escola Normal superior, oficial de Academia que fora encarregado pelo ministério de uma missão pedagógica na Inglaterra, onde permaneceu por vários anos²⁹.

A coleção de objetos relativos à educação do Museu de South Kensington fora doada pela Sociedade das Artes, que realizara uma exposição em Saint Martin Hall, em 1854. Muitos objetos expostos foram doados ao governo e formaram o embrião do Museu Pedagógico. As coleções foram incrementadas graças às contribuições voluntárias dos grandes editores. Após a Exposição Internacional de 1871 e a exposição de objetos e aparelhos científicos, ocorrida em 1876, as coleções se enriqueceram consideravelmente através de doações e da compra de um grande número de objetos. Entre os principais doadores estava o Príncipe Albert, cujo precioso patrocínio contribuiu poderosamente para a criação e a organização de todo o museu, sobretudo a parte especialmente destinada a incentivar o ensino científico e artístico.

Um catálogo oficial continha a relação com classificação dos objetos, de modo a facilitar a busca de informações e comparações entre eles. Cada objeto era etiquetado separadamente com indicação de denominação, função, preço no comércio, nome do doador ou expositor, endereço do fabricante ou editor. Desse modo, a coleção do

²⁹Segundo Ferdinand Buisson, essas informações foram obtidas com A. C. King, membro da Sociedade dos Antiquários e conservador do Museu de Londres, mas também constam referências no texto de Buisson de relatórios e catálogos daquele museu, disponíveis no Museu Pedagógico de Paris.

museu era composta por: modelos de prédios escolares e de mobiliário escolar, onde se destacavam modelos de determinadas escolas; plantas de diversas escolas; outros objetos para o ensino elementar (mesas, carteiras escolares, quadros negros, relógios de escola, objetos para lição de coisas, jogo de paciência instrutivo, alfabetos móveis, material para escrita; aparelhos de ginásticas); jogos para jardim de infância; aparelhos científicos e instrumentos de precisão (pequenos modelos de máquinas); além da coleção já existente, esta foi enriquecida pela aquisição mediante doação, empréstimo ou compra de uma boa parte dos objetos exibidos na exposição especial de instrumentos científicos de 1876; fotografias dos instrumentos astronômicos do observatório naval de Washington (EUA); instrumentos científicos inventados por Griesbach para explicar o fenômenos do som; fotografias de aparelhos científicos pertencentes a diversas universidades e museus da Itália; relógio sideral, cronômetro, microscópios, aparelhos acústicos; aparelhos que mostram a evolução da telegrafia; pesos e medidas antigos e modernos; máquinas de calcular, entre outros.

Além desses materiais, o museu possuía uma biblioteca especial de educação com mais de 38 mil volumes, frequentada por um grande número de professores, estudantes, alunos das escolas profissionais e secundárias. Sobre a mesa principal da sala de leitura da biblioteca ficavam disponíveis os últimos números de todos os principais jornais de educação e as melhores revistas pedagógicas da Inglaterra e do exterior, além de estudos estatísticos relativos ao ensino. Localizavam-se na entrada da biblioteca dicionários e livros clássicos de instrução elementar e secundária. Estatísticas dos últimos três anos mostravam o número de leitores que frequentaram a biblioteca: em 1876, 20.986 leitores; em 1877, 22.003, e em 1878, 24.791 leitores (entre os quais: 5.812 professores; 10.009 estudantes; 8.940 outros leitores). Continua B. Buisson informando que a entrada ao museu é gratuita três vezes por semana, das 10 horas da manhã às 19 horas da noite. Nos três outros dias da semana, está aberto gratuitamente aos estudantes munidos de carteira e ao público médio por “6 pence (60 centimes)”. O museu não é aberto aos domingos, mas a Sunday Society presidida por Sir Henry Thompson tem unido esforços

para abrir os museus e as bibliotecas às classes populares³⁰. Conforme B. Buisson, o Museu de Kensington constituía-se também em um centro de ensino propriamente dito e conferências pedagógicas, sobretudo cursos de ciências e de arte, eram ali realizados para desenvolver o gosto artístico e os conhecimentos científicos elementares nas classes industriais. As respostas a um questionário endereçado a todas as pessoas que frequentaram os diversos cursos pedagógicos de South-Kensington indicaram que uma parte considerável dos estudantes tiveram um bom aproveitamento.

De acordo com o relator, além de oferecer formações o Museu de Kensington havia sido um grande escritório central de informações para as autoridades escolares da metrópole e do interior, quando o Ato da Educação Elementar de 1870³¹ impôs uma preocupação crescente com o mobiliário escolar na Inglaterra. Desse modo, o Museu Pedagógico de Londres exercia, no contexto, uma influência considerável para além da metrópole funcionando, ainda, como um escritório de ensino, onde os profissionais desse campo poderiam realizar consultas com a finalidade de resolver dúvidas sobre determinados assuntos.

O museu mantinha um serviço de empréstimo às escolas, conforme demonstra os dados de 1877. Nesse ano, 665 quadros foram emprestados às escolas provinciais e circularam por 80 cidades do Reino Unido; 679 objetos de arte, serviram como modelos de desenho e mais 320 livros de arte foram também emprestados contra garantia a grupos escolares diferentes. Além disso, estava entre suas atividades: solicitar recursos ao Estado para incentivar professores, alunos, associações de arte e ciência; realizar exposições provinciais. Entretanto, o Museu teria ainda maiores ambições, segundo B. Buisson:

[...]É um centro de estudos acessível e atrativo, onde se retorna espontaneamente, onde se encontram

³⁰ Depreende-se que este seria um movimento para abrir os museus e bibliotecas em geral. Entretanto, o texto não detalha os motivos da não abertura dessas instituições aos domingos.

³¹ Esse ato consolidou, na Inglaterra, a interferência estatal na educação elementar. Mais que ampliar o acesso à escola, pois 70% das crianças inglesas já estavam escolarizadas, esse ato fez chegar a escola pública até localidades nas quais não estava presente (GOUVÊA, 2013).

centralizados e metodicamente organizados, além dos objetos de educação, todos os manuais, jornais, livros gerais e especiais para o ensino e para a pesquisa. É um gabinete confortável de leitura e de trabalho concebido num espírito democrático, onde o mestre que quer preparar sua aula do dia seguinte pode se encontrar com o aluno que revisa aquela da véspera; onde o professor do ensino secundário encontra o modesto professor primário[...]³²

Compreende-se as metas ambiciosas para esse museu ao inseri-lo no âmbito de um empreendimento educacional ousado, liderado pelo Príncipe Alberto e por Henry Cole. O Museu South Kensington surgiu em seu lugar atual em 1857 e, em 1899, recebeu o nome de seu principal benfeitor e da rainha da Inglaterra, passando a denominar-se *Victoria and Albert Museum* (Barringer 1998). Segundo Bruce Robertson (2004), o museu surgiu a partir do sucesso da Exposição Universal de 1851, realizada em Londres, e do desejo de reunir de modo permanente a riqueza então mostrada. O Príncipe inglês começara a conceber tal ideia ainda no período da Exposição e planejava reunir na região de South-Kensington os museus nacionais, as sociedades científicas subsidiadas pelo governo nacional e diversas escolas em um complexo similar a uma universidade. Dezenas de instituições candidataram-se para compor o empreendimento, entre as quais a Sociedade Geológica, a Sociedade das Artes, a Sociedade dos Antiquários, a Galeria Nacional e a Universidade de Londres. No âmbito do projeto residia a preocupação com o aprendizado concebido numa

³²“[...]C’est un centre d’études d’un abord facile et attrayant, où l’on revient volontiers, où l’on trouve centralisés et méthodiquement disposés, outre les objets d’éducation, tous les manuels, tous les journaux, tous les livres généraux et spéciaux d’enseignement et de recherches. C’est un confortable cabinet de lecture et de travail conçu dans un sprit tout à fait démocratique, où le maître qui veut préparer sa leçon du lendemain peut se recontrer avec l’élève qui repasse celle du jour ou de la vieille, où le professeur de l’enseignement secondaire ne craint pas de coudoyer le modeste instituteur primaire [...]” (Buisson 1879).

junção entre arte e ciência com vistas ao aperfeiçoamento dos ofícios industriais.

Na visão de Alberto e Cole, o museu era um empreendimento educacional, no qual a presença dos objetos tornava possível o ensino voltado para as artes e o design, em prerrogativa pragmática de desenvolvimento das indústrias. O complexo edificado nas décadas que seguiram à fundação do Museu de South Kensington (Victoria and Albert Museum) era mais abrangente e reunia naquele espaço *The Natural History Museum* (1864); *The Science Museum* (1909); *Royal Albert Hall* (1867); *Royal College of Organists* (1903); *Royal College of Music* (from 1883); *Royal College of Art* (criado em 1857 e alterado nome em 1897); *Royal School of Needlework* (1875), entre outras instituições (Robertson 2004).

Conforme Barringer (1998), a exposição de 1851 enfatizou a importância do Império Britânico e das relações comerciais com suas colônias, entre as quais a Índia fora aquela que maior área ocupara no Palácio de Cristal. A riqueza e o exotismo do design indiano foram ponto de destaque na mostra e finda a Exposição, nos próximos cinquenta anos, o edifício construído para abrigar o Museu South-Kensington viria a centralizar a exibição das coleções de objetos formadas a partir dos tributos imperiais pagos pelas regiões coloniais submetidas. Ainda segundo esse autor, o museu criara uma representação ordenada de um mundo em miniatura, ao reunir em um único espaço, localizado em Londres como centro do Império, objetos provenientes da Índia, do Sudeste Asiático, da China, do Japão, além das artes finas e decorativas europeias. Além disso, efetivou um ideal de organização de uma diversidade cultural mantida sob seu poder ao caracterizar um “arquivo imperial tridimensional”, conforme sugestão do autor (Barringer 1998).

Essa provavelmente tenha sido a visão que encantara B. Buisson ao referir-se ao museu como “palácio do povo”, lugar onde todas as classes podem se encontrar, configuradas internamente pelos operários das indústrias e, externamente, pelos povos de diferentes culturas provenientes dos domínios coloniais ingleses. Essa visão encontrava ressonância nos ideais de Ferdinand Buisson que havia se encantado com a educação republicana norte-americana, na qual o ideal individualista de educação para todos os cidadãos não combinava com uma sociedade dividida em classes (Dittrich 2013). Por outro lado,

a visão do museu como lugar onde a ciência seduz a despreocupada ignorância coadunava-se com o ideal civilizatório e científico do período, quando se depositava nesse espaço a expectativa de que contribuísse para o desenvolvimento de uma ciência da educação.

Desse modo, o museu londrino chamou atenção de Ferdinand Buisson como mais um modelo a inspirar a prática francesa na implantação do seu museu pedagógico. Buisson havia conhecido aspectos desse museu nas exposições internacionais que visitara, tanto é que o cita no primeiro documento aqui mencionado. Acredito que o detalhamento fornecido por B. Buisson sobre o museu de South-Kensington em seu relatório, faz Ferdinand Buisson eximir-se de elaborar um relatório de próprio punho de sua visita à Londres. Assim, pareceu considerar oportuna a publicação, juntamente com breves informações sobre o museu francês, recém-criado oficialmente.

É possível imaginar que os modelos internacionais descritos por Ferdinand Buisson em seus escritos e publicações vieram a inspirar a criação do Museu Pedagógico de Paris, o que permite pensar que muitas poderiam ser as funções reunidas em uma única instituição sob denominação Museu Pedagógico. Por outro lado, não é fácil perceber os aspectos apropriados e as transferências efetivadas de outros museus para a experiência francesa. Alguns pontos de aproximação, entretanto, podem ser levantados.

Os detalhes fornecidos sobre a biblioteca do museu londrino mostram que tal seção foi considerada relevante pelos especialistas franceses e, de fato, o decreto de 1879, acima mencionado, previu a criação de um museu pedagógico conjuntamente com uma biblioteca central do ensino primário, aspecto que demonstra a importância em reunir livros e publicações produzidas na França e no estrangeiro sobre educação no novo espaço, configurada na aquisição dos livros e documentos de J. J. Rapet (Ministère de l'Instruction Publique et des Beaux Arts, Rapport au Président de la République Française par Jules Ferry, 1879).

Em 1881, Jules Ferry publica o Regulamento do Museu Pedagógico e da Biblioteca Central do Ensino Primário, discutido e definido pelo Conselho de Administração daquela instituição em seção de 11 de julho de 1881. O artigo primeiro desta norma define que o "*Musée Pédagogique constitue un centre d'informations sur*

l'enseignement primaire, tant en France qu'à le étranger"³³. (Ministère de l'Instruction Publique et des Beaux Arts, Reglement Interieure du Musée Pédagogique et de la Bibliothèque Centrale de l'Enseignement Primaire 1881). Desse modo, são apropriadas para a instituição francesa as definições de South-Kensington Museum, além do Escritório Nacional de Educação de Washington. O artigo segundo mencionava as quatro seções que compõem o Museu: (1) Material escolar (plantas de prédios escolares; mobiliário de salas de aula; (2) Aparelhos de ensino (quadros, modelos, coleções geográficas, científicas e tecnológicas);(3) Biblioteca central (livros para os professores, livros para os alunos, biblioteca escolar e biblioteca popular);(4) Documents relativos a história da educação.

As três primeiras seções não diferem da composição de outros museus pedagógicos descritos por Ferdinand Buisson, conforme visto anteriormente. Entretanto, nesse documento, a quarta seção, por não apresentar maior detalhamento, deixa incerta o seu conteúdo, pois pode-se interpretar ser esta composta por documentos mais recuados no tempo ou por documentos contemporâneos a serem recolhidos pela instrução pública. De qualquer forma, não se explicita a função de elaboração de estudos estatísticos conforme o Escritório de Washington, aspecto que diferencia o museu francês do seu correlato norte-americano.

No quarto artigo, o documento define que as coleções do museu são formadas através de doações de fabricantes, autores e editores; pelo envio do Ministério da Instrução Pública e outros órgãos ministeriais, além de administrações escolares do estrangeiro; pelas aquisições que o Conselho de Administração julgar relevante. Além disso, o museu recebe como depósito temporário livros e objetos para o ensino que os editores desejarem divulgar. (Ministère de l'Instruction Publique et des Beaux Arts, Reglement Interieure du Musée Pédagogique et de la Bibliothèque Centrale de l'Enseignement Primaire 1881).

O artigo 7 é particularmente interessante por definir o público alvo do Museu Pedagógico. Informa que o museu está aberto das 10h

³³ "Museu Pedagógico constitui-se em um centro de informações sobre o ensino primário, tanto na França como no estrangeiro." (tradução livre da autora).

às 16h, todos os dias (exceto segunda-feira) às pessoas munidas de uma carteira de trabalho, emitida pelo museu ou pela Direção do Ensino Primário, do Ministério da Instrução Pública. O público em geral poderia frequentar o museu aos domingos e quintas-feiras. É possível perceber, desse modo, que o museu estava direcionado especialmente a um público específico, pois há uma preocupação em definir com precisão no seu Regulamento aqueles que tinham acesso irrestrito ao museu, ou seja, aquelas pessoas autorizadas pelo próprio museu ou pelo órgão do Ministério da Instrução responsável pelo ensino primário. Depreende-se daí que o público alvo da instituição era composto pelas pessoas vinculadas de alguma forma à educação, tais como professores, especialistas, funcionários de escolas, entre outros (Ministère de l'Instruction Publique et des Beaux Arts, Règlement Interieure du Musée Pédagogique et de la Bibliothèque Centrale de l'Enseignement Primaire 1881). Desse modo, os republicanos franceses delineavam a missão do Museu Pedagógico nos moldes de outros museus que Ferdinand Buisson tivera conhecimento, em especial o museu inglês, voltado para a formação para o trabalho industrial. No contexto francês, entretanto, a preocupação maior concentrava-se na formação de professores necessários à implantação das novas leis de educação. Nesse sentido, ficou determinado que parte dos livros comporiam uma biblioteca circulante, ou seja, os livros poderiam ser emprestados aos candidatos que desejassem preparar-se aos exames para o posto de professores (Possamai 2019a, 2019b). Essa biblioteca demonstra a utilização do Museu Pedagógico em prol do progresso da educação, conforme era desejo de Ferdinand Buisson e seus antecessores. Aprovadas as leis da escola obrigatória e gratuita, impunha-se a necessidade de professores e, conseqüentemente, a realização de exames de admissão ao professorado. A aquisição e o serviço de empréstimo de livros, nesse sentido, viriam a resolver a preparação dos candidatos espalhados pelo país.

Assim, embora diversos modelos internacionais tenham inspirado a criação do museu francês, o Museu Pedagógico de Paris delineia-se conforme as necessidades da educação nacional. É interessante notar que no projeto museal de 1872, discutia-se sobre o acesso do público às coleções do museu e ficara decidido que apenas os livros poderiam circular sob forma de empréstimo (Possamai 2015). O Decreto de 1879 não criara a biblioteca como "circulante". Daí

depreende-se que esta somente foi instituída quando a necessidade de formação dos candidatos se impôs aos membros do Ministério republicano.

5. Um centro de informações sobre o ensino e uma biblioteca circulante.

Os escritos de Ferdinand Buisson permitiram caracterizar uma rede transnacional de sujeitos ligados à instrução pública, que promoveram a circulação de ideias e a transferência de práticas e artefatos educativos, no âmbito do delineamento de um projeto museal particular. Desse modo, as experiências estrangeiras eram apropriadas no sentido do aperfeiçoamento de processos que ainda não haviam sido desenvolvidos em nível nacional. O contato, *in loco* ou através das exposições universais, possibilitou a Ferdinand Buisson conhecer as práticas em curso e seguir determinados aspectos dos modelos da Inglaterra e dos Estados Unidos para propor o projeto do Museu Pedagógico de Paris.

Inseridos no movimento científico e civilizatório dos museus do século XIX, os museus pedagógicos nacionais, por outro lado, caracterizaram-se por uma apropriação singular da noção de museu, menos vinculada ao desejo de conservação e fruição e mais preocupada com o desenvolvimento educacional da nação. O projeto museal do Museu Pedagógico francês fora traçado como um centro de informações e pesquisa, destinado à formação de educadores necessários para a implantação da instrução pública. Sob a denominação de Museu Pedagógico esse projeto museal reunia uma pluralidade de desejos, ideais e sonhos, todos postos a serviço de um ideal maior: a educação republicana colocada em prática através da escola pública.

Foram raros os museus pedagógicos nacionais que subsistiram ao tempo, a exemplo do Museu da França, hoje Museu Nacional de Educação, localizado em Rouen. Os ideais dessas instituições eram tão ambiciosos que, atualmente, é possível ver muitas de suas funções exercidas no âmbito de diversos órgãos dos ministérios de educação de muitos países. Para a historiografia dos museus são exemplos de histórias transnacionais e conectadas em diversos continentes que apresentam aspectos diferenciados do conhecimento que se tem do

século XIX. Para a Museologia, são experiências remotas que se preocuparam com questões colocadas na ordem do dia dos museus e da Museologia apenas na segunda metade do século XX, ou seja, os museus como instrumentos para o desenvolvimento das sociedades. Isso demonstra que a história dos museus e da Museologia sempre nos ensinará a não pensarmos que inventamos a roda, pois sempre aqueles e aquelas que vieram antes de nós tem algo a nos dizer, seja para nos inspirar ao porvir, seja para não cometermos seus mesmos erros.

Bibliografia

Babelon, Jean-Pierre. (1984). “Le Louvre: Demeure Des Rois, Temple Des Arts.” In *Les Lieux de Mémoire*, Paris: Gallimard, 169–213.

Barbuy, Heloisa. (1996). “O Brasil Vai a Paris Em 1889: Um Lugar Na Exposição Universal.” *Anais do Museu Paulista* 4(jan. dez): 211–61.

Barringer, Tim. (1998). “The South Kensington Museum and the Colonial Project.” In *Colonialism and the Object: Empire, Material Culture and the Museum.*, ed. Routledge. London/New York: Tom Flynn (orgs.), 11–27.
<https://books.google.com.br/books?id=eF0HOyvZH6MC&lpq=PA11&ots=A0Iqy05nGX&dq=souht+kensington+museum&lr&hl=pt-BR&pg=PA11#v=onepage&q=souht+kensington+museum&f=false>.

Bastos, Maria Helena Camara. (2002). *Pro Patria Laboremus: Joaquim José de Menezes Vieira (1848-1897)*. ed. EDUSF. Bragança Paulista.

Berrio, Julio Ruiz. (2000). “Hacia Una Tipologia de Los Museus de Educación.” In *El Libro y La Educación*, Alcalá: Asociación Nacional de Editores de libros y Materiales de Enseñanza: Asociación Nacional de Editores de Libros y Materiales de Enseñanza.

Brefe, Ana Claudia Fonseca. (2005). *Museu Paulista: Affonso de Taunay e a Memória Nacional*. São Paulo: UNESP/Museu Paulista.

Buisson, Ferdinand. (1878a). “Projet d’établissement d’un Musée Pédagogique.”

———. (1878b). “Rapport Sur L’Instruction Primaire à L’Exposition Universelle à Philadelphie En 1876.”

———. (1879). *Le Musée Pédagogique de Paris et Celui de South-Kensington a Londres*. ed. Librairie Classique de Paul Dupont. Paris.

Dittrich, Klaus. (2013). “As Exposições Mundiais Como Meios Para a Circulação Transnacional de Conhecimentos Sobre o Ensino Primário Durante a Segunda Metade Do Século 19.” *Historia da Educacao* 17(41): 213-34.

Dubois, Patrick. (2000). “Le Dicctionaire de F. Buisson et Ses Auteurs (1878-1887).” *Histoire de l’éducation* (85): 25-47.

Fontaine, Alexandre, and Damiano Matasci. (2015). “Centraliser, Exposer, Diffuser : Les Musées Pédagogiques et La Circulation Des Savoirs Scolaires En Europe (1850-1900).” *Revue germanique internationale* (21): 65-78. <http://journals.openedition.org/rgi/1515>.

Guillemoteau, Julie. (1979). “Du Musée Pédagogique Au Institut Pédagogique National (1879-1956).” *Saint-Yrieix-la-Perche: Centre National de Documentation Pédagogique*.

Kuhlmann Júnior, Moysés. (2001). *As Grandes Festas Didáticas: A Educação Brasileira e as Exposições Universais (1866-1922)*. Bragança Paulista: Editora da Universidade São Francisco.

Levi, Giovanni. (1992). “Sobre a Micro-História.” In *A Escrita Da História: Novas Perspectivas*, São Paulo: Editora da UNESP, 133-61.

Lopes, Maria Margaret. (1997). *Brasil Descobre a Pesquisa Científica*. São Paulo: Hucitec.

Mairesse, François. (2002). *Le Musée: Temple Spectaculaire*. Lyon: Presses Universitaire de Lyon.

Majault, Joseph. (1978). *Le Musée Pédagogique: Origines et Foundation*

(1872-1979). Paris: CNDP.

Matasci, Damiano. (2016). “França, a Escola Republicana e o Exterior: Perspectivas Para Uma História Internacional Da Educação No Século 19.” *Historia da Educacao* 20(50): 139–55.

Ministère de l'instruction publique et des beaux arts (1879). *Rapport au présidente de la république française par Jules Ferry*. Paris, France; Musée Pédagogique.

Ministère de l'instruction publique et des beaux arts (1879). *Bulletin administratif du ministère de l'instruction publique et des beaux arts - histoire de l'instruction primaire*. Paris, France; Musée Pédagogique.

Ministère de l'instruction publique et des beaux arts (1882). *Avis, extrait du bulletin administratif du ministère de l'instruction publique et des beaux arts*. Paris, France; Musée Pédagogique.

Ministère de l'instruction publique et des beaux arts (1881). *Reglement interieure du musée pédagogique et de la bibliothèque centrale de l'enseignement primaire*. (J. F. Président du conseil 'administration, ministre de l'instruction publique et des beaux arts (ed.). Paris, France; Musée Pédagogique.

Ozouf, Mona. (2014). *Jules Ferry: La Liberté et La Tradition*. 1st ed. ed. Gallimard. Paris.

Patel, Kiran Klaus. (2015). “An Emperor without Clothes ? The Debate about Transnational History Twenty-Five Years On.” *Histoire@Politique* 26: 78–87. www.histoire-politique.fr.

Pesavento, Sandra Jatahy. (1997). *Exposições Universais: Espetáculos Da Modernidade Do Século XIX*. São Paulo: Hucitec.

Pommier, Edouard. (1984). “Naissance Des Musées de Province.” In *Les Lieux de Mémoire*, Paris: Gallimard.

Possamai, Zita Rosane. (2015). “Exposição, Coleção, Museu Escolar:

Ideias Preliminares de Um Museu Imaginado.” *Educar em Revista* (58): 103–19.

http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-40602015000400103&lng=pt&tlng=pt (June 4, 2020).

———. (2019a). “Ferdinand Buisson and the Emergence of Pedagogical Museums: Clues of an International Movement, Nineteenth Century.” *Paedagogica Historica* 00(00): 1–19. <https://doi.org/10.1080/00309230.2019.1643897>.

———. (2019b). “Museus Pedagógicos Nacionais: Brasil e França, Século XIX.” *Museologia Interdisciplinaridade* 8(16 SE-): 69–87. <https://periodicos.unb.br/index.php/museologia/article/view/27225>.

POUCET, Bruno. (1996). “Les Musées d’éducation.” *Musées & Collections Publiques de France* (206): 12–17.

Poulot, Dominique. (1984). “Alexandre Lenoir et Les Musées Des Monuments Français.” In *Les Lieux de Mémoire*, Paris: Gallimard, 497–531.

———. (1997). *Musée, Nation, Patrimoine 1789-1815*. Paris: Gallimard.

———. (2008). *Une Histoire Des Musées de France, XVIII-XIX Siècles*. ed. La Decouvert. Paris.

Robertson, Bruce. (2004). “The South Kensington Museum in Context: An Alternative History.” *Museum and Society* 2(1): 1–14.

Sanjad, Nelson. (2011). *A Coruja de Minerva: O Museu Paraense Entre o Império e a República (1866-1907)*. ed. IBRAM/FIOCRUZ. Rio de Janeiro.

Schaer, Roland. (1993). *L’invention Des Musées*. ed. Gallimard. Paris.

Sirinelli, Jean François. (2003). “Os Intelectuais.” In *Por Uma História Política*, ed. FGV. Rio de Janeiro, 231–69.

HISTÓRIA E DISCURSO MUSEOLÓGICO DO MUSEU DE ARTE SACRA ESCRITOR MAXIMIANO CAMPOS

Eva Caroline de Sena Castro

Universidade Federal da Paraíba, Brasil
<https://orcid.org/0000-0001-7517-4847>

Luciana Ferreira da Costa

Universidade Federal da Paraíba, Brasil
<https://orcid.org/0000-0002-5894-2741>

1. Contextualização inicial

O presente capítulo é parte de uma pesquisa em desenvolvimento no âmbito da formação *stricto sensu*, em nível de mestrado, pelo Programa Associado de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade Federal da Paraíba e da Universidade Federal de Pernambuco (PPGAV UFPB/UFPE) e tem, precisamente, como objetivo descrever a história e o discurso museológico do Museu de Arte Sacra Escritor Maximiano Campos, localizado no município de Goiana em Pernambuco, região Nordeste do Brasil.

A nossa relação com o Museu de Arte Sacra Escritor Maximiano Campos tem raiz na atuação da primeira autora como mediadora do museu há alguns anos atrás e, para além disso, assenta na sua formação de base em História e residência na cidade que sedia o museu. Assinalamos, por último, a vinculação à Rede de Pesquisa e (In)formação em Museologia, Memória e Patrimônio (REDMus)³⁴, coordenada pela segunda autora, que vem fundamentando as discussões dos quadros referenciais no campo dos museus e da Museologia³⁵.

³⁴ Grupo de pesquisa, criado em 2014, certificado pela UFPB e cadastrado junto ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico (CNPq).

³⁵ Conforme Desvallees & Mairesse (2013, p. 62) “[...] A Museologia tem a natureza de uma ciência social, proveniente das disciplinas científicas

O processo de conceituação dos museus e de sua história de criação é antigo e percorre um longo caminho de produção, mudanças e ampliação dos seus sentidos e funções no decorrer dos fatos que marcam a sociedade. A tentativa de preservar ou manter uma herança, seja ela histórica, artística, científica e/ou arqueológica, fez com que os museus fossem criados como lugares de salvaguardar memórias. Ao longo dos séculos XIX e XX, os museus foram se especializando, e, como aponta Costa (2014), surgiram os museus de artes e suas especificidades como por exemplo: os museus de arte moderna, museus de arte antiga e museus de arte medieval. Nesse contexto, para além dos museus descritos, nascem também os museus de arte sacra - tipologia sobre a qual nos debruçamos neste capítulo.

Os museus de arte sacra reúnem objetos religiosos dotados de características artísticas, mas sobretudo sagradas. De acordo com Willamison (2004), a função dos objetos religiosos era catequética, entretanto, o seu processo de musealização os descontextualizava na medida que os retirava de suas funções primárias e os atribuía novos sentidos (Roque, 2019).

No que tange a criação dos museus de arte sacra no Brasil, Baptista (2002) destaca a dissociação da Igreja Católica e do Estado a partir da Proclamação da República Federativa do Brasil como fato motivador para o surgimento desses espaços no país. No entanto, o afastamento da Igreja do poder político implicou em consequências financeiras desastrosas para a instituição religiosa.

A autora supracitada prossegue afirmando que é a partir da instituição do Estado Novo pelo então presidente Getúlio Vargas, na década de 1930, que a Igreja Católica no Brasil, numa tentativa de forjar uma identidade religiosa correlacionada à política nacionalista que buscava construir uma identidade nacional, incentiva a criação dos primeiros museus de arte sacra no Brasil. Assim, esse contexto sociopolítico é o berço deste tipo de instituição museológica que trazia em seu discurso museológico o estabelecimento de uma identidade cultural e religiosa, hegemonicamente branca e católica. Mas quanto a isso, estamos sob reflexões e exigência de discurso de

documentais e mnemônicas e ela contribui à compreensão do homem no seio da sociedade.”

decolonialidade³⁶ nos museus, independentemente de sua tipologia, que vem ganhando força e discussões alargadas no campo dos museus.

Nesse sentido, o discurso apresentado nas instituições museológicas busca a construção de pontes entre o acervo do museu, a comunidade onde ele está inserido e as questões urgentes da sociedade (a exemplo das questões ambientais, climáticas, étnico-raciais, minorias – indígenas, quilombolas, LGBTQIA+ - pandemia de COVID-19, infodemia, *fake news*, pós-verdade, negacionismo, dentre outras). Sendo assim, os museus têm procurado dialogar com seu público a partir de diversas ações com proposição de atividades (sejam presenciais ou remotas/online, como vem ocorrendo neste tempo de pandemia que exigiu o fechamento dos museus), realização de projetos interativos, sendo essas ações norteadas pela configuração dos novos discursos museológicos.

Aliás, quanto à presença de estudos sobre discurso museológico, percebemos que, apesar da crescente pauta a respeito da inserção de novos discursos museológicos em museus tradicionais, que propõe diálogos com a comunidade e os debates sociais, pesquisas a esse respeito voltadas para a tipologia dos museus de arte sacra ainda são escassas e, por isso, as reflexões que apresentamos neste capítulo se reveste de importância por trazer à baila o discurso museológico do Museu de Arte Sacra Escritor Maximiano Campos no sentido de diminuir este *gap*, além de registrar a história deste museu.

Como se delineou a história de criação do Museu de Arte Sacra Escritor Maximiano Campos e qual a sua mais valia para a cidade de Goiana, onde está sediado? Como se configura o discurso museológico deste museu? Estas são algumas perguntas que procuramos dar resposta neste capítulo.

Metodologicamente, pautamo-nos em pesquisa bibliográfica e documental recorrendo ao cruzamento de variados canais de

³⁶ Compreendida, conforme Eduardo Restrepo e Axel Rojas (2010, p. 16-17), como processo que visa transcender historicamente a colonialidade que sugere um projeto com um projeto mais profundo e uma tarefa urgente para o momento presente de subversão do padrão de poder colonial. Por sua vez, Barbosa Filho e Costa (2019, p. 1) abordam que “[...] a decolonialidade procura transcender a colonialidade, que permanece operando ainda nos dias de hoje, sendo reproduzida em três dimensões: a do poder, a do saber e a do ser.”

comunicação científica como livros, artigos de periódicos, dissertações, teses, bem como diversas fontes a exemplo dos arquivos referentes ao acervo do museu³⁷, o acervo bibliográfico do Instituto Histórico, Arqueológico e Geográfico de Goiana (IHAGGO)³⁸ e fontes como jornais, nomeadamente, o Diário Oficial do Estado de Pernambuco, os quais foram de suma importância para compor a descrição da trajetória Museu de Arte Sacra Escritor Maximiano Campos até a atualidade, mas também nos valem de documentos (inventário e fichas) do acervo do museu descrever o discurso museológico, sob abordagem qualitativa com aporte quantitativo.

Por fim, considerando o exposto até aqui, o presente capítulo aborda o discurso museológico, seguido das evidências históricas que forjaram a fundação do Museu de Arte Sacra Escritor Maximiano Campos, localizado no município de Goiana, Pernambuco, região Nordeste do Brasil, dando ênfase à sua sobrevivência à própria história e incêndios no tempo, intrinsecamente relacionados ao acervo e obras expostas, as quais descrevemos e categorizamos em termos de tipologia material e, por último, apresentamos as considerações finais.

2. O discurso museológico

Uma das funções que caracteriza o museu é a exposição³⁹.

³⁷ Cedidos, gentilmente, pela supervisão de cultural do Sesc Pernambuco, utilizados para que pudéssemos identificar as categorias do acervo e suas características. As informações colhidas a partir dessa documentação corroboram para a etapa de análise e observação da atual expografia do museu.

³⁸ Consultado a fim de encontrar registros acerca da história e fundação do museu.

³⁹ A investigação de Costa, acerca da área da Museologia no Brasil e tendências temáticas na sua produção científica, evidenciou a temática Exposição com considerada incidência na produção científica da área e que no contexto da mesma engloba “as seguintes subtemáticas: a tipologia das exposições; a linguagem e/ou narrativa/discurso nas exposições; o planejamento e implementação de exposição; critérios de avaliação da exposição e do espaço expositivo; recursos expográficos [...]; as exposições e seus variados públicos visitantes; documentação e divulgação da exposição; resultados obtidos e impacto social da exposição” (Costa, 2017, p. 212-213).

O ato de expor é definido por Cunha (2010, p. 110) como ato de “revelar, comungar, evidenciar elementos que se desejam explicitar, e este desejo pode estar relacionado a um momento histórico, uma descoberta científica, uma produção estética, um ideal político.” Tanto que o autor afirma que as exposições têm o potencial de colocar o público perante concepções, abordagens do mundo, portanto, considerando que o ato de expor é também propor.

as exposições são traduções de discursos, realizados por meio de imagens, referências espaciais, interações, dadas não somente pelo que se expõe, mas inclusive, pelo que se oculta, traduzindo e conectando várias referências, que conjugadas buscam dar sentido e apresentar um texto, uma ideia a ser defendida (Cunha, 2010, p. 110).

Promover exposições é uma das características comunicacionais dos museus, sejam elas de obras de arte, acervo histórico, objetos arqueológicos e/ou científicos. O museu é um espaço cultural, no qual não apenas os itens expostos têm importância, mas todo o contexto no qual os itens estão inseridos, pois no museu se reúnem pesquisa, preservação, disseminação do patrimônio cultural que devem estar a serviço da sociedade (Desvallées & Mairesse, 2013, p. 64). Partindo dessa premissa, as exposições têm em sua essência o sentido comunicacional, elas criam diálogos, desenvolvem discursos, comunicam conhecimento. Essa comunicação se dá, não apenas pelo teor histórico, artístico, antropológico e/ou científico contido no acervo exposto, que de maneira resumida se apresenta por meio do uso de legendas e da própria mediação cultural, entretanto, pela maneira como o acervo é apresentado ao público visitante e disposto no ambiente.

Segundo Franco (2018, p. 15), buscando uma melhoria efetiva na comunicação com o público, os museus tradicionais

procuraram renovar o processo de criação e a forma de apresentação de suas exposições. As exposições deixaram de ser pautadas na exaustiva exibição da coleção, para serem propostas a partir de discursos,

questões ou mensagens. Os critérios para a seleção das obras deixaram de ser sistemáticos, taxonômicos ou classificatórios. Os acervos passaram a ser agrupados a partir de seus significados culturais, sociais, econômicos, lúdicos ou religiosos, em consonância com a totalidade do discurso expositivo, em muitos casos utilizando-se recursos de contextualização, ambientação e cenografia.

Essa tentativa de aproximar a exposição do público visitante a partir de novos recursos, inclusive da transformação do discurso museológico, modificou a maneira de se pensar e de se fazer exposições nos museus tradicionais. A exposição não é mais apenas o ato de dispor um acervo para ser visualizado por um público determinado, ela passa a ser idealizada, planejada, elaborada por meio de diversos critérios (curadoria, tipologia expositiva, layout, iluminação, dentre outros). A inclusão do discurso no processo de planejamento da exposição acaba por influenciar todo o ambiente museológico, desde a idealização expográfica até o contato direto com o público. Nesse sentido, visitar e observar uma exposição é parte do exercício de ser comunicado a partir dela e de todos os elementos que estão postos no circuito expositivo.

Segundo Cury, na comunicação museológica os discursos são carregados de significação que parte de um discurso científico. No entanto, os discursos elaborados pelos profissionais envolvidos em processos de criação de exposição, elaboram um outro discurso que, não despreza o científico, “mas é diferente porque se conecta com o cotidiano do público. Esse discurso tem a forma expográfica” (Cury, 2005, p. 55). Para a autora, o discurso inserido em uma exposição no ambiente museal é apresentado na forma da expografia.

Vasconcelos (2019, p. 3) define expografia como sendo um termo usado “preferencialmente, para o conjunto de técnicas específicas para a montagem de uma exposição, e se vale de uma gama de canais para que ela se concretize, tais como iluminação, circuitos expositivos, e [...] o próprio discurso museológico”. Sendo assim, o discurso não é apenas um acúmulo de informações científicas a respeito das obras, mas uma narrativa que se permite ser conectada com o público visitante. Para isso, todos os itens que compõem uma

exposição, sejam eles recursos visuais, lumínicos, textuais, de organização espacial, vitrine, redomas, estantes e pedestais, e até a escolha da paleta de cores, entram em sintonia para compor o mesmo discurso. Esses elementos expográficos não são apenas um suporte de ambientação para a exposição, contudo tem a função, também, de costurar e reafirmar o discurso desenvolvido pela expografia.

O discurso, na perspectiva de Franco (2018), objetiva propiciar a construção de um significado que possa se adequar as expectativas do público. Dentro do processo de musealização das obras - e entende-se aqui que esse termo se refere a um conjunto de ações incorporado à institucionalização museal dessas obras, não apenas no sentido físico, mas sobretudo simbólico como observa Lima (2013) - elas já sofrem essa inferência de sentidos e significados quanto a suas classificações históricas, artísticas, antropológicas e científicas.

Destarte, no processo de musealização

os objetos são retirados do circuito comercial e são inseridos em um novo universo simbólico, sofrendo diversas ações de significação por diversos especialistas de museu, principalmente do investigador, profissional que estuda as coleções, e do museólogo e do educador, profissionais que formulam os discursos expositivo e educativo ou o discurso comunicacional (Cury, 2005, p. 46).

Isso implica dizer que a essas obras está relacionado a sua trajetória, os ambientes que percorreram antes de serem inseridas no contexto do museu - tenham sido eles comerciais ou não - os materiais de que são compostas, seus históricos de criação, autoria, dentre tantos fatores que compõe o conhecimento técnico e científico a seu respeito. Esses sentidos são revelados, estudados, identificados e descobertos por esses profissionais vinculados ao espaço museal, que se debruçam sobre o acervo por meio de diferentes métodos de estudo e pesquisa. Sendo assim, é através do discurso museológico que uma parcela desses sentidos, significados e conhecimentos serão revelados e comunicados ao público. Vasconcellos e Balaguer (2020, p. 712) nos convocam a atenção para

o fato de que o museu, ao elaborar o seu discurso expositivo, atua na perspectiva de recriar artificialmente uma nova possibilidade de existência dos objetos e das suas coleções, numa tentativa de recontextualizá-los. Ao assim fazê-lo, a intenção dessa instituição é a de propor um discurso lógico, coerente e apreensível, ou seja, uma narrativa que é antes de tudo uma proposta, uma escolha diante de tantas possibilidades, e que passa necessariamente por um processo de seleção e síntese.

Essa história narrada através da exposição, remonta um espaço - de certa maneira - teatralizado, onde o objeto de arte é inserido em um novo contexto narrativo, um novo enredo. O museu propõe dessa forma, um discurso racional e congruente, que é selecionado mediante tantas outras perspectivas que poderiam emanar desse acervo. Então, a equipe museológica seleciona uma linha temática que possa dialogar com os diversos aspectos presentes no acervo e que funcione como um trilho que guie o pensamento que se deseja elucidar através da exposição.

No tocante aos museus de arte sacra, na maioria das vezes, o discurso apresentado nas exposições segue a tendência intencional de orientar “o olhar dos visitantes para os [...] aspetos formais e estéticos dos objetos, moldando a sua leitura e interpretação por essa via”, pois “ao ocultar outras vertentes dos objetos, muito em particular a vertente funcional/litúrgica e simbólica, este museu de arte sacra promove a descontextualização dos objetos” (Silva, 2020, p. 52).

A partir dessa perspectiva, o discurso apresentado no que tange as ações dos museus de arte sacra teria a intenção de ocultar as funções primárias dos objetos, advindas do ambiente sagrado da igreja e, dessa maneira, acabam por descontextualizá-lo no ambiente profano do museu. Essa prática de descontextualização do objeto de arte sacra no museu se perpetuou ao longo do tempo, sendo reproduzida até hoje. Entretanto, tal prática não é a única maneira de apresentação desses objetos, como abordaremos mais adiante.

Há uma premissa comunicacional na exposição, e, assim, considerando que a exposição se comunica de diversas maneiras com quem a contempla, podemos dizer, portanto, que se constitui como um

discurso. Dito isso, evocamos Michel Foucault (2007, p. 49) que enfoca que o discurso

nada mais é do que a reverberação de uma verdade nascendo diante de seus próprios olhos; e, quando tudo pode, enfim, tomar a forma do discurso, quando tudo pode ser dito e o discurso pode ser dito a propósito de tudo, isso se dá porque todas as coisas, tendo manifestado e intercambiado seu sentido, podem voltar à interioridade silenciosa da consciência de si.

O exposto nos faz refletir que a narrativa apresentada na exposição é um discurso que “nasce diante dos olhos” do público. Embora uma narrativa seja pensada e projetada com antecedência pela equipe museológica, ela se reveste de outros significados a partir da perspectiva de quem a vê mediante a “consciência de si”, isto é, das vivências anteriores dos indivíduos e as correlações que podem nascer desse encontro entre memória e o discurso museológico. Essa narrativa, geralmente, é pensada por uma equipe multidisciplinar que tem o objetivo de integrar ao discurso proposto pelo museu às diferentes atuações de um espaço museal.

A equipe multidisciplinar de um museu pode ser composta por arquitetos, designers, museólogos, historiadores, arte educadores que devem fazer parte da criação de uma narrativa enquanto pensadores da curadoria da exposição, afinal, a execução do projeto expográfico dependerá desses profissionais. Todavia, por mais que haja uma intencionalidade prevista com a criação do conceito expositivo, a partir do momento que esse discurso entra em contato com o público, o discurso matriz é ressignificado. A esse respeito, Cury (2003, p. 3) aponta que “o consumo de exposição é a possibilidade de o público se apropriar do modelo proposto pelo museu, reelaborá-lo e recriá-lo na forma de um novo discurso”.

Isso implica dizer que o discurso proposto pela equipe museológica não está engessado dentro de um molde estático que não pode sofrer alterações, muito menos que o público visitante é apenas receptor dessas informações. Muito pelo contrário, o contato com o repertório pessoal e social do público visitante pode alterá-lo de

diversas maneiras, ramificando e construindo novos discursos sobre ele, e isso foge do controle do museu e coloca o público visitante como coparticipante desse processo. Dessa maneira é preciso considerarmos a comunicação enquanto um processo dinâmico que foge do esquema fechado emissão/recepção, "encarando o discurso como uma permanente construção, [...] para que se possibilite um real processo de comunicação" (Cunha, 2010, p. 116). Nesse sentido, a narrativa presente na exposição atua, apenas, como um dispositivo através do qual novas narrativas irão ser acionadas a partir do contato do público visitante com essa proposta. No tocante a essa questão Osório (2017, p. 38-39) nos lembra que

as interpretações/ sugestões /afecções produzidas no interior de uma proposta curatorial bem-sucedida articulam o que é específico às obras ao que é particular à experiência conjunta que se desenvolve no interior da exibição. O enquadramento curatorial não pretende normatizar, ditar uma interpretação única das obras, mas buscar formas novas de percebê-las, circunscritas ao interesse específico daquela montagem. Esse foco específico da proposta expositiva pode também revelar elementos ainda não percebidos daquelas mesmas obras.

Isso denota que o discurso museológico não tem a função de impor uma interpretação única aos indivíduos que a consomem, entretanto de apontar caminhos possíveis de leitura das obras componentes ao acervo, dentro da proposta da exposição. E é no interior dessa montagem expositiva, concomitantemente a essa narrativa proposta, que sentidos ainda não identificados nas obras pertencentes ao acervo, podem ser transparecidos. As interpretações que nascem a partir da leitura pessoal do público visitante, inserido dentro da exposição, são resultados da articulação estabelecida pelo discurso museológico e as obras expostas.

Discorrendo ainda sobre o conceito de discurso e como ele se configura de forma maleável, Foucault (2007, p.49) afirma que "o discurso nada mais é do que um jogo, de escritura, no primeiro caso, de leitura, no segundo caso, de troca, no terceiro". Desse modo, o discurso

se apresenta muito mais em um campo simbólico e epistemológico, do que em um sentido materializado. Considerando essa plasticidade do discurso, e como o próprio Foucault denomina, esse *jogo de signos*, e como ele se envolve com os sentidos e significados dados na perspectiva de quem o vê, é que o discurso museológico pode atuar como mecanismo de formação do processo de pertencimento cultural. Ele é, portanto, apenas um condutor de ligação entre a exposição, o acervo e a temática da narrativa que entra em contato com a realidade outra do público visitante. Um indivíduo que enxerga no discurso museológico alguma fagulha de identificação com suas raízes, pensamentos ou vivências, passa a valorizar essa memória criada, mantida ou ressignificada durante a visita. Assim sendo, a narrativa apresentada na exposição entendida enquanto discurso, expira e dá lugar aos sentidos do significante, isto é, os sentidos simbólicos do público visitante

Apesar disso, na visão de Cury (2005, p. 24) é difícil “elaborar o discurso expositivo, e nesta elaboração prever e deixar espaço para que o público (re)elabore o seu próprio discurso, e ao mesmo tempo (re)elabore as suas significações”. Para a autora, a equipe museológica que define o discurso museológico a ser apresentada ao público visitante através da exposição, tem uma árdua tarefa, pois essa narrativa precisa ter espaço para ser reelaborada através da vivência do público visitante dentro da exposição.

Ainda a respeito desse discurso encontrado na exposição, Tolentino (2017, p. 38) aponta que “a pluralidade dos “eus” e das identidades é questão crucial na construção dos discursos museológicos e como ela está espelhada nas narrativas expositivas”. Isso implica dizer que na própria construção do discurso museológico é indispensável considerar que ele irá sofrer as devidas adaptações, se moldando ao olhar de quem o contempla. A partir dessa ideia, o público visitante e sua pluralidade identitária não é apenas uma manifestação individual, isto é, não está relacionado somente ao que um indivíduo concebe de si mesmo, mas é sobretudo, uma manifestação coletiva, porque o conceito de identidade individual se dá a partir do relacionamento do “eu” com as ideologias propostas socialmente. Nesse sentido, a identificação do público visitante com o discurso museológico proposto na exposição, não é apenas um processo individual, particular e exclusivo, mas também uma

experiência coletiva e comunitária, porque está inserida em um contexto ideológico/social de onde parte esta narrativa. No tocante a essa correlação entre museu-narrativa-visitante, Falk (2009, p. 35 *apud* COSTA, 2014, p. 16) destaca que a

experiência do visitante do museu não é nem sobre os visitantes, nem sobre os museus e exposições, mas sim que ele está situado na mesma coisa - os visitantes são o museu e o museu é o visitante. Esta nova forma de pensamento sugere que devemos parar de pensar em exposições em museus e conteúdo como entidade fixas e estáveis destinadas a alcançar resultados singulares e em vez disso, pensar em como termos recursos intelectuais capazes de ser experimentados e usados de diferentes maneiras para fins múltiplos e igualmente válidos. Isso obriga-nos a parar de pensar em visitantes como definíveis por alguma qualidade precisamos compreender que cada visitante é um indivíduo único, e cada um é capaz de ter uma grande variedade de tipos muito diferentes de experiências (mesmo que a maioria dos visitantes atualmente só selecione a partir de uma paleta muito limitada de experiências possíveis). Por fim, exige que venham a aceitar que os significados de longo prazo criados pelos visitantes no museu são em grande parte moldados pelo curto - prazo pessoal, relacionados com identidade, necessidades e interesses do que pelos objetivos e intenções do pessoal do museu.

Dessa maneira se faz imprescindível considerar a singularidade de cada indivíduo que compõe esse público visitante e respeitar as experiências múltiplas que fluirão dele, bem como as experiências coletivas que podem emanar através da experimentação da narrativa da exposição. O museu não pode e não deve propor uma narrativa e esperar que ela seja lida fidedignamente à intenção de seu autor, da curadoria museológica. Dentro da exposição e em contato com o discurso museológico o público visitante não é passivo, ou apenas

receptor de uma mensagem, mas sobretudo, coautor, agente ativo e (re)criador de discursos, como observa Cury (2005). Acerca dessa preocupação com a narrativa apresentada pela exposição e a recriação do discurso por parte do público visitante, Franco (2018, p. 116) destaca que os museus “em todo o mundo têm procurado continuamente inovar e aprimorar suas linguagens expositivas, zelando para que as exposições não apresentem discursos fechados, inúteis ou excessivos”. O fato é que a exposição, ainda para Franco, é considerada uma obra aberta que possibilita que cada museu elabore um enunciado e o comunique ao seu público, oportunizando a este último que as interações ocorram de forma acessível, aberta, livre e propositiva.

A narrativa apresentada no discurso museológico precisa também ser útil no que comunica ao público visitante. Não há sentido em apresentar uma narrativa que em nada dialogue com a realidade da comunidade que configura o público desse museu. Afinal o museu tem função social, e não estaria exercendo essa função se não propusesse conexões entre suas exposições e as questões que estão na ordem do dia da sociedade (questões ambientais, climáticas, étnico-raciais, diversidade, LGBTQIA+, pandemia de COVID-19, infodemia, pós-verdade, *fake news*, negacionismo, dentre outros) até porque, os principais acervos dos museus “são compostos pelos problemas da sociedade contemporânea” (Moutinho, 2020, informação verbal).

Com relação esses debates sobre o papel do discurso museológico para que de fato ocorra essa simbiose cultural, no que tange especificamente os museus de arte sacra, Silva (2020, p. 54) adverte que “é ao renunciar a um discurso impositivo e invasivo nas suas práticas, que o museu eclesial conseguirá envolver [...] a participação de subcomunidades, crentes e não-crentes” e evidencia que isto vai reverberar na possibilidade de “uma nova leitura dos objetos litúrgicos e devocionais, proporcionando novas narrativas a serem exploradas em futuras iniciativas culturais.”

Se os museus de arte sacra querem ser entendidos como espaços de interlocução social, os discursos tradicionais, impositivos, e excludentes precisam ser substituídos por narrativas que convidem o público visitante a construir experiências com o museu.

Consonante a essa questão, Costa (2014, p. 17) versa que

ao longo da vida educamos nosso olhar para a arte a partir da visitação e do contato com ela. Aquilo que no início podia aparentar ser banal e desinteressante tende a adquirir novos significados   medida que o observador amadurece o olhar sobre o espaço e a obra. Nesse processo o visual, o mental e o sensorial são elementos fundamentais para organização e a percepção, quer do objeto, quer do ambiente.

Portanto,   a experimenta o do espaço museal em sua completude de sentidos que faz com que os códigos presentes na exposi o sejam interpretados, que as barreiras sejam quebradas e que as rela es de afetividade possam surgir no contato com o discurso museológico. Nesse processo entram em jogo elementos fundamentais que influem na percepção do todo tendo como ponto inicial o público visitante.

  partindo da constru o teórica sobre conceito e reflexões acerca do discurso museológico e como ele se apresenta no ambiente dos museus, mais especificamente nos de arte sacra, que passamos a enfocar o Museu de Arte Sacra Escritor Maximiano Campos. Para tanto, as linhas a seguir se debruçam sobre a história do referido museu e seu acervo.

3. História do Museu de Arte Sacra Escritor Maximiano Campos

Localizado em Goiana, na Zona da Mata Norte do estado de Pernambuco, região Nordeste do Brasil, o Museu de Arte Sacra Escritor Maximiano Campos possui um considerável acervo histórico e cultural, reconhecido nacionalmente por sua importância.

Vale assinalar que nem sempre o museu teve a referida denomina o. O início do museu se deu a partir de uma Exposi o de Arte Sacra, realizada em 1944, por ocasião do Primeiro Congresso Eucarístico da cidade de Goiana, realizado na Igreja de Nossa Senhora do Amparo dos Homens Pardos, situada na Praça da Bandeira em Goiana. A respeito dos objetos que compunham essa primeira exposi o, o Pároco Arciprestes Padre Fernando Passos relatou, em um

requerimento apresentado ao Estado de Pernambuco⁴⁰, que figuravam na exposição crucifixos, imagens, oratórios, obras de ouro e prata”. Destacou, ainda, que o acervo despertou interesse que o fez “perpetuar a Exposição com um Museu de Arte Religiosa, na mesma Igreja de Nossa Senhora do Amparo. Templo magnífico de ótima construção, com muita luz, recorda o gosto artístico e a piedade religiosa dos goianenses do século passado” (Pernambuco, 1944, p. 6).

A partir do sucesso da exposição supracitada, o Pároco já citado, promotor da exposição, escreveu uma carta endereçada ao Governo do Estado de Pernambuco solicitando auxílio financeiro para a fundação do que, alguns anos depois, se tornaria o Museu de Arte Sacra de Goiana (Figura 1). Na ocasião, a “Comissão de Defesa do Patrimônio Histórico e Artístico em reunião, [datada] de 20 de novembro de 1944, resolveu considerar digno de todo apoio do Estado o que solicita o Vigário de Goiana para a instalação do Museu de Arte Sacra daquela cidade” (Pernambuco, 1944, p. 6).

Santos (2018) nos traz uma elucidação que as décadas de 1930 e 1940 foram fundamentais para a criação de uma identidade nacional extremamente presente na política nacionalista, e, os museus foram usados como um dos mediadores para essa formação. Além disso, segundo Baptista (2002) o próprio enfraquecimento da Igreja Católica e sua desintegração ao estado de poder no Brasil, faz com que a criação de espaços museais de cunho religioso se tornassem uma maneira de reafirmar a identidade e o valor cristãos para a grande massa. Musealizar imagens de santos e itens litúrgicos era trazer esses objetos para dentro de um discurso de formação da identidade nacional presente nos museus desse período.

⁴⁰ Parecer nº 830, Poder Executivo. *Diário Oficial do Estado de Pernambuco*. Recife: Pernambuco, ano XXI, nº 270, 1 dez. 1944, p. 6. Recuperado de: http://200.238.101.22/docreader/DocReader.aspx?bib=DO_199903&pesq=museu%20de%20arte%20sacra Acesso em: 01 maio 2021.

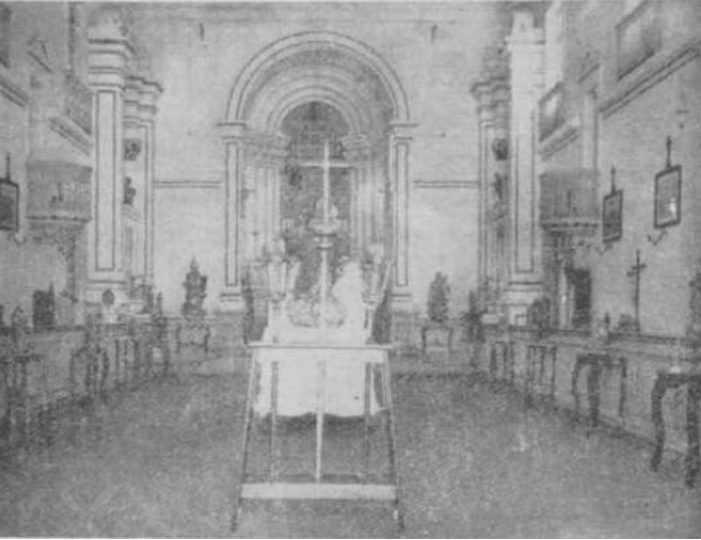


Figura 1 – Exposição original do Museu de Arte Sacra de Goiana, Igreja de Nossa Senhora do Amparo dos Homens Pardos

Fonte: Revista Nordeste (1951)⁴¹

A respeito do acervo que compunha o Museu de Arte Sacra de Goiana em sua primeira formação, Sena (2008, p. 362) explica que

a igreja do Amparo em estilo barroco, de há muito desativada para culto religioso, tem a inovação de Nossa Senhora do Amparo dos Homens Pardos e abriga, desde 19 de março de 1949, por realização do então prefeito Lauro Raposo, o Museu de Arte Sacra de Goiana. Dito Museu é pioneiro em Pernambuco [...], possuindo 507 peças catalogadas para exposição, entre imagens de madeira, barro e marfim, de Jesus, santos e da Virgem Maria de diversas invocações, e objetos litúrgicos, tais como santuários, custódias, resplendores, cálices, cruzes processionais, tocheiros, ostensórios, crucifixos.

⁴¹ Recuperado de:

https://www.fundaj.gov.br/images/stories/biblioteca/revistanordeste/a6_n1_1951.pdf

É notório pela descrição acima que o acervo do Museu era composto por imaginárias de feitura com três materiais principais (madeira, barro e marfim), além de objetos ligados diretamente ao culto católico e à prática religiosa. Em outro arquivo bibliográfico, Rodrigues (1996, p. 91-92) faz a menção de que

algumas das peças antigas de nossas igrejas que figuraram na exposição inaugural em 1949: "um ostensório com trabalho artístico impressionante e de riqueza fabulosa; uma cruz processional - obra relevantíssima em prata trabalhada; um santuário antigo, riquíssimo em dourados e gravuras impressionantes". E ali, nesse acervo precioso, se encontra, entre outras, a imagem de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, datada do século XVII.

Destacamos, portanto, que nesses relatos a importância e o valor artístico e patrimonial desses objetos são sempre ressaltados. Esse valor é tanto que, o diretor do Museu em 1980, Luiz Gomes Correia relata que a imagem de nossa Senhora do Rosário e a prataria que haviam sido emprestadas à Igreja do Rosário dos Homens Brancos (Matriz) no ano de 1974, foram roubadas da procissão que ocorreu na cidade no mesmo ano. Após uma investigação da Polícia Federal, segundo reportagem registrada no jornal Diário de Pernambuco (1980, p. A-15) os objetos foram recuperados e retornaram ao museu. Especula-se que outras tentativas como essa possam ter ocorrido devido o grande valor comercial que esses objetos representam.

A Igreja de Nossa Senhora do Amparo dos Homens Pardos, primeira sede do museu, teve seu tombamento pelo Instituto Patrimônio do Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) - englobando o edifício e todo seu acervo - na categoria de Bens Tombados das Belas Artes em outubro de 1938, mas a sua formação reconhecida enquanto Museu de Arte Sacra tem como data de fundação o ano de 1950, como consta o registro no *site* do IPHAN. Apesar disso, em alguns relatos, como o de Sena (2008), dão conta que a data de fundação é 19 de março de 1949, sendo esta data referente à criação do museu a partir

de uma ação da Diocese de Nazaré da Mata, por iniciativa do então prefeito Lauro Raposo (Pernambuco, 1999, p. 12). Entretanto, o reconhecimento oficial perante a fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco é do início da década de 1950.

O Museu de Arte Sacra de Goiana, nomenclatura original, esteve exposto nas dependências da Igreja de Nossa Senhora do Amparo dos Homens Pardos durante um longo período. Os objetos do acervo colecionado pela Igreja compunham o altar-mor e os altares laterais, somando-se cinco altares. Além disso, a nave principal da igreja também era utilizada para exposição e circulação de visitantes, como é possível perceber na Figura 2:



Figura 2 – Vista geral do Museu de Arte Sacra de Goiana nas instalações da Igreja de Nossa Senhora do Amparo dos Homens Pardos

Fonte: Revista Nordeste (1951)⁴²

No local também funcionava o Instituto Histórico de Goiana, fundado em 1870 que tinha como sede oficial um outro espaço, porém estava acolhido na referida igreja desde 1947 (Sena, 2008, p. 363), o que, acreditamos, ter sido fator contribuinte para a conservação e manutenção do acervo desse museu.

⁴² Recuperado em:

https://www.fundaj.gov.br/images/stories/biblioteca/revistanordeste/a6_n1_1951.pdf

Em nota publicada no jornal *O Globo*, com data de 15 de julho de 1982 (Várias, p. 35), “a fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco concluiu o inventário de 498 peças do acervo da Igreja de Nossa Senhora do Amparo dos Homens Pardos pertencente ao Museu de Arte Sacra de Goiana”. Isso implica dizer que, nem todas os objetos que compunham a primeira exposição ocorrida em 1944, no certame do Primeiro Congresso Eucarístico da Cidade, permaneceram após a institucionalização do museu. Ressalta-se aqui a redução do acervo que em sua fundação pela Diocese de Nazaré da Mata, no ano de 1949, contava com 507 objetos, e em 1982, como registrado na reportagem citada acima, somavam-se 498 objetos.

No tocante a manutenção do museu, foram encontrados registros no Diário Oficial do Estado de Pernambuco que demonstram as contribuições de até 80.000,00 cruzeiros advindos do Governo Estadual direcionados para a manutenção do Museu de Arte Sacra de Goiana (Pernambuco, 1963 p. 13), contudo, as ações das primeiras décadas de existência do museu não foram suficientes para manter o funcionamento, bem como a conservação desses bens culturais. Mesmo com alguns recursos financeiros destinados ao Museu de Arte Sacra de Goiana, isso não foi suficiente para que o espaço se mantivesse aberto ao público. Acerca disso, na visão de Rodrigues (1996, p. 91) o abandono desse patrimônio material e religioso da cidade de Goiana, está relacionado com

a "nova mentalidade administrativa", que avassala Goiana, as portas do Museu foram fechadas⁴³, o mofo tomou conta das imagens e quejandos, além do cupim e outros insetos que, certamente, fizeram delas, entre muitas a de Nossa Senhora do Leite, peça rara, a sua faina de destruição.

O museu permaneceu fechado por 20 anos e, posteriormente seu acervo foi transferido para outra igreja local em função de uma ação de restauro da edificação da Igreja de Nossa Senhora do Amparo

⁴³ A citação faz referência ao período de 1987, data em que o Museu de Arte Sacra de Goiana teve as portas, da Igreja de Nossa Senhora do Amparo do Homens Pardos Livres, fechadas (Rodrigues, 1996, p.91).

dos Homens Pardos Livres. Apesar de o museu ter sido fechado no ano de 1987 (Rodrigues, 1996, p. 91), a petição de restauro da Igreja de Nossa Senhora do Amparo, que já estava com as portas fechadas devido ao risco de desmoronamento de alguns setores da edificação, só foi realizada em 15 de março 1999, ano em que o Museu de Arte Sacra de Goiana completaria seu cinquentenário (Pernambuco, 1999, p. 12). Com orientação da Diocese de Nazaré da Mata - responsável por toda a região da Zona da Mata Norte de Pernambuco, onde Goiana está inclusa - o acervo foi levado para a Igreja Nossa Senhora dos Rosários dos Homens Pretos, também conhecida popularmente como Igreja dos Martírios, localizada na Travessa do Rosário, da mesma cidade.

Na época a transferência do acervo se deu porque a Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos estava desativada para culto. Em sua nova estadia, o acervo de arte sacra do museu de Goiana ficava exposto na nave principal da igreja, bem como, no salão lateral. Em uma outra reportagem do jornal *O Globo*, datada de 19 de novembro de 1998, nota-se que o acervo, já em novo endereço, havia sido ampliado quanto ao número de obras, como é possível perceber no seguinte recorte:

O museu conta com um acervo de duas mil peças e passou 20 anos fechado. Hoje, atrai visitantes de todo o país. Perdido em uma cidade do interior, ele chega a ser surpreendente pela raridade e pelo tamanho de algumas imagens (algumas com até dois metros de altura) e, sobretudo, pela riqueza barroca e dourada de seus santos esculpidos em madeira policromada (p. 9).

Acreditamos que o aumento considerável desse acervo se deu pelas doações dos fiéis, prática que contribuiu para a primeira formação do museu. Com o retorno das missas na Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos em 2010, não foi mais possível que o acervo permanecesse sediado no local. Com isso os objetos foram retirados da igreja mencionada e transportados para o prédio do antigo Fórum de Goiana, localizado na rua Dr. Manuel Borba. A ação de retirada dos objetos, do seu então lugar de exibição, foi comandada pelo Secretário de Obras do município. Na Figura 3, em sequência,

vemos que o acervo, sob a guarda da referida secretaria, foi armazenado de forma amontoada e sem nenhum cuidado em termos de acondicionamento, algo que se deu até o ano de 2013:



Figura 3 - Acervo abandonado quando estava sob a guarda da Secretaria de Obras da cidade de Goiana, PE, Brasil
Fonte: G1 (2013)⁴⁴

Para além da falta de cuidado, não havia uma reserva técnica ou um plano de conservação para que esse acervo pudesse ser preservado durante a sua estadia nesse novo espaço. Lamentavelmente, durante o processo de transporte e depósito do acervo pela Secretaria de Obras de Goiana, muitas peças foram danificadas e acabaram sofrendo processos corrosivos de degradação devido à umidade do local onde foram guardadas. Além disso, a condição ambiental na qual os objetos se encontravam era perfeito para a proliferação de pragas como o cupim. Assim sendo, muitas obras perderam suas partes mais frágeis, como mãos e cabeças, e foram atacadas por cupim, tendo sua composição em madeira corroída.

⁴⁴ Recuperado de:

<http://g1.globo.com/pernambuco/noticia/2013/10/acervo-de-arte-sacra-abandonado-vai-para-novo-museu-em-goiana-pe.html>

Em nota conclusiva, uma coisa é certa, o acervo presente no Museu de Arte Sacra Escritor Maximiano Campos é sobrevivente aos incêndios e a não destruição ocasionadas pelo tempo. Os objetos que estão expostos atualmente em um novo espaço carregam consigo uma trajetória de sobrevivência ao tempo, ao descaso, as pragas, as intempéries do clima, aos furtos e aos silenciamentos.

4. O Museu de Arte Sacra Escritor Maximiano Campos atualmente

Atualmente o acervo está sob a guarda do Serviço Social do Comércio (Sesc) Ler Goiana, e se encontra situado em prédio instalado nesta unidade (Figura 4), sob cessão de posse concedida pelo Bispo Diocesano Dom Frei Severino Batista de França, o então líder da Diocese de Nazaré da Mata, em Pernambuco, Brasil, sede administrativa das igrejas de Goiana.



Figura 4 - Vista da fachada do Museu de Arte Sacra Escritor Maximiano Campos

Fonte: Castro (2021)

Consideramos pertinente fazer referência que o museu sofreu uma modificação no que tange a sua natureza jurídica. Inicialmente, tratava-se de um museu religioso, visto que a própria edificação onde

se encontrava era um templo de culto católico. A partir da cessão dos objetos para o Sesc PE, o museu passou por um processo de laicização, tendo em vista que a instituição a qual está vinculado atualmente é de natureza laica.

Uma das condições para que o acervo sacro fosse cedido pela Diocese de Nazaré da Mata ao Sesc Ler Goiana, foi que a empresa pudesse restaurar todo o acervo e mantê-lo disponível para a visitação do público de maneira gratuita. O acordo de cessão tem um prazo de duração de 30 anos e está em vigor desde 2013, ano de inauguração do Museu de Arte Sacra Escritor Maximiano Campos, como consta na placa inaugural fixada na fachada do museu.

O museu é aberto ao público de segunda a sexta-feira, das 9h00 às 12h00 e das 14h00 às 17h00, com entrada gratuita. As visitas podem ser realizadas de maneira avulsa, pelo público geral, ou agendadas por grupos escolares e universitários. Neste momento em que o mundo e o Brasil enfrentam a pandemia de COVID-19, que no nosso país já vitimou mais de 530.000 pessoas⁴⁵, o Museu de Arte Sacra Escritor Maximiano Campos se encontra temporariamente fechado, sem previsão para de reabertura. Nesse período soubemos que foram realizadas no âmbito do museu algumas modificações quanto ao *layout* da exposição e também na própria estrutura arquitetônica do museu.

Com relação a espacialidade, o museu conta com um salão único de exposição com aproximadamente 400m², onde fica disposta parte do acervo, como é possível visualizarmos na Figura 5.

A exposição do Museu de Arte Sacra Escritor Maximiano Campos é permanente, mas mutável de acordo com o processo paulatino de restauro dos objetos, o qual é realizado por uma equipe especializada em conservação e restauro de bens culturais.

O museu, em uma parceria do Sesc/Senac, oferece um curso de Assistente Técnico em Restauração, em que os alunos, através de orientação e supervisão dos professores e restauradores, contribuem para o restauro dos objetos do acervo. A cada nova turma formada, uma reorganização da exposição permanente é realizada.

⁴⁵ Conforme dados do Ministério da Saúde do Brasil. Recuperado de: https://qsprod.saude.gov.br/extensions/covid-19_html/covid-19_html.html. Acesso em: 5 jul. 2021

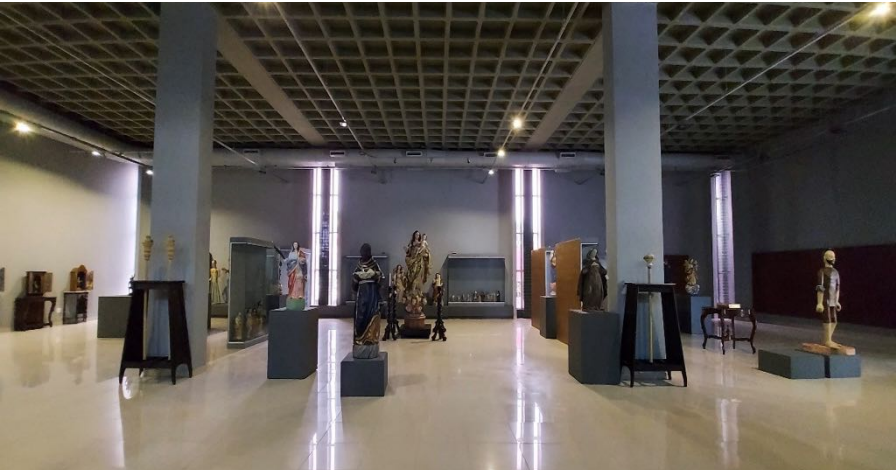


Figura 5 – Salão do Museu de Arte Sacra Escritor Maximiano Campos
Fonte: Castro (2021)

O objetivo é fazer com que os objetos restaurados sejam inclusos no circuito expositivo, não apenas para exibir o trabalho feito, mas também para divulgação do curso oferecido pelo museu. Assim, evidenciamos que já foram restaurados mais de 200 objetos, entre os quais se incluem santos de devoção, castiçais, crucifixos, santos de roca, oratórios, santuários e grande parte do mobiliário.

Ainda sobre o espaço de exposições do museu, percebemos que, apesar de se tratar de um único salão que não possui paredes estruturais como divisórias, a presença dos próprios elementos expositivos, como suportes e vitrines, acaba por criar, visualmente, uma espécie de setorização da exposição, como é possível notar na Figura 5 exposta acima.

Um fato que precisamos aludir é que ainda não existe um setor educativo no museu, algo de suma importância, mas apesar disso, há a presença de mediadores culturais que exercem essa função de maneira não institucionalizada, obviamente quando o museu está aberto, pois neste momento, repetimos, encontra-se fechado. Mesmo assim, temos a informação de que se encontra em processo de planejamento a instalação de uma nova exposição, com as vitrines e suportes já instalados, que já detém projeto luminotécnico, porém aguardando o

processo de instalação do projeto gráfico e de legendas. Decerto, o museu está aguardando, sobretudo, a sua abertura, com protocolos de segurança, o que só será possível a partir de medidas por decreto municipal

4.1. Caracterizando o acervo do Museu de Arte Sacra Escritor Maximiano Campos

Apesar de ser denominado e classificado como museu de arte sacra, o acervo do Museu de Arte Sacra Escritor Maximiano Campos é composto por pouco mais de 870 objetos, e pode ser categorizado, também, por seus materiais e/ou períodos históricos. A maioria dos objetos datam dos séculos XVIII e XIX, mas algumas raridades são datadas do século XVII. O museu possui um cadastro de tombamento normatizado pelo IPHAN que classifica os objetivos do acervo, catalogando seus materiais, seu histórico, sua origem e autoria, bem como com uma descrição da obra e suas características artísticas. Assim, para otimizar a visualização das categorias e sua respectiva quantidade, desenvolvemos a Tabela 1 a partir da subdivisão em categorias proposto pelo último inventário realizado no museu no segundo semestre de 2020, processo do qual tivemos a oportunidade de participar.

Categoria	Quantidade
Imaginária (esculturas em madeira)	371
Arte Popular Goianense (esculturas em terracota)	53
Devocionais (Santuários, Oratórios, Gravuras)	73
Mobiliário (mesas, bancos, marquesão, consoles, tocheiros)	69
Prataria (cálices, coroas, resplendor, castiçal)	90
Utensílios (louça, vasos)	183
Costumes e Curiosidades (placas, bustos e lápides)	19
Armamentos e instrumentos de tortura	19
Total	877

Tabela 1 – Relação das categorias do acervo e sua quantidade
 Fonte: Inventário do museu (2020)

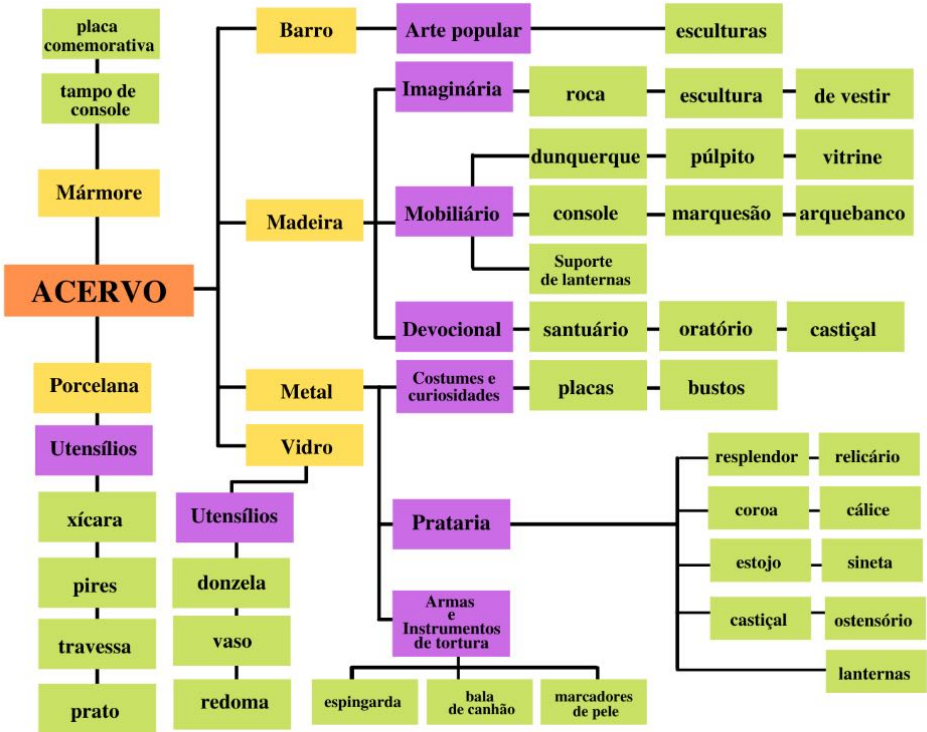
Como demonstrado na Tabela 1, a maior parcela do acervo se trata de imaginária, essas esculturas têm a sua composição majoritária em madeira e elementos pictóricos. A imaginária sacra era a maneira artística que melhor representava as intenções da Igreja Católica, pois adequava-se as características da pessoa humana. Segundo Fabrino (2012), outra característica da manufatura de imagens era a capacidade de a figura representada absorver as características e os traços fisionômicos das comunidades locais em que eram elaboradas.

A coleção de Arte Popular do Museu de Arte Sacra Escritor Maximiano Campos é composta por esculturas em terracota (técnica que se utiliza de um processo de queima do barro vermelho, muito comum na cidade) que são produções de artistas locais que expressam sua cultura e devoção. Essa coleção em específico não configura do acervo original do museu quando se localizava nas dependências da Igreja de Nossa Senhora do Amparo dos Pardos. A coleção de Arte Popular foi adquirida pelo Sesc Ler Goiana como uma maneira de trazer para dentro do espaço museal o diálogo entre os objetos históricos do acervo original e a produção artesã local.

No tocante ao acervo e suas categorias, por meio de análise das fichas catalográficas do IPHAN, disponibilizadas pela supervisão de cultura do Sesc Pernambuco, constatamos a diversidade de materiais presentes na composição dos objetos desse acervo, podendo assim classificá-los de formas gerais e específicas.

Nesse sentido, elaboramos o Fluxograma 1 apresentado em sequência, o qual construímos a partir da análise do acervo, composto por 877 objetos, através de suas respectivas fichas catalográficas.

A partir do Fluxograma, é possível perceber que identificamos seis materiais principais encontrados no acervo destacados no fluxograma pela cor amarela, a saber: mármore, porcelana, barro, madeira, metal e vidro. Destacamos que os objetos de metais, por sua vez, variam entre prata, bronze e ferro. As categorias, já apresentadas anteriormente na Tabela 1, estão destacadas em roxo, enquanto que os objetos referentes a cada uma delas estão na cor verde.



Fluxograma 1 – Materiais e Categorias do acervo
 Fonte: Autoria própria (2021)

5. O discurso museológico do Museu de Arte Sacra Escritor Maximiano Campos

A partir da nossa experiência e observação da atual exposição do Museu de Arte Sacra Escritor Maximiano Campos, identificamos algumas das características descritas a seguir, ressaltando que consideramos apenas o recurso visual do posicionamento das obras no espaço expositivo do museu.

O salão de exposições do Museu de Arte Sacra Escritor Maximiano Campos não possui divisões por paredes estruturais, como já mencionamos ao longo deste capítulo. Contudo, a exposição em questão é composta por alguns setores percebidos pelo agrupamento dos objetos e o seu posicionamento no *layout* do espaço.

Devido a ausência de divisórias estruturais, as próprias vitrines de exibição, bem como os suportes das obras expostas, atuam como delimitação do espaço, criando assim, de maneira visual, essas subdivisões. Salientamos que os elementos textuais e gráficos ainda se encontram ausentes no ambiente.

Por meio do processo de observação da atual condição da exposição do Museu de Arte Sacra Escritor Maximiano Campos identificamos os objetos expostos, suas categorias, que se referem aquelas apresentadas na Tabela 1, e seus respectivos quantitativos, como notamos na Tabela 2. Advertimos que os outros objetos componentes do acervo que não estão na exposição atual, se encontram na reserva técnica do museu.

Categoria	Quantidade
Imaginária (esculturas em madeira)	76
Arte Popular Goianense (esculturas em terracota)	29
Devocionais (Santuários, Oratórios, Gravuras)	4
Mobiliário (mesas, bancos, marquêsão, consoles, tocheiros)	19
Prataria (cálices, coroas, resplendor, castiçal)	1
Utensílios (louça, vasos)	8
Costumes e Curiosidades (placas, bustos e lápides)	1
Armamentos e instrumentos de tortura	0
Total	138

Tabela 2 – Relação das categorias do acervo exposto e seu quantitativo
 Fonte: Autoria própria (2021)

Além de observar os objetos escolhidos pela equipe museológica para compor esta exposição, o exercício de observação também nos auxiliou para analisar a proposta expográfica, e assim identificar o discurso museológico que vem se formando. Atualmente, os objetos escolhidos a partir dessa curadoria não estão agrupados apenas de acordo com as classificações de materiais já citadas fato que já ocorreu em outras exposições desse museu.

A expografia atual, em sua montagem, propõe o diálogo entre objetos de diferentes faturas (terracota e madeira). Além disso, aproxima geograficamente no circuito expositivo imaginárias de madeira, pertencentes ao acervo original do museu que datam, em sua

maioria, do século XVIII e XIX, e imaginárias de barro, produzidas por artistas goianenses, datadas do fim do século XX e início do século XXI. Essa aproximação pode parecer singela, mas não é de maneira alguma, desprezível. Aproximar espacialmente uma imagem sacra composta de elementos pictóricos e técnicas rebuscadas para esculpir na madeira a fisionomia humana, com douramento em sua pigmentação, de uma outra obra produzida por artistas autodidatas, muitas vezes com características artísticas tidas como rudimentares, gera no mínimo, o questionamento das similaridades e distanciamentos existentes entre elas.

Como nos recorda Fabrino, devido a impressão das características locais na fisionomia das esculturas sacras, elas

são consideradas por muitos autores a primeira das artes que reconheceu a singularidade do povo brasileiro em sua manufatura, incorporando as feições do mulato, do caboclo e do indígena e, paulatinamente, se afastando do biotipo europeu, em favor dos tipos regionais (Fabrino, 2012, p. 56).

Através da observação dos objetos em questão - imaginária sacra e as esculturas de arte popular - a primeira apresenta traços humanos europeizados, pele branca, rostos afilados, em vista que a segunda apresenta características que se aproximam mais do que seria uma fisionomia brasileira, e por que não dizer, nordestina, pernambucana e goianense.

No setor representado pela Figura 6 estão expostos alguns crucifixos, um resplendor, quatro santos de roca, e duas esculturas que representam a Via Sacra, uma em madeira, outra em barro. Essa 'mistura' proposta pelo projeto expográfico que aproxima diferentes categorias do acervo do museu em um único setor, proporciona uma nova perspectiva de correlação entre os diferentes tipos de imaginária. Por vezes as subdivisões em categorias, acabam se utilizando de nomenclaturas que excluem e atribuem um valor de inferioridade a certos tipos de objetos de arte.



Figura 6 - Salão de exposições do Museu de Arte Sacra Escritor Maximiano Campos
Fonte: Castro (2021)

No caso das duas esculturas que destacamos na mesma Figura 6, ambas representam uma cena da Via Sacra de Cristo, portanto ambas são imagens sacras. Todavia, uma de destaque é sempre denominada como imaginária sacra, enquanto outra é conhecida como arte popular. Condicionar essas aproximações dentro da exposição é provocar essas reflexões e questionamentos quanto as proximidades artísticas presentes nesses objetos, que trazem detalhes tão minuciosos dos artistas que as produziram, mas que muitas vezes são reconhecidos de maneiras opostas, ou ainda numa espécie de hierarquia de importância e valor.

Na vitrine presente na Figura 7 observamos uma outra aproximação de faturas diferentes. Dessa vez trata-se do conjunto de imagens de Nossa Senhora de Belém e São José, que data da primeira metade do século XX, e Nossa Senhora do Desterro (Sagrada família), de 2001.

Tanto o conjunto quanto a escultura são constituídos de terracota, entretanto as características artísticas e policrômicas são distintas, embora as duas esculturas em questão tratem da representação do pai e da mãe de Cristo.



Figura 7 - Salão de exposições do Museu de Arte Sacra Escritor Maximiano Campos
Fonte: Castro (2021)

Aproximar essas duas imagens que são tão próximas quanto a narrativa bíblica que representam, mas tão distantes quanto a estética artística que possuem, nos leva mais uma vez a uma reflexão a respeito desse distanciamento de valores e importâncias que muitas vezes são impostos em obras de barro que possuem acabamento pictórico, daquelas que não o possuem.

Entretanto, apesar dessas aproximações propostas em alguns setores, o museu possui uma vitrine que expõe apenas as esculturas de terracota, classificadas como Arte Popular, conforme podemos visualizar na Figura 8.

Apesar dessa separação categorizada, acreditamos que as mudanças de um discurso tradicional e segregador, mesmo que morosas, são perceptíveis, e, ainda que não estejam presentes na exposição como um todo, já dão indícios da tentativa de novos olhares para esse acervo. As interlocuções propostas a partir da setorização do museu permitem que durante a visita possa se conduzir seguindo o percurso criado pelo museu ou aquele que o visitante deseja criar. Não existe uma demarcação imposta pela expografia que conduza o direcionamento do visitante na ordem que deve seguir na fruição da exposição.



Figura 8 – Setor de Arte popular da exposição
Fonte: Castro (2021)

Consideramos que Isso implica em garantir que o público tenha autonomia durante a visita e que o museu não impõe um “jeito certo” de percorrer a exposição, algo que corrobora para o entendimento do público visitante como participante ativo da exposição e da criação de seus significados.

4. Considerações finais

Neste capítulo nos propomos a descrever a história e o discurso museológico do Museu de Arte Sacra Escritor Maximiano Campos, localizado no município de Goiana em Pernambuco, região Nordeste do Brasil.

Quanto à história de fundação do Museu de Arte Sacra Escritor Maximiano Campos como o conhecemos na atualidade, temos que o mesmo teve origem em uma exposição de arte sacra que ocorreu no ano de 1944 no âmbito de um evento religioso, o Primeiro Congresso Eucarístico da cidade de Goiana. Os objetos de arte sacra que compunham tal exposição eram precisamente crucifixos, imagens, oratórios, obras de ouro e prata. Este valioso acervo de arte sacra consolidou a exposição, culminando, mais tarde na criação de fato do museu. Inferimos que ao longo de sua trajetória, o museu enfrentou situações delicadas, desde a retirada de objetos para lugar desprovido de qualquer esmero e que, mais tarde, reverberou no acometimento de

parte do acervo por pragas, aliás descaso pelo qual padece muitos museus brasileiros. Atualmente, o Museu de Arte Sacra Escritor Maximiano Campos compõe o Sesc/PE e os seus objetos estão expostos em espaço adequado que abriga um acervo com de 877 objetos categorizados entre imaginárias, arte popular goianense, devocionais, mobiliário, prataria, utensílios, costumes e curiosidades e armamentos e instrumentos de tortura.

No que concerne ao discurso museológico do Museu de Arte Sacra Escritor Maximiano Campos, chegamos à conclusão de que este engloba práticas de desconstrução dos discursos tradicionais e hegemônicos, que geralmente permeiam os espaços de museus de arte sacra. A atual proposta expográfica provoca reflexões a respeito dessas desconstruções sociais ao sugerir novos diálogos no ambiente dos museus a partir da montagem das imagens.

Apesar das exposições em museus de arte sacra terem um caráter tradicional e pondo em relevo a valorização da sacralidade relacionada aos objetos e a religião católica, a exposição que descrevemos aqui apresenta tentativa de correlacionar a imaginária sacra com outros contextos, como é o caso dos objetos do cotidiano, bem como das esculturas de arte popular.

Em linhas de encerramento, temos a pontuar a continuidade das reflexões acerca do Museu de Arte Sacra Escritor Maximiano Campos no âmbito da pesquisa que vimos empreendendo pelo PPGAV UFPB/UFPE, sobre a qual pretendemos nos debruçar também nos textos e nas legendas que acompanham o acervo exposto do museu na pesquisa que se enquadra em um estudo de público de museu. Acreditamos que esses componentes possam colaborar ainda mais para o entendimento da história, do discurso museológico, da função social, ações comunicativas e compromisso com as questões contemporâneas da sociedade por parte do Museu de Arte Sacra Escritor Maximiano Campos na sua relação com o público visitante.

Referências

Baptista, Anna Paola P. (2002). *O Eterno ao Moderno: arte sacra católica no Brasil, anos 1940-50*. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) Universidade Federal do Rio de Janeiro. Recuperado de:

<https://livros01.livrosgratis.com.br/cp000121.pdf>. Acesso em 15 abr. 2021.

Barbosa Filho, Edilson Teixeira; Costa, Luciana Ferreira da (2019). *Reflexões sobre decolonialidade e sua relação com os museus*. In: III Semana do Patrimônio Cultural do Unipê.

Castro, Eva Caroline Sena (2021). *Vista da fachada do Museu de Arte Sacra Escritor Maximiano Campos*. 1 fotografia.

Castro, Eva Caroline Sena (2021). *Salão do Museu de Arte Sacra Escritor Maximiano Campos*. 2 fotografias.

Castro, Eva Caroline Sena (2021). *Setor de Arte popular da exposição*. 1 fotografia.

Costa, Luciana Ferreira da (2017). *Museologia no Brasil, século XXI: atores, instituições, produção científica e estratégias*. Tese (Doutoramento em História e Filosofia da Ciência) – Universidade de Évora, Portugal. Recuperado de: <https://dspace.uevora.pt/rdpc/bitstream/10174/21966/1/Doutoramento%20-%20Hist%C3%B3ria%20e%20Filosofia%20da%20Ci%C3%A2ncia%20-%20Museologia%20-%20Luciana%20Ferreira%20da%20Costa.pdf>. Acesso em: 10 mar. 2021.

Costa, Robson Xavier da (2014). *Percepção ambiental em museus paisagem de arte contemporânea: a legibilidade dos museus Inhotim/Brasil e Serralves/Portugal avaliada pelo público/visitante*. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Recuperado de: <https://repositorio.ufrn.br/jspui/handle/123456789/12320>. Acesso em: 14 set. 2020.

Cunha, Marcelo Bernardo da (2010). A exposição museológica como estratégia comunicacional: o tratamento museológico da herança patrimonial. *Revista Magistro*: Programa de Pós-Graduação em Letras e Ciências Humanas, UNIGRANRIO, Rio de Janeiro, v. 1. p. 109-120.

Recuperado de: <http://publicacoes.unigranrio.edu.br/index.php/magistro/article/view/1062/624> Acesso em 13 set. 2020.

Cury, Marília Xavier (2005). *Comunicação museológica: uma perspectiva teórica e metodológica de recepção*. Tese (Doutorado em Comunicação e Artes) – Universidade Federal de São Paulo, São Paulo. Recuperado de: https://www.researchgate.net/profile/Marilia-Cury/publication/259866616_Comunicacao_Museologica_-_Uma_Perspectiva_Teorica_e_Metodologica_de_Recepcao/links/0c96052e38f99eb32a000000/Comunicacao-Museologica-Uma-Perspectiva-Teorica-e-Metodologica-de-Recepcao.pdf. Acesso em: 30 mar. 2021.

Desvallées, André; Mairesse, François (2013). *Conceitos-chave de Museologia*. São Paulo: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus: Pinacoteca do Estado de São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura, 2013. Recuperado de: http://www.icom.org.br/wp-content/uploads/2014/03/PDF_Conceitos-Chave-de-Museologia.pdf. Acesso em 17 abr. 2021.

Diretor do Museu denuncia furtos (1980). *Diário de Pernambuco*. Recife, ano 155, nº 16, 17 jan. Caderno policial, p. A-15. Recuperado de: http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=029033_16&p_agfis=895. Acesso em: 08 maio 2021.

Fabrino, Raphael João Hallack (2012). *Guia de Identificação de Arte Sacra*. Rio de Janeiro: IPHAN. Recuperado de: http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/guia_arte_sacra.pdf. Acesso em: 18 abr. 2021.

Franco, Maria Ignez Mantovani (2018). *Planejamento e realização de exposições*. Coleção Cadernos Museológicos, v. 3, Brasília, DF: IBRAM, 2018. Recuperado de: <https://www.museus.gov.br/cadernos-museologicos/>. Acesso em: 12 set. 2020. Acesso em: 12 abr. 2021.

Foucault, Michel (2007). *A Ordem do discurso*. São Paulo: Loyola. 79 p.

Lima, Diana Farjalla Correia (2013). Museologia, Campo Disciplinar da Musealização e Fundamentos de Inflexão Simbólica: 'Tematizando' Bourdieu para um convite à reflexão. *Revista do Programa de Pós-Graduação em ciência da Informação da Universidade de Brasília*, v. 11, n. 4, p. 48 - 61. Recuperado de: <https://periodicos.unb.br/index.php/museologia/article/view/16363>. Acesso em: 02 abr. 2021

No litoral norte de Pernambuco o paraíso existe (1998). *Jornal O Globo*. Rio de Janeiro, ano LXXIV, nº 23.822, 19 nov. Caderno Boa Viagem, p. 41. Recuperado de: https://acervo.oglobo.globo.com/?service=printPagina&imagemPrint=https%3A%2F%2Fduyt0k3aayxim.cloudfront.net%2FPDFs_XMLs_pagnas%2Fo_globo%2F1998%2F11%2F19%2F03-b_boa_viagem%2Fge191198009BOA1-1234_g.jpg%3FExpires%3D1620473653%26Signature%3DC3FC3u8h_u0mXpzW0NnOsiJ6VLKZVeeWh4eHI5Tcx1F86iNZ1liGxevQeyeBTJdmc_aRVjo~ksOv-yAwaU4owHZQdsE86cYC85tu69rWeB85GQaxzL5BiYzqvloU0zba3yV9bhUjwLChpWe5Q1DIQXG0saoEH~dNS8tnNmXCGunaBPtN6ilS9w4Vf6uXM2q0PjdDjfqf09ZRk4Lf8~v0Wa1LHGvYLu4MjgzTnt81zpxDpv4e4FihK1oOi1NzZbuU9VCuX7yfZqt9zM1a8WWvQxyNgxl-NgJp6f0uzz~KloqLRaKsJYa1QM3yIq~jGHBktm47ZP1I8lNx4wXV5zWUKDYQ_%26Key-Pair-Id%3DAPKAIXUISCOALHPXYJEQ. Acesso em: 30 abr. 2021.

Osório, Luís Camillo (2019). A função-curador: discurso, montagem, composição. *ARS*, São Paulo, v.17, n.37, set./dez. Recuperado de: https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1678-53202019000300029&script=sci_arttext. Acesso em: 02 maio 2021.

Pernambuco (Estado) (1944). Parecer nº 830, de 20 de novembro de 1944, Poder Executivo. *Diário Oficial do Estado de Pernambuco*: Recife, Pernambuco, ano XXI, nº 270, 1 dez., p.6. Recuperado de: http://200.238.101.22/docreader/DocReader.aspx?bib=DO_194412&pesq=museu%20de%20arte%20sacra. Acesso em: 30 abr. 2021.

Pernambuco (Estado) (1963). Projeto nº 811, Poder Legislativo. *Diário Oficial do Estado de Pernambuco*: Recife, Pernambuco, ano XL, nº 251, 1 nov. 1963, p. 13, 39, 40. Recuperado de: http://200.238.101.22/docreader/DocReader.aspx?bib=DO_196311
Acesso em: 01 maio 2021.

Pernambuco (Estado) (1999). Requerimento nº 137/1999, Poder Executivo. *Diário Oficial do Estado de Pernambuco*: Recife, Pernambuco, ano LXXVI, nº 50, 17 mar. p. 12. Recuperado de: http://200.238.101.22/docreader/DocReader.aspx?bib=DO_199903&pesq=museu%20de%20arte%20sacra Acesso em: 01 maio 2021.

Restrepo, Eduardo; Rojas, Axel (2010). *Inflexión decolonial: fuentes, conceptos y cuestionamientos*. Popayán: Editorial Universidad de Cauca.

Rocha, Luiza Maria Gomes de Mattos (1999). *Museu, informação e comunicação: o processo de construção do discurso museográfico e suas estratégias*. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação) - Universidade Federal do Rio de Janeiro. Recuperado de: <https://ridi.ibict.br/bitstream/123456789/728/1/luisarocha1999.pdf>
Acesso em: 05 maio 2021.

Roque, Maria Isabel (2019). A arte sacra: museus e exposições numa sociedade secularizada. *MASF Journal: Questão de Arte Sacra*, n.2, p. 179-199. Recuperado de: https://issuu.com/masfunchal/docs/masf_journal_01. Acesso em: 27 set. 2020.

Rodrigues, Mário (1996). *Crônicas Goianenses*. Goiana: Recife Gráfica Editora S.A.

Santos, Gabriel Alves dos (2018). *Entrelaces contemporâneos, ou o novo discurso museológico e as dimensões sociopolíticas dos acervos*. Monografia (Bacharelado em Produção Cultural) - Universidade Federal Fluminense. Recuperado de: <https://app.uff.br/riuff/bitstream/1/7950/1/TCC%20Gabriela%20Alves%20-%20FINAL.pdf>. Acesso em: 04 maio 2021.

Silva, Maria Isabel Cardoso de Sousa (2020). *Museu de Arte Sacra da Capela da Lapa*: proposta museológica participativa. Dissertação (Mestrado em Museologia) – Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Recuperado de: <https://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/130672/2/432638.pdf>. Acesso em: 13 maio 2021.

Sena, Josué Antônio Fonseca de (2008). *1952 - Goiana em Versos e Prosa*. Recife: ed. do autor.

Sousa, Solange Guimarães Valadares de (2005). *O papel social do ginásio Manuel Borda em Goiana-PE*: alternativa local de ensino secundário para rapazes (1947/1961). Dissertação (Mestrado em Educação) - Universidade de Pernambuco Federal de Pernambuco, 2005. Recuperado de: https://repositorio.ufpe.br/bitstream/123456789/4725/1/arquivo5839_1.pdf. Acesso em: 13 abr. 2021.

Vasconcelos, Vanessa Gonçalves (2019). Cultura Material e a produção de narrativas expográficas: o caso do Museu de Artes e Ofícios - Belo Horizonte/MG. *I Colóquio de Gestão do Patrimônio Cultural*, UNICAMP. Recuperado de: https://www.ixseminarionacionalcmu.com.br/resources/anais/8/1563211773_ARQUIVO_VanessaVasconcelos-IXSeminarionacionaldoCentrodeMemoriadaUNICAMP.pdf. Acesso em: 04 maio 2021.

Vasconcellos, Camilo de Mello; Balaguer, Otávio Pereira (2020). Narrativas expositivas na construção de memórias identitárias: um estudo de caso. *Revista Brasileira de Pesquisa (Auto)Biográfica*, Salvador, v. 5, n. 14, p. 709-722, maio/ago. Recuperado de: <https://www.revistas.uneb.br/index.php/rbpab/issue/view/444>. Acesso em: 09 abr. 2021.

Várias (1982). *Jornal O Globo*. Rio de Janeiro, v. LVII, nº 17.789, 15 jul. *Caderno de Turismo e Automóveis*, p. 35. Recuperado de: <https://acervo.oglobo.globo.com/busca/?tipoConteudo=artigo&orden>

[acaoData=relevancia&allwords=&anyword=&noword=&exactword=museu+de+arte+sacra+de+goiana](#). Acesso em: 08 mai. 2021.

Williamson, Beth (2004). *Christian Art: A very Short Introduction*. Oxford University Press Inc., New York. Recuperado de: [https://www.researchgate.net/profile/Nguyen-Trung-Hiep/post/Has someone researched about christian art in Iran/attachment/59d63b8c79197b807799895c/AS%3A411287029862400%401475069877099/download/Christian+Art.,+A+Very+Short+Introduction.pdf](https://www.researchgate.net/profile/Nguyen-Trung-Hiep/post/Has%20someone%20researched%20about%20christian%20art%20in%20Iran/attachment/59d63b8c79197b807799895c/AS%3A411287029862400%401475069877099/download/Christian+Art.,+A+Very+Short+Introduction.pdf). Acesso em: 07 abr. 2021.

**FESTA DE IEMANJÁ COMO PATRIMÔNIO IMATERIAL:
EXPERIÊNCIAS DO AUTORREGISTRO
EM FORTALEZA E BELO HORIZONTE**

Carolina Ruoso

Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

<https://orcid.org/0000-0002-3340-4357>

Fernanda Cristina de Oliveira e Silva

Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

<https://orcid.org/0000-0002-6348-3500>

Jean Souza dos Anjos

Universidade Estadual do Ceará, Brasil

<https://orcid.org/0000-0002-7216-4747>

1. Dos bastidores da organização do Patrimônio Cultural ao encontro dos autores desse artigo.

Nosso artigo apresenta os processos de Registro da Festa de Iemanjá como Patrimônio Imaterial em âmbito municipal nas cidades de Fortaleza e Belo Horizonte procurando discutir as implicações das chamadas referências culturais nas metodologias participativas a partir da noção de Autorregistro. Antes de nos desdobrarmos a respeito do tema central do artigo, entendemos que se faz necessário contarmos um pouco aos(as) leitores(as), como nos conhecemos, nós os autores desse artigo: Carolina Ruoso, Fernanda de Oliveira e Jean dos Anjos. Esse artigo foi elaborado por nós três: Carolina ficou responsável por apresentar uma reflexão do ponto de vista da sua experiência como trabalhadora da cultura, que atuou como gestora das políticas de patrimônio cultural no Ceará. Fernanda ficou responsável por apresentar a sua experiência e reflexões como antropóloga pertencente às afroreligiões da Umbanda e do Candomblé na coordenação dos trabalhos para o Registro da Festa de Iemanjá como Patrimônio Imaterial em Belo Horizonte e, Jean dos Anjos, por

apresentar a sua experiência e reflexões como antropólogo pertencente à religião afroameríndia, Umbanda, na coordenação dos trabalhos para o Registro da Festa de Iemanjá como Patrimônio Imaterial em Fortaleza.

Para começarmos a nossa conversa vamos contar um pouco da história do nosso encontro para que você, leitor(a), possa nos conhecer um pouco melhor e, para quê você possa estar situado geograficamente, o que possibilita uma compreensão mais ampliada da construção da nossa reflexão a respeito das metodologias participativas no campo do patrimônio cultural. Carolina morava em Fortaleza e atuava como Coordenadora na Coordenadoria de Patrimônio Histórico, Artístico e Cultural da Secretaria da Cultura do Estado do Ceará (Secult-Ce) (2015 e 2016) quando propôs, junto à Secretaria da Cultura de Fortaleza (Secultfor) e ao Instituto Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), as oficinas para os Povos de Terreiro⁴⁶ de orientação para a elaboração do Dossiê de Registro da Festa de Iemanjá. O Dossiê seria o resultado de uma ação conjunta de formação em âmbito Municipal, Estadual e Federal, porém o documento seria proposto e elaborado pelos Povos de Terreiro. Não foi possível para Carolina continuar ministrando a oficina, então, a Coordenação de Patrimônio Imaterial da SECULTFOR tomou para si a responsabilidade de encaminhar o Registro da Festa de Iemanjá como Patrimônio Imaterial e, contratou o antropólogo Jean dos Anjos, que também participava das oficinas, e uma equipe.

Ao chegar em Belo Horizonte (Minas Gerais) para trabalhar como professora da Universidade Federal de Minas Gerais, Carolina foi convidada para integrar o Grupo de Pesquisa Estopim participando da pesquisa a respeito do Reconhecimento do Conjunto Moderno da Pampulha como Paisagem Cultural pela UNESCO (Garcia *et al*, 2021). No grupo de pesquisa, uma das integrantes, a estudante de Conservação e Restauração, à época, Maria Tereza Dantas (Moura & Lages Rodrigues, 2019) realizava uma pesquisa de Iniciação Científica a respeito do Portal da Memória, uma escultura do artista Jorge dos Anjos elaborada para proteger a Festa de Iemanjá. Quando Moura &

⁴⁶Povos de Terreiro é uma das formas como coletivos tradicionais de matrizes africanas e afro-brasileiras pertencentes a comunidades afrorreligiosas se denominam em Belo Horizonte e em Fortaleza.

Lages Rodrigues (2020) apresentaram a pesquisa durante as reuniões do Grupo Estopim, Carolina tomou conhecimento da Festa de Iemanjá em Belo Horizonte e, para a sua surpresa ela acontecia no mesmo dia da Festa de Iemanjá de Fortaleza, no dia 15 de agosto. A partir desse momento, desse encontro de datas, ficou o desejo de aproximar os Povos de Terreiro das duas cidades, ainda mais porque as duas cidades haviam registrado a Festa de Iemanjá como Patrimônio Imaterial.

Além das datas serem as mesmas nas duas cidades, a Festa de Iemanjá em Belo Horizonte acontece na Lagoa da Pampulha, longe do mar, o que significaria muito para fortalecer a defesa do Registro da Festa de Iemanjá em âmbito Estadual em Fortaleza, pois uma das dúvidas apresentadas à época nos bastidores da gestão da Secult-Ce era sobre a presença da Festa de Iemanjá nas cidades longe do litoral. Então, o Registro da Festa de Iemanjá em Belo Horizonte poderia vir a contribuir para o Registro da Festa de Iemanjá em âmbito Estadual no Ceará. Outra questão importante para considerarmos importante realizar o encontro foi a possibilidade de retomarmos um debate sobre o Registro do Complexo Cultural da Festa de Iemanjá junto ao IPHAN, em âmbito Federal. Pois havia um entendimento compartilhado nos diálogos realizados durante as três oficinas ofertadas no Ceará que a Festa de Iemanjá tinha um significado na cultura do povo brasileiro para além do dia da Festa de Iemanjá.

No dia 20 de novembro de 2020, Dia da Consciência Negra, um encontro no ciberespaço, uma *traquinagem exuística* (Rufino, 2016) em meio ao contexto das medidas de isolamento social durante a pandemia do coronavírus (COVID19), fez o giro que abriu os caminhos para que Carolina fosse apresentada à antropóloga Fernanda de Oliveira. Assim, Carolina convidou Fernanda e Jean para uma roda de conversa no dia 28 de janeiro de 2021 sobre os processos de Registro da Festa de Iemanjá nas duas cidades. Algumas questões pautadas pelos dois antropólogos e, demais convidados, nos fazem estar juntos na escrita desse artigo e no Curso de Extensão: *A Festa de Iemanjá e os trabalhos do patrimônio: como elaborar o Plano de Salvaguarda?* ofertado pela Escola de Belas Artes da UFMG⁴⁷, por exemplo: o que

⁴⁷O Curso de Extensão é uma ação de formação do Centro de Extensão da Escola de Belas Artes e uma articulação dos grupos de pesquisa Estopim, NEPPAMCs, pelo grupo de pesquisa do Programa de Pós-graduação em Artes

fazer depois do Registro? O Registro é apenas um selo e/ou um carimbo de reconhecimento? O que muda para dos detentores dos saberes após o Registro como patrimônio imaterial? Como compreender a participação na perspectiva dos detentores dos saberes do patrimônio imaterial? Os detentores dos saberes são atores/autores na elaboração dos Registros? Quando os detentores dos saberes podem propor metodologias que sejam mais próximas das suas práticas e referências culturais?

O primeiro argumento que compreendemos com o relato dos processos de patrimonialização da Festa de Iemanjá apresentados por Jean dos Anjos e Fernanda de Oliveira é que não há uma metodologia única e padronizada para o desenvolvimento do dossiê de Registro de um bem cultural imaterial. As metodologias participativas implicam no diálogo com os detentores dos saberes, precisam considerar as suas referências culturais, especialmente no que diz respeito ao modo histórico de vivenciar as memórias do seu povo. A participação é uma demanda que parte dos movimentos sociais, culturais e de artistas, trata-se de uma reivindicação que procura garantir que haja uma escuta das pessoas que vivenciam no cotidiano as experiências com o patrimônio cultural, aqueles que mantém vivas as tradições entre permanências e mudanças, entre repetição e reinvenção, entre transmissão e recriação dos saberes tradicionais. O pedido de patrimonialização da Festa de Iemanjá tanto em Fortaleza quando em Belo Horizonte foi feito pelos Povos de Terreiro o que está relacionado às noções de Retórica da Luta que apresentamos nesse artigo, antes de explicarmos o significado dessa perspectiva vamos aos processos de elaboração do Registro da Festa nas cidades de Fortaleza e Belo Horizonte, nesta ordem.

2. Festa de Iemanjá de Fortaleza – Inventando uma Pesquisa

A pesquisa e o inventário realizado pela Secretaria de Cultura de Fortaleza atenderam a dois pedidos de Registro da Festa de Iemanjá. O primeiro pedido gerou o processo nº P158163/2011 de 05

da UEMG e o Laboratório de Antropologia e Imagens da UFC e a Cátedra da UNESCO para “Educação, Cidadania e Diversidade Cultural” junto ao Doutorado em Sociomuseologia da ULHT.

de outubro de 2011, proposto pela União Espírita Cearense de Umbanda – UECUM. O segundo pedido gerou o processo nº P714189/2015 de 10 de agosto de 2015, proposto pelo Instituto de Difusão da Cultura Afro Brasileira.

A equipe de pesquisa foi composta por um coordenador, duas pesquisadoras, dois pesquisadores e quatro fotógrafos que fizeram a cobertura imagética na festa do ano de 2016 gerando fotografias e vídeos. A pesquisa se iniciou em agosto de 2016 com reuniões antes da festa do dia 15 daquele mês. A equipe de pesquisa realizou a observação da festa desde a noite do dia 14 até o final da tarde do dia 15 nos polos principais da cidade: a Praia do Futuro e a Praia de Iracema.

A escolha da equipe de pesquisa se deu por processo seletivo. A gerência de patrimônio imaterial da Secultfor buscou um coordenador que tivesse amplo conhecimento sobre a festa e acesso às principais lideranças que organizavam a mesma. Os demais pesquisadores tinham experiências em etnografias e, uma das pesquisadoras, participou da pesquisa sobre o Maracatu, também registrado como patrimônio imaterial pela Secultfor. Na primeira reunião, a coordenação da pesquisa levou o texto metodológico *Ser Afetado*, de Favret-Saada (2005) para que fosse lido pela equipe. A ideia era que a equipe se deixasse afetar pela experiência da festa, não o afeto como sentimento, mas como um modo de alteridade entre seus próprios corpos e o corpo da pesquisa, produzindo agenciamentos. O tempo curto para a realização da pesquisa, a princípio quatro meses, provavelmente não deixaria que essa afecção acontecesse, mas o primeiro desafio estava lançado. Também foi trabalhado pela equipe textos referências de Pordeus Jr. (2002; 2011).

A equipe observou a Festa de Iemanjá de Fortaleza na noite do dia 14 de agosto e o por todo o dia 15. As duas pesquisadoras ficaram na Praia de Iracema e os dois pesquisadores na Praia do Futuro. Os fotógrafos também ficaram divididos. A coordenação e a gerência de patrimônio imaterial da Secultfor ficaram entre os dois polos. Havia uma preocupação da coordenação quanto a presença dos pesquisadores e fotógrafos na Praia do Futuro, já que a insegurança no local era conhecida por todos, não só no período da festa. Era preciso atenção redobrada naquele polo dentro de um dos bairros com o Índice de Desenvolvimento Humano (IDH) mais baixo da cidade, a

Praia do Futuro. Já no aterro da Praia de Iracema não havia motivo, a priori, para preocupação com a violência, visto que nenhuma ocorrência apareceu desde que o polo foi criado, em 2013. O aterro fica dentro de um dos bairros de maior IDH da cidade, o Meireles.

A observação da festa foi fundamental para o entendimento dos pesquisadores e pesquisadoras do que era aquela experiência como vital para os umbandistas de Fortaleza. A apreensão dos bens culturais imateriais como expressões máximas da “alma dos povos” como conjugação de memórias e sentidos de pertencimento de indivíduos e grupos, fortalecedores de vínculos identitários, como diz Pelegrini (2013). Era preciso que toda a equipe compreendesse a festa e seus valores como patrimônio da cidade a partir dos elementos que a compunham. Ora, assim esses elementos foram observados desde a chegada dos terreiros até a partida deles em caravanas de ônibus fretados por seus membros.

Os pesquisadores e pesquisadoras escreveram relatórios sobre a experiência da festa e este relatório foi usado para apurar os elementos que constituem valores patrimoniais no texto final do dossiê. Em 2016 participaram da festa 49 terreiros na Praia do Futuro e 23 na Praia de Iracema, aproximadamente. Os fotógrafos produziram cerca de seis mil fotografias e duas produções em vídeo. Ficou marcada nos relatórios a experiência de resistência por parte dos participantes da festa que a tem como uma tradição da Umbanda cearense. Toda a equipe de pesquisa conseguiu perceber que a Festa de Iemanjá é realizada com muito esforço por mulheres e homens que tem amor e fé na Rainha do Mar.

Depois da festa a equipe se reuniu para os próximos passos da pesquisa. A coordenação solicitou que a Secultfor emitisse ofício para os dois principais jornais da cidade, O Povo e Diário do Nordeste, requerendo os arquivos de reportagens sobre a Festa de Iemanjá e imagens fotográficas. O jornal O Povo não liberou os arquivos e imagens. O jornal Diário do Nordeste liberou reportagens e imagens por meio de seu setor de pesquisa. A Sra. Carmem Lucia Araujo, responsável pelo setor, recebeu parte da equipe e foram selecionadas reportagens e imagens sobre a festa desde a década de 1980.

A pesquisa realizada no Diário do Nordeste fez a equipe perceber que a Festa de Iemanjá de Fortaleza viveu tempos áureos sendo frequentada por milhares de pessoas. A reportagem do citado

jornal de 15 de agosto de 1987 revela que milhares de pessoas faziam, na Praia do Futuro, cultos e oferendas para a Rainha do Mar. Outra reportagem, do dia 16 de agosto de 1990, afirma que quase oitenta mil pessoas estavam presentes na festa. Algumas fotografias cedidas revelam uma multidão na beira da Praia do Futuro no dia 15 de agosto. Outra curiosidade da pesquisa no jornal foi a descoberta da imagem contendo a escultura de Iemanjá projetada pelo artista Zenon Barreto e inaugurada pelo prefeito Juraci Magalhães em agosto de 1992. A escultura não existe mais na Praia do Futuro e segundo alguns umbandistas entrevistados ela não foi bem recebida pela comunidade de terreiro, pois em sua concepção não representava Iemanjá.

A equipe de pesquisa buscou trabalhos acadêmicos que valorizassem a Festa de Iemanjá. Destaca-se o trabalho de Cantuário (2009) onde a festa aparece como reafirmação do povo brasileiro garantindo vínculo coletivo, um ato de produção de vida. Outro trabalho importante é o de Pereira (2012) que mostra que a festa desenvolve estratégias de ganho de espaço e aceitação da sociedade, criando e recriando fortalecimento de vínculos, sobrevivências e pertencimentos legais. Alguns vídeos disponíveis na internet foram catalogados como a Festa de Iemanjá organizada pelo Pai Silvio de Exu, na Praia do Futuro⁴⁸. É de fundamental importância os Registros audiovisuais produzidos pelos próprios umbandistas que participam da festa, pois podemos refletir sobre o olhar “de dentro” da própria comunidade com a qual está se fazendo a pesquisa e inventário.

A coordenação da pesquisa solicitou que a Secultfor organizasse uma apresentação da equipe de pesquisa para os organizadores dos dois polos da Festa de Iemanjá de Fortaleza e a quem mais pudesse interessar. Na manhã do dia 06 de setembro de 2016, na Vila das Artes, equipamento da Secultfor, a equipe se apresentou para cerca de quinze lideranças da Umbanda cearense com a finalidade de discutir metodologias e práticas da pesquisa. Entendia-se que era preciso ouvir a comunidade de terreiro para prosseguir.

⁴⁸O Pai Silvio de Exu mantém um canal na plataforma youtube com vários vídeos de Festa de Iemanjá como este do ano de 2013: <https://www.youtube.com/watch?v=YFwjZKBdE0Y&index=12&list=PL1yzL9qX5tcq8Euu39kukQF2TBMW5pDm8> Disponível em: 16Mai. 2021.

Havia uma certa “confusão” entre a pesquisa que se desenvolvia naquele momento com outra pesquisa sobre a Festa de Iemanjá realizada pela Secretaria de Cultura do Ceará (Secult-CE). Em dezembro de 2015, a Coordenadoria de Patrimônio Histórico, Artístico e Cultural da Secretaria da Cultura do Estado do Ceará (Secult-CE), começou uma série de oficinas de orientação para elaboração do dossiê para o pedido de Registro da Festa de Iemanjá como Patrimônio Cultural Imaterial. Entretanto, das sete oficinas programadas, ocorreram apenas três. A comunidade de terreiro da cidade se mostrou “desconfiada” com a nova pesquisa sendo que a primeira “não tinha dado em nada”. Mais um desafio a se enfrentar no percurso.

Depois dessa reunião decidiu-se as pessoas que iriam ser entrevistadas sobre a Festa de Iemanjá. As entrevistas deveriam ser abertas, não em questionários estruturados. A intenção era que os entrevistados narrassem suas histórias de vidas na Umbanda conectando-se com a Festa de Iemanjá. A equipe de pesquisa deveria buscar nas entrevistas relacionar a vida do/a entrevistado/a com a festa. Mãe Stela Pontes, Mãe Suzana Sá de Oliveira e Mãe Tecla Sá de Oliveira - da União Espírita Cearense de Umbanda (UECUM), Pai Neto Tranca Rua - da Associação Cultural Afro-brasileira Pai Luiz de Aruanda, Pai Raimundinho Dente de Ouro, Mãe Mocinha de Oyá, Mãe Taquinha de Oyá, Mãe Bia Pombagira e Pai Ricardo, Pai Sebastião do Ogum e Pai Castelo, Mãe Gardenia de Iansã e Mãe Balbina do Caboclo Rei dos Índios (em memória), e Mãe Kelma de Yemanjá foram os nomes escolhidos por serem conhecidas e importantes figuras da Umbanda na cidade. O Prof. Dr. Ismael Pordeus Jr. também foi entrevistado para a pesquisa.

As entrevistas evidenciaram o envolvimento da vida do povo de terreiro na Festa de Iemanjá e o modo imbricado como a festa se manifesta em suas experiências cotidianas. Para os/as organizadores da festa o ano todo é de preparação e de expectativa. Entendeu-se mais sobre a “festa da tradição” que permanece na Praia do Futuro e a “festa turística” que surgiu desde 2013 na Praia de Iracema provocando novas experiências da Umbanda no espaço público de Fortaleza.

Ainda como momento de formação a coordenação da pesquisa convidou a Prof.^a Dr.^a Cristina Maria da Silva, da Universidade Federal do Ceará (UFC), para ministrar a palestra: *É possível biografar uma festa?* para a equipe de pesquisa e para a comunidade de terreiro. O

sentido desse encontro era de provocar todos e todas a pensar suas experiências de vida dentro da pesquisa sobre a festa, afinal estávamos realizando as entrevistas pensando em narrativas biográficas costuradas com a festa. A Prof.^a Cristina dialogou com os presentes fazendo-os pensar sobre como suas narrativas autobiográficas são informações valiosas a respeito da luta de um povo, do cotidiano de alegrias e tristezas, de memórias, desejos e pensamentos que, também, organizam a história humana. Essa atividade ocorreu na Vila das Artes.

Kofes (1994), quando se refere a “estórias de vida” considera estas como fontes de informação que ultrapassam o sujeito que fala e informam sobre o contexto social; evocação do sujeito transmitindo a dimensão subjetiva e interpretativa destes; reflexão que se resulta da relação entre pesquisador e o/a interlocutor/a. Aproveita-se das “estórias de vida” nos pressupostos da autora considerando-se como relatos que se constroem com a motivação do pesquisador implicando sua presença como ouvinte e interlocutor como um material restrito à situação das entrevistas, considerando o que foi narrado pelas pessoas que viveram e narraram essas estórias.

Ao compartilhar suas histórias de vida, o Povo de Santo que participou da pesquisa contribuiu com suas práticas e saberes na invenção de um inventário que, torna-se, de alguma maneira, participativo. As memórias do Povo de Santo, o uso particular da linguagem e formas narrativas, as imagens e imaginações formaram um tecido biográfico da Festa de Iemanjá de Fortaleza. E foram se misturando a fotografias novas e antigas, filmes, reportagens e textos acadêmicos sobrepondo camadas na pesquisa. E a metodologia foi se fazendo como deveria ser. Pode-se dizer que a metodologia escolheu a pesquisa e não o contrário.

A última atividade do mês de setembro foi assistir ao filme *Mãe de Santo, teu nome é Zimá* contando como convidado e comentador o Prof. Dr. Antonio George Lopes Paulino, antropólogo da UFC. O documentário sobre a vida da Mãe de Santo e Mestra da Cultura em 2018, Zimá Ferreira da Silva, foi dirigido por Lilia Moema Santana e é a própria experiência de vida na Umbanda da Mãe de Santo⁴⁹. A exibição do documentário colaborou com a linha de pesquisa que vinha se

⁴⁹Ver mais detalhes sobre o documentário no site <http://www.maezima.com.br/home.html>. Acesso em: 16 maio 2021.

estabelecendo desde o primeiro encontro da equipe. Compreender a história de vida de cada pessoa entrevistada levaria a fabricação de um tecido sobre a Festa de Iemanjá de Fortaleza, pois cada um e cada uma contribuía com suas narrativas biográficas como linhas efetivas do tecido. A pesquisa e o inventário começavam a ganhar forma e sustentação. O filme foi exibido na sala de audiovisual do Departamento de Ciências Sociais da UFC, dentro da disciplina de Antropologia da Religião do citado professor.

Em outubro, na Vila das Artes, foi exibido o documentário produzido pela UECUM, em 2008. O filme *40 anos da Festa de Iemanjá*⁵⁰ foi exibido apenas para a equipe de pesquisa que discutiu novamente sobre os elementos da festa para o seu Registro como Patrimônio Imaterial. Em 06 de outubro de 2016 a equipe de pesquisa apresentou o andamento da mesma na 79ª Reunião Ordinária do Conselho Municipal de Proteção do Patrimônio Histórico e Cultural (COMPHC), na sede da Secultfor. Na ocasião, membros do conselho consideraram que a pesquisa estava sendo conduzida de maneira satisfatória e esperavam o Registro da festa.

A pesquisa acatou as categorias para o exercício de um trabalho científico de laudos antropológicos do Protocolo de Brasília (2015), da Associação Brasileira de Antropologia (ABA).

Antropólogos e antropólogas têm sido chamados(as) por órgãos de Estado para realizar Inventários de Referências Culturais e desempenhar as seguintes competências: realizar etnografias sobre o que os atores sociais consideram suas referências culturais a serem inventariadas; contribuir para a elaboração de planos de salvaguarda; descrever e analisar as configurações identitárias dos grupos estudados a partir dos processos de implementação dos dispositivos da Constituição Federal de 1988, particularmente dos seus artigos 215 e 216; debater as formas de incorporação dos direitos de povos e comunidades tradicionais à noção de patrimônio

⁵⁰ DVD produzido pela União Espírita Cearense de Umbanda (UECUM) celebrando a quadragésima Festa de Iemanjá.

cultural brasileiro, levando em consideração os contextos atuais em que se encontram inseridos nas diferentes regiões do Brasil, atualmente em processo de reconhecimento cultural e territorial a partir da legislação em vigor. Associação Brasileira de Antropologia [ANPOCS] (2015).

Seguiu-se rigorosamente às condições previstas no Código de Ética da ABA. A pesquisa foi realizada de agosto de 2016 a janeiro de 2017, atendendo o prazo mínimo de tempo de trabalho para a pesquisa. Os dados são respeitados e a confidencialidade é resguardada. A publicização geral ou parcial da pesquisa é sempre observada levando em conta a garantia de direitos constitucionalmente assegurados pela população pesquisada.

Com a mudança de gestão na Secultfor após as eleições municipais de 2016, saindo o secretário Magela Lima e entrando o secretário Evaldo Lima (PCdoB), entre os anos 2016 e 2017, a pesquisa ficou aguardando oportunidade para ser apresentada para o Conselho Municipal de Proteção do Patrimônio Histórico e Cultural (COMPHEC). Em 29 de setembro de 2017, na reunião extraordinária do COMPHEC no Centro Cultural Belchior, a Festa de Iemanjá foi reconhecida e aprovada como Patrimônio Cultural Imaterial por unanimidade na votação. O Parecer Técnico Nº 232/2017 da Coordenação de Patrimônio Histórico e Cultural da Secretaria de Cultura de Fortaleza foi favorável à inscrição da Festa de Iemanjá de Fortaleza no Livro das Celebrações, onde são inscritos rituais e festas que marcam a vivência coletiva do trabalho, da religiosidade, do entretenimento e de outras práticas da vida social, assim, reconhecendo-a como Patrimônio Imaterial de Fortaleza. O parecer fez, também, recomendações importantes de salvaguarda da festa. Estavam presentes quase todos/as os/as envolvidos/as na pesquisa como Mãe Stela Pontes, Mãe Tecla do Oxóssi, Mãe Kelma de Yemanjá, Pai Neto Tranca Rua e Pai Raimundinho Dente de Ouro.

Finalmente, a principal festividade pública do calendário de Umbanda da capital cearense, a Festa de Iemanjá, foi registrada como Patrimônio Imaterial de Fortaleza, conforme decreto nº 14.262 de 30 de julho de 2018, publicado no Diário Oficial pela Prefeitura de Fortaleza, por meio da Secultfor.

A celebração da Festa de Iemanjá de Fortaleza é e sempre foi grandiosa. Trabalhar para registrá-la como patrimônio cultural imaterial foi uma tarefa que gerou muita alegria para a equipe de pesquisa. Isso não quer dizer que as dificuldades e desafios foram pequenos. Muito pelo contrário. Olhando os caminhos e processos percorridos pergunta-se qual foi a metodologia usada. É possível dizer que o inventário foi participativo? Por que não foi aplicado o Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC)? Por que as histórias de vida prevaleceram no inventário? Como foi possível reconhecer a imaterialidade, as tradições e os saberes? A resposta não pode ser simples e nem óbvia.

Tinha-se em mãos uma pesquisa a ser começada as vésperas da festa e uma equipe reduzida de apenas cinco pessoas. Era preciso ir a campo e observar. Para isso contava-se com a experiência dos/as pesquisadores/as na observação do mundo social. Mas isso não bastava. Era preciso que a festa os/as afetasse de uma maneira tal que eles e elas a compreendessem como patrimônio cultural imaterial de uma população. Então era preciso ouvir a população. Mas não ouvir em um cenário duro entre pesquisador e pesquisado, mas em um cenário afetivo e ético de escuta dialógica (Freire, 1996). Era preciso, como diz Ingold (2019), levar os outros a sério. E esse levar a sério era se comprometer com o protagonismo da população que faz a festa, seus desejos, suas contradições e histórias de vida.

O reconhecimento e o Registro da Festa de Iemanjá de Fortaleza é fruto de um trabalho colaborativo entre a Célula de Gestão de Patrimônio Imaterial da Secultfor e a equipe de pesquisa contratada para realizar a pesquisa e o inventário. O protagonismo da pesquisa é de mulheres e homens de terreiro que se permitiram dialogar com a equipe de trabalho desvelando suas histórias de vida realçando, principalmente, suas religiosidades. A Festa de Iemanjá, como fonte de vida, fé, cultura, tradição, saberes e ancestralidade, foi registrada pela força da resistência de quem a produz. A Festa de Iemanjá, como patrimônio cultural imaterial, é a reafirmação da visibilidade do povo de terreiro de Fortaleza e a garantia dos seus direitos culturais e das suas práticas religiosas.

3. Festa de Iemanjá de Belo Horizonte – uma experiência de Autorregistro

A Festa de Iemanjá em Belo Horizonte foi registrada como patrimônio cultural imaterial municipal no ano de 2018. O Registro resultou de um processo de mobilização, debate público e pesquisa que foi realizado por afroreligiosas/os participantes da festa e para quem a celebração é uma referência cultural. Parte dessa equipe realizadora dos trabalhos, inclusive, era representante da autoria da proposta de candidatura da Festa de Iemanjá para seu reconhecimento como patrimônio cultural da cidade.

A Festa de Iemanjá em Belo Horizonte é uma celebração cultural tradicional afro-brasileira que acontece oficialmente desde 1958, na orla da Lagoa da Pampulha, uma região de elite econômica da cidade e cujo conjunto arquitetônico moderno é tombado. A data da celebração é o final de semana mais próximo ao dia 15 de agosto, quando é também comemorada a ‘Assunção de Nossa Senhora’, Nossa Senhora da Piedade (padroeira de Minas Gerais) e Nossa Senhora da Boa Viagem (padroeira de Belo Horizonte). Mesmo com essa aproximação inaugural entre a divindade africana e a santidade católica, os ritos realizados na celebração de Iemanjá em Belo Horizonte são fortemente orientados pela cosmologia e pelas liturgias de matrizes africanas.

A celebração tradicional foi formalizada e promovida por lideranças de diferentes Casas/terreiros da cidade, em maioria umbandistas, organizadas formalmente como Federação Espírita Umbandista de Minas Gerais (FEUMG). Fundada em 1956, essa instituição representativa dos umbandistas de Belo Horizonte organizou a festa durante 50 anos. A tradição oral informa que bem antes de a Federação “fundar a festa”, já aconteciam oferendas de presentes para Iemanjá em lagos e lagoas de algumas regiões do município e região metropolitana, como nas localidades Água Limpa e Lagoa dos Ingleses, situadas em Nova Lima (RMBH). Essa é outra singularidade da Festa de Iemanjá em Belo Horizonte já que as festas mais populares em homenagem à Iemanjá no Brasil são realizadas próximas ao mar, morada da divindade. Entretanto, no entendimento de muitos especialistas tradicionais afroreligiosos belorizontinos, o

mar não é a única morada de Iemanjá. Ela também está presente nas águas doces de rios, lagos e lagoas, já que é “a mãe cujos filhos são peixes” e, portanto, habita onde peixes houver. Destaca-se também que, no território africano, Iemanjá era, originalmente, uma divindade cultuada nas águas doces do rio Yamonja e do rio Ogum, principalmente pelo povo Ebá, habitante de uma região situada entre as cidades de Ifé e Ibadan, ambas distantes do mar.

Em meados dos anos 2000, mudanças em processo na Federação (FEUMG) resultaram no afastamento de vários dos integrantes que compunham a entidade pelo menos desde os anos 1980, e a organização da Festa de Iemanjá foi impactada. Durante algum tempo, foram imaginadas alternativas para uma retomada da celebração com vigor e conforme um modo de fazer tradicional. Em 2013, outra associação, essa representativa de uma única Casa/terreiro de umbanda, Associação de Resistência Cultural Afro-brasileira da Casa de Caridade Pai Jacob do Oriente (CCPJO), co-realizadora e participante da celebração há mais de 30 anos, assumiu realização da festa, contando com apoios informais de diversos agentes. Foram integrantes dessa comunidade cultural e afroreligiosa que, com apoio de outros colaboradores, solicitou formalmente ao Conselho Deliberativo do Patrimônio Cultural (CDPCM-BH) o reconhecimento da celebração como patrimônio cultural municipal, em 6 de junho de 2017. Foi enviado um ofício denominado “Pedido de Autorregistro das festas de Iemanjá e dos Pretos Velhos, pelas comunidades de axé envolvidas”, com a assinatura de dezenas de umbandistas da cidade. Solicitavam a participação direta “dos sujeitos envolvidos nas manifestações”, com a utilização de uma metodologia para o “Autorregistro”.

O pedido de reconhecimento como patrimônio se baseou no fato de que a celebração afro-brasileira é tradicional em Belo Horizonte, então realizada há 59 anos, que enriquece a cultura da cidade, fortalecendo a convivência entre “comunidades de axé” no espaço público. Sugeria também que o reconhecimento oficial da importância dessa celebração significaria o reconhecimento das trajetórias de resistência às perseguições históricas que a cultura afro-brasileira sofre na cidade, ainda hoje. E que o “Autorregistro” poderia contribuir para a efetivação da democracia pela construção de uma memória e de um discurso públicos elaborados pelos próprios

praticantes e mestres/as da cultura. Pessoas dotadas de repertórios culturais singulares que representam os modos de existência dos povos e comunidades tradicionais. Nesse sentido, a comunidade afrorreligiosa manifestava oficialmente a sua expectativa de acesso às condições de participação e representatividade, material e simbólica, na cidade. Essa iniciativa foi acompanhada de outros ofícios assinados por instituições representativas ou apoiadoras da cultura afro-brasileira, como o Centro Nacional de Africanidade e Resistência Afro-brasileira (CENARAB) e a Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais.

Em agosto de 2017, por meio da Deliberação 047/2017, o Conselho Deliberativo do Patrimônio Cultural de BH respondeu favoravelmente à abertura do processo para Registro Imaterial da Festa de Iemanjá conforme solicitado por representantes da comunidade e sugerido em parecer emitido pelo Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais (IEPHA- MG).

Argumentando pela proposta de “Autorregistro”, a Associação da CCPJO, realizou articulação com diversos terreiros participantes da celebração na cidade, buscando engajar mestres/as “detentores/as” dos saberes e da Memória da festa, mães e pais de santo, médiuns, ogãs, equedis, macotas, tatas⁵¹, para recolher assinaturas e enviar nova carta à Fundação Municipal de Cultura, manifestando o interesse coletivo na elaboração do Dossiê de candidatura. Como “Autorregistro” denominavam a condição de participação direta e majoritária de representantes da comunidade de “detentores do bem” no processo de pesquisa e de elaboração do Dossiê de candidatura ao Registro. Destacava-se na carta que vários dos “filhos dos terreiros/comunidades de axé” possuem formação acadêmica em história, sociologia, antropologia, artes visuais e cinema, acrescentando conhecimento técnico ao saber tradicional para a melhor condução dos trabalhos.

Em maio de 2018, a prefeitura de Belo Horizonte (PBH) - por meio da Fundação Municipal de Cultura, da Secretaria Municipal de Cultura de BH, e da então Diretoria de Patrimônio Cultural, Arquivo

⁵¹ Cargos de sacerdócio em comunidades de culto às matrizes africanas e afro-brasileiras. Tratam-se de nomes africanos, em geral de matriz banta ou iorubá, nesse texto escritos em português brasileiro.

Público e Conjunto Moderno da Pampulha (DPAM) - iniciou os trabalhos para o Registro contratando uma equipe formada por afroreligiosos de diferentes casas/terreiros belorizontinos organizados para prestar o serviço de pesquisa e elaboração do Dossiê. A equipe foi composta por 11 comunitárias/os representantes dos seguintes terreiros/casas: Centro Espírita Pai Manuel de Aruanda, no bairro Lagoinha; Casa de Caridade Pai Jacob do Oriente, bairro Lagoinha; Fraternidade Espírita Irmão Francisco/Tenda de Umbanda Caboclo Sete Flechas, bairro Floramar; Tués – Templo Universalista e Espiritualista Solar, bairro Floresta; Casa Espírita Pai Guiné de Aruanda, bairro Goiânia; Centro Espírita São Sebastião (CESS)/ Inzo Tabaladê ria N’kosi, bairro Sagrada Família; Casa de Nsumbo/Casa de Cura, em Sabará (RMBH). Essa equipe trabalhou, entre junho de 2018 e agosto de 2019, engajada na pesquisa-processo de Autorregistro que foi intitulado como Cherô Guiné - Festejos Sagrados nas ruas da Cidade.

Em comparação com as execuções técnicas convencionais, o desenvolvimento das atividades que resultaram na documentação que instrui a candidatura dos festejos ao Registro como patrimônio cultural, se desenvolveu de maneira inédita. A metodologia do trabalho foi criada progressivamente, ao longo do desenvolvimento das atividades. Não havia execução precedente de políticas de patrimônio no município de Belo Horizonte ou no Estado de Minas Gerais, que servisse de modelo para um trabalho como este. O princípio era o da educação popular na sua versão encruzilhada com a pedagogia tradicional dos terreiros, incluindo o respeito à ancestralidade, articulando práticas e pensamentos dos/as “mais velhos/as” com as dos/as “mais novos/as” na vivência das tradições de matrizes africanas.

Praticantes das religiões de matrizes africanas e afro-brasileiras participaram não como informantes entrevistados, mas na condição de pesquisadores, consultores e agentes culturais, produzindo os dados e as análises nas quais se baseariam o Dossiê de candidatura ao Registro. Esse caráter participativo modificou sensivelmente o modo como a pesquisa pôde ser desenvolvida, a maneira como as informações foram coletadas, como os dados foram elaborados, organizados e interpretados.

Para alcançar essa execução técnica democratizada, de caráter inaugural, foi necessária uma sequência de reuniões de mobilização,

planejamento, seminário de abertura, oficinas de qualificação para aplicação de questionários e para Registro audiovisual, acompanhamento das execuções, edição dos materiais. Tantas atividades voltadas para o bom funcionamento da equipe e para o mais amplo envolvimento dos terreiros da cidade acabaram por configurar uma “pesquisa-processo”. O termo refere-se ao fato de que a viabilização das atividades, envolvendo tantas pessoas com trajetórias e experiências diversificadas, bem como o desenvolvimento de uma metodologia específica, exigiu um trabalho intenso e demorado de criação coletiva. Essa experiência foi desafiadora, desde a montagem da equipe.

As/Os participantes foram selecionadas/os através de indicações de lideranças afroreligiosas descendentes das/os primeiras/ os organizadoras/es das festas, como Tateto Yalêmi (Guaraci Maximiliano, filho de Mametu Tabalade), Tatetu Katulembá (afilhado de Mameto Tabalade) e Pai Ricardo de Moura (CCPJO). Seguindo também suas indicações, foram selecionadas as primeiras casas/terreiros que seriam visitadas e, a partir delas, sucessivamente foram recebidas novas indicações até que os nomes mencionados começassem a se repetir, saturando-se as indicações, e consolidando uma lista de terreiros indicados, método denominado tecnicamente como “bola de neve”.

Foi necessária uma atenção especial à constituição da equipe de trabalho e ao modo de condução das suas atividades, de maneira que fosse possível conciliar o caráter colaborativo entre os integrantes que, nos terreiros, assumem diferentes cargos e funções: são zeladoras/es, cambonos, macotas, médiuns filhas/os de santo, com as normas de convivência que estruturam as comunidades, incluindo-se o rigor com o respeito às hierarquias. Na tradição de matrizes africanas o reconhecimento e a valorização dos saberes e das “posições” ocupadas pelas pessoas dentro dos terreiros são baseados no tempo de experiência e no grau de envolvimento da pessoa com a tradição. Quanto “mais velhas/velhos” na prática religiosa, maior respeito e legitimidade a elas/es são conferidos. No Candomblé, somam-se a passagem pelo rito de iniciação e outras obrigações que têm prerrogativa sobre o tempo de convivência com a cultura do terreiro. Daí a importância das expressões “mais velhas/os”, “mais novas/os”. Essas diferentes posições sociais correspondem a cargos ocupados, aos

quais atribuem-se diferentes funções, direitos e obrigações. Portanto, dentro dos terreiros, é incomum que pessoas mais velhas compartilhem tarefas com mais novas/os. As atividades se organizam a partir de uma complexa rede entre os adeptos, que é orientada pela hierarquia religiosa e pela estrutura da família de santo, que é o grupo organizado por relações de parentesco demarcadas a partir da iniciação.

Um dos primeiros resultados coletivos desse processo compartilhado foi a escolha de um nome mais fluido e afetivo para o trabalho técnico de realização de estudos e ações para o Registro. As/os participantes tinham em conta que, mais importante que atender às convenções técnicas e protocolos para a elaboração de um documento oficial, o Dossiê de candidatura ao Registro de bens culturais, era a oportunidade rara de desenvolvimento de um processo “com a nossa cara, o nosso jeito, e a nossa cor”, como diziam.

O nome ‘Cherô Guiné – festejos sagrados nas ruas de Belo Horizonte’, foi escolhido pela equipe, enfatizando a importância da oralidade nas tradições afro-brasileiras (daí a escolha da grafia de ‘cheirou’ na forma como a palavra é pronunciada, ‘cherô’), ao mesmo tempo que fazendo referência a um ponto muito cantado na Umbanda, que inicia com a exclamação: - Cherô Guiné na Umbanda!; e, fazendo também referência ao modo como, em vários terreiros, o momento da defumação é destacado oralmente pela a/o zeladora/ zelador que exclama: - Saravá Defumação! Ao que a comunidade responde: – Cherô Guiné! Guiné é uma planta peculiar nativa das Américas que, na diáspora, foi conhecida por africanos mestres e mestras em saberes terapêuticos. Dentre esses/as mestres/as, incluem-se os pretos velhos e as pretas velhas que incorporam nos médiuns nos terreiros de Umbanda e de Candomblé. A planta cresce espontaneamente, mas é também cultivada. O cheiro da guiné (bem como do alecrim, benjoim, alfazema e tantas outras folhas e resinas usadas nas defumações) é um dos perfumes que ocupam as ruas da cidade quando são iniciados os trabalhos espirituais, seja sessões ou outros ritos nos terreiros, seja nos espaços públicos onde acontecem as cerimônias. Em geral, é o perfume que primeiro ultrapassa as fronteiras de um terreiro e que ocupa expansivamente as ruas dos bairros. Da mesma forma, quando são realizados os festejos nas ruas, é pelo cheiro incensado que a ocupação do espaço público se torna especialmente marcante e

ampliada, alcançando distâncias e altitudes incomparáveis ao território bem mais delimitado que os corpos do ‘povo de santo’ podem ocupar. O cheiro da guiné é, assim, um elemento de força energética (chamada de *ngunzo* na tradição de matriz banto, e de *axé* na tradição de matriz quetu), filosoficamente dotada de alcance nos campos da cosmologia, da cultura e da política. A potência dessa folha (modo como as plantas são chamadas nas tradições afro-religiosas) justamente inspira esse trabalho que exige a organização de memórias e narrativas, e a elaboração de argumentos e descrições de amplo alcance, conquistando uma compreensão pública sobre a importância cultural e a dignidade social das manifestações dos modos de existência comunitários afro-brasileiros nas ruas da cidade.

Ficou decidido também que era preciso divulgar as ações de maneira mais atrativa e comunicativa alcançando a empatia e o engajamento da maior quantidade possível de terreiros na cidade. Para isso foram criados perfis do “projeto” em redes sociais como *facebook* e *instagram* e um dos trabalhadores da equipe ficou responsável pela gestão desses perfis.

As atividades de cada integrante da equipe foram desenvolvidas conciliando suas formações técnicas profissionais e seus cargos e funções nos terreiros de que fazem parte. A cada um/umas foi sugerido o planejamento de um projeto de intervenção e/ou pesquisa de sua autoria com temas relativos aos diferentes itens componentes do Dossiê. Alguns decidiram por atuar fotografando e filmando as cerimônias e os preparativos para as festas desde os terreiros. Outros optaram por realizar dinâmicas de conversa sobre racismo religioso e a importância das celebrações, além de coleta de informações com lideranças de diferentes terreiros. Outras atuaram como pesquisadoras técnicas com formação em história ou antropologia. Ao longo de mais de 6 meses, as/os integrantes da equipe visitaram 16 terreiros atualmente presentes nos festejos, realizando entrevistas semi-estruturadas para coleta de informações, informando sobre a política municipal de patrimônio e apresentado às comunidades os planejamentos e objetivos da proposta de Registro cultural das celebrações.

Algumas mais velhas e alguns mais velhos engajados com os festejos desde as suas primeiras edições foram convidadas/os a participar do trabalho como consultoras/res, reconhecendo-se que são

especialistas da tradição, detentoras/es de saberes imprescindíveis para a orientação das atividades desde o seu planejamento, e que poderiam colaborar de maneira efetiva para a maior qualificação das interpretações dos dados coletados. A pesquisa e as ações foram desenvolvidas no curso de 14 meses, intercalando-se as diversas atividades previstas nos planos de trabalho propostos por cada trabalhador/a do Autorregistro. Finalmente, os textos produzidos para o Dossiê, foram baseados em referências bibliográficas, documentos históricos de acervos públicos e particulares, e nas dezenas de entrevistas feitas com representantes dos terreiros que participam das celebrações e com outras lideranças importantes que estiveram, historicamente, vinculadas à Federação Espírita Umbandista de Minas Gerais.

Dentre as diversas funções e efeitos, o Registro tem como consequência comprometer o Estado com a construção participativa de um plano de salvaguarda, e com a sua efetivação, o que a política protetiva do ‘tombamento’ não implica. A partir de pesquisas e diagnósticos, a proposta de salvaguarda deve indicar ações pontuais ou emergenciais de médio e longo prazo, que estejam integradas com diferentes instituições e agentes, e envolvendo a mobilização de ‘detentores/produtores’ das referências culturais registradas. Esse processo deve ter a participação das comunidades diretamente envolvidas, e precisa ser monitorado ao longo do tempo, para avaliação periódica da eficácia das medidas, procedendo-se ajustes, correções ou re-elaborações, quando necessário. Além disso, com a Constituição de 1988, foram atribuídas muitas funções da área cultural, outrora exclusivas das esferas federal e/ ou estadual, aos municípios, tornando-se também de competência municipal “promover a proteção do patrimônio histórico-cultural local, observada a legislação e a ação fiscalizadora federal e estadual.” (Constituição Brasileira, Artigo 30, Inciso IX). Nesse sentido, também em 2001, o Estatuto da Cidade (Lei Federal No. 10.257, de 10 de julho de 2001) incluiu a proteção do patrimônio como parte da política urbana brasileira, prevendo instrumentos que ultrapassam a prática dos tombamentos e que só encontram aplicabilidade no âmbito municipal (Botelho & Lott, 2004).

Em Belo Horizonte, as primeiras ações preservacionistas foram tombamentos de monumentos arquitetônicos que remetem à identidade de uma elite branca e católica. Até o início dos anos 2000, as

ações do Conselho Deliberativo do Patrimônio Cultural do Município de Belo Horizonte (CDPCM), criado através da Lei Municipal 3.802, de 6 de julho de 1984, se voltavam principalmente para o tombamento de monumentos arquitetônicos e paisagísticos (Botelho & Lott, 2004). A partir de 1992, a gestão da Frente BH-Popular, liderada pelo Partido dos Trabalhadores, vitoriosa na campanha eleitoral para prefeito, colaborou para um fortalecimento institucional de movimentos populares de Belo Horizonte cujas reivindicações abrangiam a inclusão das artes negras e a representatividade das referências culturais de matrizes africanas como patrimônio cultural da cidade.

Em 1995, para comemoração do Tricentenário de Zumbi dos Palmares, a Secretaria Municipal de Cultura promoveu o primeiro Festival de Arte Negra (FAN) de Belo Horizonte, com a realização de shows, oficinas, mostras de artes plásticas e cinema, conferências e seminários, nas quais se intensificou o debate sobre a urgência do reconhecimento oficial das referências culturais afro-brasileiras na cidade. Dentre as resultantes, foi conquistado o tombamento da comunidade banto-católica “Irmandade de Nossa Senhora do Rosário do Jatobá” e do terreiro de candomblé “Ilê Wopo Olojukan” como patrimônios culturais do município (Botelho & Lott, 2004).

Essas ações foram bastante significativas nos termos de uma ‘política de inclusão’, indicando o início de mudanças nas concepções tradicionais de patrimônio vigentes na cidade. Apesar disso, ainda no início dos anos 2000 as ações do Conselho (CDPCM-BH) continuavam concentradas na preservação do patrimônio material do município. Em 2004 foi instituído, através da Lei 9.000 (29 de dezembro de 2004), o Registro dos bens culturais de natureza imaterial em âmbito municipal: “são considerados bens de natureza imaterial os processos de criação, manutenção e transmissão de conhecimentos; as práticas e as manifestações dos diversos grupos socioculturais que compõem a identidade e a memória do município; as condições materiais necessárias ao desenvolvimento dos procedimentos anteriores e os produtos de natureza material derivados” (Botelho & Lott, 2004).

Os primeiros bens registrados nessa categoria foram o ofício dos fotógrafos lambe-lambe (reconhecido em 2011) e a arte do teatro na cidade, incluindo-se lugares associados (reconhecido em 2014)³⁴. Em 29 de maio de 2008, em seção ordinária, o CDPCM-BH, por meio da Deliberação Nº 058/2008, publicada no DOM em 29 de maio de 2008,

abriu o Processo de Registro de Bem Cultural de Natureza Imaterial nº 01.076225.08.76, referente à Comunidade Quilombola 33. A segunda edição do FAN aconteceu apenas 7 anos depois, em 2003, mas conferiu-lhe o caráter permanente, com periodicidade bienal, afirmando seu papel na construção de um importante repertório de referência das culturas de matrizes africanas no cenário das artes e das culturas em âmbito local e nacional.

Além da arte ofício do teatro, foram registrados o Teatro da Cidade, Francisco Nunes, Marília, Grande Teatro do Palácio das Artes, Teatro da Associação Mineira de Imprensa, Teatro de Arena do Parque Lagoa do Nado e Teatro Kleber Junqueira, como lugares associados dos Luízes, localizada no bairro Grajaú. Essa decisão buscava atender a um histórico de reivindicações da comunidade pelo seu direito ao reconhecimento público da identidade quilombola, da antiguidade de sua territorialidade e à titulação de seu território³⁵. A partir de discussões internas, o Conselho decidiu ampliar esse processo para as outras duas comunidades quilombolas na cidade, auto-reconhecidas e certificadas pela Fundação Cultural Palmares, incluindo-se o Quilombo de Mangueiras e o Quilombo Manzo N'Gunzo Kaiango. Apenas em 2017, quase 10 anos após a abertura desse processo, as comunidades foram reconhecidas como patrimônio cultural imaterial de Belo Horizonte, tendo 3 representantes de cada quilombo participado diretamente do processo de pesquisa para a elaboração do Dossiê de candidatura ao Registro.

4. Da retórica da Perda à Retórica da Luta: as perspectivas de patrimonialização dos Povos de Terreiro e o Baobá da Salvaguarda

Depois da leitura das experiências de elaboração do Dossiê de Registro da Festa de Iemanjá nas cidades de Fortaleza e Belo Horizonte podemos trazer alguns pontos importantes para a nossa reflexão e análise a respeito das metodologias participativas: uma primeira observação é a respeito dos limites e possibilidades de um trabalho de políticas públicas em âmbitos Municipal, Estadual e Federal (para o caso brasileiro). Nos questionamos: como construir um contexto de participação dos detentores dos saberes considerando os territórios que precisam ser contemplados na elaboração de um dossiê? Tanto em

Fortaleza como em Belo Horizonte, ao analisarmos os contextos locais, os Povos Terreiros estavam interessados e solicitaram o Registro, portanto, se envolveram nos trabalhos de elaboração: nas pesquisas e escrita do Dossiê.

Os estudos a respeito das possibilidades e limites da participação nas Políticas de Patrimônio Imaterial em âmbito Federal e Estadual, eles têm sido realizados especialmente por antropólogos. O Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC) transformou-se em uma metodologia que orienta os rumos das políticas públicas para o patrimônio imaterial no Brasil. Entretanto, no que concerne aos níveis de participação nos processos de Registro e da elaboração do Plano de Salvaguarda. Entendemos que há muito ainda o que ser trabalhado, no sentido do desenvolvimento de metodologias mais integradoras e que possibilitem maior envolvimento, engajamento e autonomia dos detentores dos saberes. O Brasil é um país continental, as modalidades de participação muitas vezes estão implicadas pelas articulações em âmbito Municipal, Estadual e Federal. O IPHAN para realizar seu trabalho precisa do apoio das Secretarias de Cultura dos Estados e dos Municípios para poder aproximar-se dos diferentes grupos de detentores de bens culturais em processo de Registro ou de elaboração do Plano de Salvaguarda. As pesquisas de Juliana da Mata Cunha (2018) e de Guilherme Eugênio Moreira (2019) demonstram em que medida a criação, o desenvolvimento das metodologias de participação são confrontadas pelas dinâmicas de trabalhos das instituições culturais, entre contratempos com os prazos, com as disponibilidades para realizar visitas técnicas, número de técnicos em relação às demandas de Registros e de acompanhamento das ações de Salvaguarda, além das limitações de algumas metodologias que não favorecem a construção da autonomia para a gestão do processo de salvaguarda pelos detentores de saberes. Deste modo, podemos pensar que o fortalecimento dos processos de Registro e elaboração do Plano de Salvaguarda em âmbito Municipal podem possibilitar a criação de modos de pesquisa, de metodologias participativas que envolvam de maneira contínua os detentores na gestão das ações de salvaguarda.

Então, o que significa pensarmos em participação quando nos referimos ao termo do Autorregistro do Patrimônio Imaterial? Outra questão importante que podemos identificar nas duas experiências é que a metodologia se fez durante o processo, foi tecida no fazer da

pesquisa. Ambas tiveram como referências a Educação Popular, especialmente Paulo Freire, mas trouxeram as perspectivas das vivências e conhecimentos dos Povos de Terreiro para a composição dos modos de fazer do dossiê. As dimensões participativas que compuseram os processos da pesquisa para o Registro somente aconteceram pelo fato de haver uma aproximação dos Povos do Terreiro com o território das suas cidades. Essa aproximação tornou possível a invenção de uma pesquisa para um Autorregistro. Com o envolvimento dos Povos de Terreiro no trabalho técnico de elaboração do Dossiê de Registro as ações desenvolvidas eram mais dialogadas com os detentores dos saberes, posto que os técnicos eram eles mesmos detentores dos saberes relacionados à Festa de Iemanjá.

Para compreendermos o debate em torno da perspectiva dos Povos de Terreiro na construção das metodologias participativas aqui mencionadas vamos trazer uma abordagem da História dos Museus e do Patrimônio a respeito da organização do patrimônio a partir de uma razão patrimonial articulada pelas políticas de Estado na chamada República das Letras, de acordo com Dominique Poulot (2005, 29):

As recomendações das Assembleias sugerem com frequência um trabalho de exclusão bastante cirúrgico que produz um desaparecimento sem deixar rastros dos traços dos símbolos condenados, ao contrário do gesto *iconoclasta* que protagoniza o espetáculo da destruição, vide o *feito* dos destroços. A conformidade dos símbolos deveria ser operada profissionalmente, longe das praças públicas, por raspagem, apagamentos, depósito nos museus. Desse modo a definição de um “patrimônio” revolucionário é também a expressão do monopólio da violência do Estado, enquanto o “vandalismo” designa ao contrário uma conduta escandalosa, pois é atrasada e ignorante, mas sobretudo, ilegítima porque tem um caráter privado, ou oriundo de facções. (tradução nossa)⁵²

⁵² Les recommandations des Assemblées suggèrent souvent un travail d'exclusion tout chirurgical qui fait disparaître sans laisser des traces les

Estamos nos referindo ao processo de construção do lugar de autoridade onde os intelectuais decidiam em nome da nação os bens que seriam preservados e aqueles que seriam destruídos. As políticas de patrimônio foram criadas, as chamadas inspetorias ou serviços de patrimônio, instâncias que demarcaram a institucionalização das escolhas sobre a memória nacional francesa, após a lei de vandalismo. O termo vandalismo foi inventado pelo Abade Gregório em meio as manifestações públicas durante a Revolução Francesa. Assim os funcionários do Estado instituíram as convenções e os códigos da patrimonialização, inventaram o que Nathalie Heinich (2009) nomeou de fábrica patrimonial.

Os códigos e as convenções da razão patrimonial (Poulot, 1997), ocidental e branca, que estabeleceram desde os critérios de valorização do patrimônio, entre eles: autenticidade, raridade, beleza até as etapas da patrimonialização: salvaguarda e comunicação não se constituem como um processo estático, porém, podemos entendê-los na longa duração da modernidade. A partir de meados do século XX as certezas a respeito dos processos de musealização e patrimonialização passam a ser questionados por artistas e pelos movimentos sociais que reivindicavam novas abordagens para os patrimônios culturais, fazia-se necessário criticar a força hegemônica de uma história colonizadora, racista e patriarcal.

No Brasil a razão patrimonial se institucionalizará a partir da Retórica da Perda, inclusive da perda da função de uso dos objetos colecionados pelos museus, o patrimônio edificado será também listado como bem cultural para impedir a sua ausência, o seu desaparecimento, ou seja, já em desaparecimento, situado, portanto, no passado histórico. Segundo José Reginaldo Gonçalves os discursos de defesa da proteção de um patrimônio histórico foram elaborados a

symboles condamnés, à rebours du geste iconoclaste qui jouit du spectacle de la destruction, voire *l'effet* du débris. La mise en conformité des signes doit s'opérer professionnellement, à l'écart de la place publique, par grattages, effacements, mise u musée. En cela la définition d'un "patrimoine" révolutionnaire est aussi l'expression du monopole de la violence symbolique de l'Etat, tandis que le "vandalisme" désigne à l'inverse une conduite scandaleuse, car arrièrè et ignorante, mais surtout illégitime parce que de caractère privé, ou relevant de l'initiative de factions.

partir do argumento da ameaça da perda, assim sendo, o Estado faz do passado testemunha da história:

Na medida em que, em nome da nação, de um grupo étnico ou de qualquer categoria coletiva, esses intelectuais, por meio de políticas de Estado, reapropriam-se de múltiplos e heterogêneos objetos e os recontextualizam sob os rótulos de patrimônio cultural, civilização, tradição, identidade e outros, eles produzem os valores que, supostamente, estão em processo de declínio e desaparecimento. A despeito de sua condição fragmentária, esses valores expressariam uma condição de totalidade, integridade e continuidade – atributos que caracterizariam uma “autêntica” identidade nacional (Gonçalves, 1998).

Alexandro de Jesus (2019, 121) refere-se a uma disposição museo-lógica, que complementa e amplia a nossa compreensão dos (ab)usos da razão patrimonial que forjaram um desaparecimento de potência de vida, de sacralidade, ao criar impressões e traduções a respeito das entidades das cosmogonias indígenas no Brasil, como é o caso do seu estudo a respeito das traduções do Corupira, analisando, para tanto o verbete elaborado por Câmara Cascudo para o Dicionário do Folclore Brasileiro:

Traduzindo-as, agora, por *forças da tradição* – o que sugere a necessidade incontornável de uma teoria dos afetos -, para fazer de sua fantasia, a ficção do nacional, a impressão da disposição museo-lógica é de uma escrita necrológica, quer dizer, ela sinaliza a perda de sua potência. Do seu interior, tal disposição diz sobre as forças lá, fora e antes dos textos, o mesmo que já se pôde dizer, quase duas décadas sobre o narrador: *a familiaridade dos seus nomes seria indício de sua ausência, sintoma da perda de sua atualidade viva. Elas não se encontram de fato entre nós.*

A razão patrimonial que constituiu a condição das convenções e códigos próprios a uma disposição museo-lógica é de uma escrita necrológica, visando destituir das entidades as forças sagradas na experiência cultural moderna, na vida das cidades, por exemplo. Ao mesmo tempo Alexandre de Jesus indica em seu livro *Corupira*, mau encontro, tradução e dívida colonial referindo-se a “uma *análise ainda por vir* sobre o pós-colonial” de um descaminho possível nas fronteiras, nas trilhas entre as cidades e as matas, possível morada do Corupira. A respeito dos descaminhos argumenta (*idem*, 120):

Mas, esse descaminho não faria somente da fronteira a sua novidade. Essa incidiria, sobretudo, na forma de des-vio que a força lá, fora e antes dos textos viabiliza a partir da nota: nesse espaço limiar que é a fronteira, a perda do rumo que a força aplica, não seria mais o efeito da sua força inversa, a um só tempo torta e tortuosa, e a princípio fixada no caminho; ela poderia, então, de sua recém descoberta capacidade mimética que faria supor – nesse momento em que a força se exerceria na forma mesma de um engano: dissimulada – à semelhança do humano. (...) Por ora, posso dizer que diante dessa nova condição dos traços-escrita sobre as forças lá, fora e antes dos textos, não será esquecível o efeito da disposição museo-lógica sobre as mesmas; precisamente, será preciso desencobrir – para quem sabe, deslocar – o sentido de patrimônio (para um povo, estado ou nação) que seu desfecho inaugura para as forças.

Os círculos de cultura criados por Paulo Freire poderiam ser esses lugares de passagem, as trilhas, as fronteiras sugeridas por Alexandre de Jesus? Onde os descaminhos retomam as suas potências, des-vio pela retomada, categoria nativa dos povos indígenas do Brasil. Ainda, se considerarmos que as chamadas didáticas das circularidades são afro-indígenas, são os círculos de cultura referências aos rituais que ativam as forças lá, fora e antes dos textos? E a retomada é uma força que é potencializada por meio dos descaminhos instaurados

pelos trabalhos subversivos da memória, deste modo uma Museologia Social, fundamentada pela prática e teoria freiriana abriria os caminhos, distribuindo as ferramentas da fábrica patrimonial enquanto instrumentos da Luta contra-colonial. Assim a Luta contra-colonial instaura outros rituais de sentido para o patrimônio cultural sendo em si ferramenta e instrumento para abrir caminhos da Luta, uma inversão, um des-vio, um descaminho da patrimonialização.

Deste modo não há fichas de inventário da Festa de Iemanjá, fez-se um des-vio, um descaminho para possibilitar que a força guardasse a sua potência, assim foi inventada uma Biografia da Festa de Iemanjá, uma ação colaborativa nomeada de Cherô Guiné, outros nomes e outros métodos para fazer do patrimônio imaterial um instrumento da Luta. De acordo com os fundamentos, antes de tudo, era preciso escutar os mais velhos, Pais e Mães de Santo, os que estão a mais tempo vivenciando a Festa de Iemanjá. Os dossiês de Registro foram tecidos durante as escutas enquanto criavam seus próprios sentidos de patrimônio cultural para a Luta dos Povos de Terreiro nas suas relações com a vida na cidade onde está o Território Público Sagrado da Festa de Iemanjá.

Após a roda de conversa que aconteceu em janeiro de 2021, abrimos as inscrições para o Curso de Extensão intitulado *Festa de Iemanjá e os trabalhos do patrimônio: como elaborar o Plano de Salvaguarda?* e recebemos 149 inscrições, os 80 inscritos pertencentes às religiões afroreligiosas foram aceitos. O curso foi iniciado em junho e finalizará em setembro de 2021, o modelo do Plano de Salvaguarda escolhido será fundamentado pela Retórica da Luta, elaborado a partir de uma perspectiva dos Povos de Terreiro tendo como referência teórica a Pretagogia e a Exuística das didáticas das circularidades:

A Pretagogia, referencial teórico-metodológico em construção há alguns anos, pretende se constituir numa abordagem afrocentrada para formação de professores/ as e educadores/ as de modo geral. Parte dos elementos da cosmovisão africana, porque considera que as particularidades das expressões afrodescendentes devem ser tratadas com bases conceituais e filosóficas de origem materna, ou seja, da Mãe África. Dessa forma, a Pretagogia se alimenta

dos saberes, conceitos e conhecimentos, de matriz africana, o que significa dizer que se ampara em um modo particular de ser e de estar no mundo. Esse modo de ser é também um modo de conceber o cosmos, ou seja, na cosmovisão africana. (Petit, 2015)

É com base na luta das pessoas que me antecederam e com essa compreensão de interconexão ancestral que invoco Exu, para que a sua atuação seja a de grande potencializador de vida, do nosso Axé, nos trazendo a percepção de todas as possibilidades pedagógicas e de transformações quando afirmamos que a nossa sala de aula na Unilab transforma-se em uma grande encruza de possibilidades. (...) Nessa encruza, a produção do conhecimento torna-se potente e a partir dela preparamos das nossas estratégias, criamos referenciais teórico metodológicos com base na Exuística, afinal, estamos falando do orixá Exu, e do seu trabalho como grande agente propulsor da transformação das formas de produzir e conceber o conhecimento, agora com bases africanas e afro-brasileira e não mais apenas eurocêntrica. Falamos daquele que comanda a verdade, orixá da comunicação, da transformação, que além de um bom mensageiro nos ajuda a solucionar as questões centrais da nossa vida. Exu é aquele que atende aos desejos humanos, nos incentiva a transgredir as barreiras e impossibilidades e com isso nos incita a rebelião diante das amarras da colonialidade, faz brotar a rebeldia e a ironia frente ao entrincheiramento dos sistemas de dominação. Exu é o impossível, possível e através desse possível potencializado por Exu aprendemos a protagonizar a produção do conhecimento que parte dos terreiros. (Pereira, 2020)

O Autorregistro possibilita a negociação e a institucionalização de uma escolha dos detentores dos saberes pelos modelos, metodologias e referências teóricas que possam oferecer ao processo uma experiência respeitosa que garanta a elaboração de um percurso que possa ser uma escolha pela potencialização da vida, do conhecimento que parte dos terreiros. Continuando os trabalhos realizados durante a elaboração do Registro para reconhecimento da Festa de Iemanjá como Patrimônio Imaterial o Plano de Salvaguarda pautado por uma Retórica da Luta será escrito a partir do Baobá, trabalharemos a cadeia operatória do patrimônio tendo como argumento conceitual os sentidos, os significados e a força presente no Baobá: árvore da vida, da ancestralidade e da fertilidade, referenciado pela Pretagogia. Desenharemos ao longo dos meses de junho até setembro de 2021 o Baobá da Salvaguarda.



Figura 1 Fotografia de Jean Souza dos Anjos. Praia do Futuro, Fortaleza, 2016



Figura 2 Fotografia de Jean Souza dos Anjos, Praia de Iracema, Fortaleza, 2016



Figura 3 Fotografia de Bruno Vasconcelos, Lagoa da Pampulha, Belo Horizonte, 2018



Figura 4 Fotografia de Bruno Vasconcelos, Lagoa da Pampulha, Belo Horizonte, 2018

Bibliografia

Associação Brasileira de Antropologia (2015). *Protocolo de Brasília: laudos antropológicos: condições para o exercício de um trabalho científico*. Associação Brasileira de Antropologia, Rio de Janeiro.

BOTELHO, T., & LOTT, W. P. (2004). *O patrimônio cultural na cidade de Belo Horizonte: o caso da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário do Jatobá e do Terreiro de Candomblé Ilê Wopo Olojukan*. In: Anais Reunião Anual da ANPOCS (18). Caxambu: Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais.

CANTUÁRIO, M. Z. de A. M. (2009). *A maternidade simbólica na religião Afro-Brasileira: aspectos socioculturais da mãe-de-santo na umbanda em Fortaleza*. Tese de doutorado, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, CE, Brasil. Recuperado em setembro, 2020, em <http://www.repositorio.ufc.br/handle/riufc/2251>.

CUNHA, J. D. M. (2018). *Participação social na política de patrimônio imaterial do Iphan: análise de diretrizes, limites e possibilidades*. Revista CPC, 13 (25), 60-85.

DE JESUS, A.S. (2019). *Corupira: mau encontro, tradução e dívida colonial*. Recife: Editora Titivillus.

FAVRET-SAADA, J. (2005). *Ser afetado*. (Trad. de Paula Siqueira). Cadernos de campo (n. 13), 155-161. Recuperado em 12 setembro, 2020 de: <http://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/viewFile/50263/54376>.

FREIRE, P. (1996). *Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa*. São Paulo: Paz e Terra.

GARCIA, L. H. A.; AGUIAR, T. F. R.; LAGES RODRIGUES, R.; RUOSO, C.; TAVARES, D.; VEIGA, J. M.; COSTA, D. V. & MOURA, M. T. D. (2021). *A autenticidade como conceito chave uma reflexão a partir da inscrição do conjunto moderno da pampulha na lista do patrimônio mundial da UNESCO*. In: Fórum patrimônio: ambiente Construído e patrimônio sustentável (Vol.11, pp. 1-19I), Belo Horizonte.

GONÇALVES, J. R. S. (1996). *A retórica da perda. Os discursos do patrimônio cultural no Brasil*. Rio de Janeiro: UFRJ/IPHAN.

HEINICH, N. (2009). *La fabrique du patrimoine. De la cathédrale à la petite cuillère*. Paris: Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme.

INGOLD, T. (2019). *Antropologia: para que serve?* Petrópolis/RJ: Vozes.

KOFES, S. (1994) *Experiências sociais, interpretações individuais: histórias de vida, suas possibilidades e limites*. Cadernos Pagu, (n. 3), 117 – 141. Recuperado em 13, setembro, 2020 em: http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/119808/1/ppec_1725-1883-1-SM.pdf.

MOREIRA, G. E. (2019). *Patrimônios como acontecem: fabricações da participação nas políticas de patrimônio imaterial em Minas Gerais*. Anais do 43º Encontro Anual da Anpocs, Caxambu. Recuperado em maio, 2020, em: <https://www.anpocs.com/index.php/encontros/papers/43-encontro-anual-da-anpocs/spg-6/spg13-6/11938-patrimonios-como-acontecem-fabricacoes-da-participacao-nas-politicas-de-patrimonio-imaterial-em-minas-gerais>.

MOURA, M. T. D.; LAGES RODRIGUES, R. (2018). *Portal da memória poética construtiva afro-brasileira* In: Seminário Internacional Arte Concreta e Vertentes Construtivas: Teoria, Crítica e História da Arte Técnica, (Jornada ABCA), 268 – 283. Belo Horizonte: Editora ABCA.

MOURA, M. T. D.; LAGES RODRIGUES, R. (2019) *O portal da memória na paisagem cultural moderna da Pampulha* In: Anais 5º Colóquio Ibero-Americano: Paisagem Cultural, Patrimônio e Projeto, Belo Horizonte.

PEREIRA, L. J. A. (2012). *A umbanda em Fortaleza: análise dos significados presentes nos pontos cantados e riscados nos rituais religiosos*. Dissertação de mestrado, Universidade Federal do Ceará. Fortaleza, CE, Brasil. Recuperado em setembro, 2020 em <http://www.repositorio.ufc.br/handle/riufc/3316>.

PEREIRA, L. J. (2020). *A minha sala de aula é uma grande encruzilhada de possibilidades: In: Revista Batuko, Arte, Cultura, Educação e Igualdade Racial. (Vol. 04) Redenção: UNILAB.*

PETIT, S. H. (2015) *Pretagogia: Pertencimento, Corpo-Dança Afroancestral e Tradição Oral Contribuições do Legado Africano para a Implementação da Lei Nº 10.639/03*. Fortaleza: EdUECE.

POULOT, D. (1997). *Musée nation patrimoine (1789-1815)*, Paris: Gallimard.

POULOT, D. (2005) *Le patrimoine et les aventures de la modernité*. In: Poulot, Dominique (Éd.). *Patrimoine et Modernité*. Collection Chemins de la Memoire. Paris: Ed. L'Harmattan, 7 – 67.

RUFINO, L. (2016). *Exu e a Pedagogia das Encruzilhadas*. Seminário dos Alunos PPGAS- MN/UFRJ. Rio de Janeiro.

PORDEUS Jr., I. (2002) *Umbanda: Ceará em transe*. Fortaleza: Museu do Ceará/Secult-Ce.

PORDEUS Jr., I. (2012). *Festa de Iemanjá*. Fortaleza: Expressão Gráfica.

**RESERVAS DE PRANTO:
PRESENÇA AFRODIASPÓRICA NOS
ANAIS DO MUSEU HISTÓRICO NACIONAL (1940-1975)⁵³**

Aline Montenegro Magalhães

Museu Histórico Nacional, Brasil

<https://orcid.org/0000-0002-9453-5107>

Fabiana Vidal Costa

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

<https://orcid.org/0000-0002-4487-4880>

“Os negros trouxeram de longe reservas de pranto”, verso da música “Canta Brasil” (1941) um samba-exaltação de Alcyr Pires Vermelho e David Nasser nos lembrou toda dor e todo pranto com que a experiência afrodiaspórica de mais de 300 anos é abordada na história produzida nos *Anais do Museu Histórico Nacional* (AMHN). Afinal, o maior número de referências ao papel de negras e negros na história do Brasil ali divulgado está restrito à escravidão, nos moldes do que Nila Barbosa identificou em outros museus brasileiros, “[...]os negros, quando aparecem, são representados apenas como escravizados, porém, dissociados da relação com os senhores seus ‘donos’, principalmente se esta é violenta e excludente, bem como da resistência à violência do sistema escravagista como um todo.” (Barbosa, 2018, p.29).

A base deste capítulo é a pesquisa desenvolvida de 2018 a 2020 no âmbito do Programa PIBIC/CNPq-IBRAM, quando analisamos os

⁵³ Capítulo baseado em dois projetos de pesquisa: na pesquisa de pós-doutorado sênior em museologia realizado por Aline Montenegro Magalhães, com bolsa do CNPq, entre 2018 e 2020, sob a supervisão do professor Márcio Rangel (Unirio-Mast); e na pesquisa de Iniciação Científica de Fabiana Vidal Costa realizada sob supervisão de Aline Montenegro Magalhães, no âmbito do Programa de bolsas de Iniciação Científica do CNPq (PIBIC-IBRAM), coordenado pelo prof. dr. Rafael Zamorano Bezerra (MHN), também entre 2018 e 2020.

vinte e seis volumes dos AMHN, que compõem a primeira fase desse periódico científico produzido pelo Museu Histórico Nacional (MHN) desde 1940. Nosso propósito foi identificar e analisar a presença afrodiaspórica⁵⁴ nas páginas dessa revista.

A história do Brasil ali difundida, conforme já analisado por vários autores (Magalhães, 2006; Santos, 2003; Bittencourt, 2001, Abreu, 1996), enfatizava o papel do Estado - especialmente no período monárquico, da Igreja Católica, da aristocracia branca e das organizações militares como responsáveis pela introdução e consolidação da civilização europeia nos trópicos. Nessa perspectiva, nos questionamos como a população africana e afrodescendente aparece nessa história e como é tratada, tanto no que diz respeito à escravidão, quanto em relação à vida de negras e negros livres e libertos, entre os quais, os que se destacaram na história, seja por movimentos de oposição ao sistema escravista, a exemplo de Zumbi, líder do Quilombo dos Palmares; seja por inserção e protagonismo no campo da artes, das letras e da política, como Mestre Valentim e André Rebouças. Nos interessa compreender o lugar que essas diferentes histórias afro-diaspóricas ocupavam na história do Brasil ali escrita e que objetos ou referências ao acervo do MHN eram feitas no sentido de comprovar ou ilustrar essas histórias. Assim, compartilhamos aqui um mapeamento da presença afrodiaspórica na instituição, ao longo de

⁵⁴ Duas noções de Diáspora africana atravessam nosso entendimento a respeito. Segundo Nei Lopes, diáspora, que significa “dispersão” em grego, além de designar o movimento espontâneo dos judeus pelo mundo, também é utilizada como referência à desagregação compulsória dos negros africanos por todos os continentes, em função do tráfico de escravizados. Ainda segundo Lopes, “o termo ‘diáspora’ serve também para designar, por extensão de sentido, os descendentes de africanos nas Américas e na Europa, e o rico patrimônio cultural que construíram”. É a presença desse “rico patrimônio” que está em jogo na análise aqui proposta. (Cf.: Lopes, 2011, p. 242). Já Para Luís Rufino “A diáspora africana como um acontecimento de dispersão e despedaçamento de sabedorias, identidades e sociabilidades se forja como um assentamento comum agenciando um complexo poético/político no próprio trânsito” Continua ele, “a diáspora africana se forja enquanto possibilidade à medida que os agentes envolvidos são produzidos como impossibilidade pelo advento colonial.” (Cf. Rufino, 2019, p. 64).

seus primeiros 50 anos, analisando os artigos dos *Anais do Museu Histórico Nacional*, onde identificamos não-lugares (Certeau, 1994), silenciamentos (Trouillot, 2016) e reducionismos na “operação historiográfica” (Certeau, 2000) ali registrada.

2. Os Anais do Museu Histórico Nacional - 1940 a 1975

*Art. 38. Nos Anais do Museu Histórico Nacional, serão insertos catálogos, monografias históricas, preleções e conferências efetuadas por iniciativa do Museu e trabalhos escritos por funcionários ou por estranhos a respeito de objetos pertencentes às seções ou a respeito de outros da mesma natureza que merecerem ser estudados.*⁵⁵

O trecho é de um dos artigos do Regulamento do Decreto que cria o Museu Histórico Nacional (MHN), em 1922. Institui a publicação de um periódico voltado para a divulgação das atividades da instituição e do seu acervo. Entretanto, somente quase vinte anos depois foi que os *AMHN* vieram a público. Funcionou como meio para registro da prática historiográfica que se desenvolvia no museu, tendo como fonte e temas principais o próprio acervo da instituição. Também se constituiu como veículo de divulgação e afirmação da instituição junto a intelectuais do cenário nacional e internacional.

A primeira fase dos *AMHN (1940-1957)* é marcada por uma falta de regularidade na periodicidade e também por interrupções, indicando as dificuldades de manutenção do periódico, além de uma falta de homogeneidade no conjunto das edições. Cabe destacar que as publicações dependiam de verbas para sua impressão, sempre escassas conforme relatos⁵⁶, e que critérios políticos se sobrepuseram aos

⁵⁵ BRASIL, Decreto n. 15.596, 02/08/1922

⁵⁶ Daryle Williams (1997, p. 162-163) menciona a situação financeira do Museu Histórico Nacional entre os anos 1930 e 1960. Nos anos 1930 conseguiu o apoio do presidente Getúlio Vargas até 1945. É quando a instituição consegue ampliar seu acervo, seu prestígio e suas atividades, como o Curso de Museus e a Inspetoria de Monumentos Nacionais (1934-1937). A partir de 1951 os recursos voltam a escassear, mesmo após o retorno de Vargas à presidência, daí em diante as dificuldades financeiras e também

técnicos para a decisão de qual volume publicar. Por conta disso, nem sempre foram impressas sequencialmente, o que podemos constatar a partir das análises das capas das edições, confrontando datas de referência, datas das impressões e textos selecionados para cada volume. O volume 5 dos *AMHN*, por exemplo, tem como ano de referência 1944, mas sua publicação data de 1955. Foi todo dedicado ao relato das atividades preservacionista de Gustavo Barroso como diretor do Museu Histórico Nacional, especialmente à frente da Inspeção de Monumentos Nacionais (1934-1937), em um momento de perda de prestígio do MHN junto às políticas de preservação do patrimônio nacional levadas a cabo pelo Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN). (Cf. Magalhães, 2017). O referido volume, pode ser entendido como uma resposta ao livro de Rodrigo Melo Franco de Andrade, intitulado *Brasil: monumentos históricos e arqueológicos*, publicado em 1952, no qual a Inspeção de Monumentos Nacionais foi criticada em suas atribuições e realizações (Andrade, 1952, p. 99).

Observou-se o impacto das mudanças de diretrizes nas escritas dos Anais, conforme a troca de diretor da instituição. Durante os primeiros vinte e cinco anos dos Anais, período selecionado para análise, o Museu teve quatro diretores. Gustavo Barroso (1922-1959), Josué Montello (1959 a 1967), Léo Fonseca e Silva (1967 a 1970) e Gerardo Britto Câmara (1971 a 1984). Nos termos da gestão política da República, uma vez que o MHN sempre foi um órgão federal, viveu-se a experiência dos dois governos Vargas (1930-1945 e 1951-1954), Café Filho (1954 a 1955) que, como Vargas, visitou o MHN, Eurico Gaspar Dutra (1946 a 1951), Juscelino Kubitschek (1956 a 1961) e João Goulart (1961 a 1964), além do longo Período da Ditadura Militar no (1964 a 1985), o que conseqüentemente alterou o perfil dos textos publicados. Segundo José Neves Bittencourt,

O desaparecimento da publicação tinha sido um dos sinais da crise que viria a se abater, fortemente, sobre a instituição, no final da década de 1970. É certo que a penúria de recursos foi um dos principais

políticas passam a ocupar as páginas dos relatórios de atividades da instituição.

motivos da morte dos "Anais", mas não foi o único. O último volume, de número 26, fechou o que pode ser considerado a "primeira série" da publicação, iniciada em 1940, com volume I. Morte melancólica depois de longa agonia, que acompanhou a decadência institucional, marcada pela esclerose que tomou conta do Museu, quando o país vivia sob um regime de exceção. (Bittencourt, 2010, p.13).

Voltados para uma escrita da história a partir de fatos e documentos históricos, os Anais do MHN seguem os moldes da Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (R.IHGB), publicada ininterruptamente desde 1839, um ano após a criação da instituição, até os dias atuais, contribuindo para a missão institucional que era “a coleta e publicação de documentos relevantes para a história do Brasil e o incentivo, ao ensino público, de estudos de natureza histórica.” (Guimarães, 1988, p.8). Também, a exemplo da R.IHGB, os Anais divulgavam uma produção historiográfica de valorização dos grandes feitos do passado, que deveriam servir de exemplos para as gerações do presente e do futuro. Em artigos que dialogavam com a tradição antiquária (Guimarães, 2007 e Magalhães, 2000), ao compartilhar estudos sobre heráldica, numismática, e outras disciplinas desenvolvidas no âmbito das pesquisas sobre vestígios materiais do passado, divulgava-se biografias e relatos de fatos considerados memoráveis para a história nacional, em uma acepção da história como *mestra da vida*, inspirada nas prerrogativas pedagógicas de Cícero (106 a.C. - 43 a.C). (Cf. Guimarães, 1988; Oliveira, 2011; Koselleck, 2006). A história assim, constituía-se na interseção de tradições clássicas e modernas, com o objetivo de se afirmar como ciência, tanto no IHGB, quanto no MHN.

Se em termos de produção historiográfica os Anais do MHN tinham sua produção inspirada na Revista do IHGB, no que se refere a periódicos científicos produzidos em instituições de pesquisa congêneres, percebemos uma afinidade com publicações de museus nacionais criados no século XIX, como os *Archivos do Museu Nacional* (1867), a *Revista do Museu Paulista* (1895) e o *Boletim do Museu Paraense de História Natural e Ethnographia* (1894). São revistas que se notabilizaram como principal veículo de correspondência entre os

intelectuais, com o objetivo de divulgar e trocar informações sobre pesquisas científicas ali desenvolvidas, tecendo uma ampla rede de relações entre cientistas, que abrangia o cenário nacional e internacional.

Entre os autores dos Anais do MHN identifica-se os diretores da instituição, Gustavo Barroso e Josué Montello⁵⁷, os conservadores⁵⁸, entre os quais, alguns professores do Curso de Museus⁵⁹, como João Anyone Costa e Edgard de Araújo Romero, e os oriundos desse curso de formação profissional, criado no MHN em 1932 - e que em 1979 foi transferido para a atual Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) -, a exemplo de Adolpho Dumans, Nair de Moraes Carvalho e Jenny Dreyfus.

Segundo José Neves Bittencourt, o intuito do periódico foi tornar públicas as atividades de pesquisa e os estudos desenvolvidos no MHN, visando à preservação e a produção do conhecimento a partir da classificação e catalogação dos objetos. E para além disso, exercia um compromisso pedagógico, afinal, “[...] museus e outras instituições culturais se auto-representavam como predominantemente civis, cientificamente administradas e cumprindo funções da educação da população para o civismo.” (Bittencourt, 2004, p.184).

As diretrizes para a escrita dos Anais repousavam no papel estabelecido para o Museu Histórico Nacional, que reivindicava para si a titulação de “Casa do Brasil”, assumindo a missão de legítimo guardião de um passado brasileiro. Segundo um memorando convidando os conservadores da instituição para colaborarem no

⁵⁷ Cabe ressaltar que os diretores seguintes a Gustavo Barroso com exceção de Josué Montello com um texto publicado no Volume VI de 1966, os demais não tiveram publicação nos Anais no período delimitado por essa pesquisa.

⁵⁸ Cargo ocupado pelos profissionais do MHN diretamente ocupados com a pesquisa, a preservação e a divulgação do acervo. Segundo Gustavo Barroso (1947), foi inspirado no *Conservateur*, dos museus franceses, e no *Curator*, dos museus ingleses. Essa denominação manteve-se vigente até meados da década de 1970, quando esse profissional passou a ser denominado Museólogo.

⁵⁹ A criação do Curso de Museus do Museu Histórico Nacional (MHN) consta no Diário Oficial [da] República Federativa do Brasil, Poder Executivo, Brasília, DF, 15 mar. 1932. Decreto nº 21.129, de 07-03-1932. (Cf.: SÁ, 2012, p. 232).

oitavo volume dos Anais, em 1955, as instruções para submissão de artigos eram as seguintes:

- I- Os trabalhos versarão sobre assuntos técnicos ou históricos, de preferência relativos ao Museu, não se aceitando críticas de livros ou de estudos de pessoas alheias à Casa, nem elogios a qualquer personalidade viva.
- II- As gravuras, fotografias e desenhos que ilustram os originais deverão vir em folhas separadas do texto.
- III- As fotografias e desenhos que se fizerem necessários deverão ser solicitados à Secretaria.
- IV- Os originais datilografados [sic] em duas vias deverão ser entregues à Diretoria até 30 de junho do corrente ano.
- V- Não serão publicados os originais que deixarem de satisfazer as exigências supramencionadas.⁶⁰

Pelas orientações enviadas aos conservadores do Museu Histórico Nacional percebemos a centralidade temática no campo dos museus e da história, preferencialmente abordados no âmbito do MHN. Tem-se uma ideia das condições de produção dos artigos, uma vez que se poderia contar com reprodução de imagens dentro do próprio museu, onde funcionava um laboratório fotográfico.⁶¹ É notável também a centralização dos trabalhos editoriais nas mãos do então diretor Gustavo Barroso.

Observa-se que os trabalhos publicados em torno da verificação de autenticidade, de identificação de escrituras, descrição dos objetos, etc., atendiam a uma construção do passado nacional com ênfase nas raízes europeias de nossa civilização. Nesse projeto historiográfico, o marco de origem da nação seria 1808, quando o estado português fixou-se na sua colônia tropical. O período colonial era então considerado o antecedente que daria sentido à configuração

⁶⁰ Transcrição do Memorandum aos conservadores datado de 28 de abril de 1955, assinado pelo diretor Gustavo Barroso. Anais do Museu Histórico Nacional, v. 29, 1997, p. 289.

⁶¹ No Relatório de Atividades do Museu Histórico Nacional de 1945, há referência a um gabinete fotográfico na página 10.

monárquica e europeia do Estado Nacional. Afonsina Maria Augusto Moreira constata que:

Esses artigos foram produzidos visando dar maior legitimidade à história contada a partir dos artefatos. Por meio do estudo de objetos pertencentes ao Museu, vários textos foram compostos. Dentre esses objetos, destacam-se: moedas, brasões, mobiliários, bandeiras, armaria, medalhas, gravuras, pinturas, retratos e estátuas. A atenção especial voltada para esses artefatos se deve ao fato deles estarem relacionados à memória do Estado, de segmentos das elites, tidos como protagonistas na história escrita no M.H.N. (Moreira, 2006, p.244).

A compreensão de Moreira sobre o passado construído e divulgado nas páginas dos Anais coaduna com a visão de Regina Abreu, quando afirma o comprometimento dessa construção com um projeto de nação sustentado pelo tripé “sangue, nobreza e política” (Abreu, 1996, p. 47). A escrita da história ali realizada deveria ser solo fértil para o cultivo de uma árvore genealógica com raízes fincadas em Portugal. Nos galhos, folhas e frutos com as elites que se perpetuavam no poder político e econômico do País, fortalecendo a ideia de “linhagem” que daria origem e sentido à nação.

A exclusão de negros e índios dessa ideia de “linhagem”, reitera-os em um não-lugar que é perceptível nas abordagens dos textos dos *AMHN* em sintonia com o que Manoel Luís Salgado Guimarães afirmou, ao analisar a ideia de nação presente no IHGB: “Ao definir a Nação Brasileira enquanto representante da ideia de civilização no Novo Mundo, esta mesma historiografia estará definindo aqueles que internamente ficarão excluídos deste projeto por não serem portadores da noção de civilização: índios e negros.” (Guimarães, 1988, p. 7). É como se os indígenas estivessem circunscritos apenas ao período colonial e tivessem sucumbido ao extermínio físico ou suplantados pelo processo civilizador. E os africanos e afrodescendentes, reduzidos à condição de escravizados, também parecem desaparecer após a abolição, especialmente com o fortalecimento da imigração europeia para “substituí-los” na lavoura e

no mercado de trabalho urbano. Quando não invisibilizados, eram considerados um empecilho para a civilização a ser superado, seja pela via do embranquecimento (Schwarcz, 1993), seja da marginalização que reproduz a hierarquia social do sistema escravista. Ambos os caminhos, entre outros, foram considerados parte do genocídio do negro brasileiro por Abdias do Nascimento. (Nascimento, 2016). Assim sendo, não cabia um lugar identitário, relacional ou histórico para esses segmentos sociais. Como “o outro” dessa nação, eram tratados como uma parte superada da história, geralmente compreendidos a partir de generalizações e estereótipos, encorpando o projeto eurocêntrico da Nação Brasileira.

3. Percursos da pesquisa - levantamento e seleção

Para analisar os vinte e seis primeiros volumes dos *AMHN*, utilizamos a tecnologia DOCPRO, ferramenta para gestão do conhecimento implementada na biblioteca virtual do Museu Histórico Nacional, que permite o acesso e o *download* dos exemplares, bem como de outros documentos. Também foram feitas pesquisas no Núcleo de Memória da Museologia no Brasil (NUMMUS), sediado na UNIRIO e coordenado pelo professor Ivan Coelho de Sá, para melhor aproximação com os autores do periódico do MHN. O NUMMUS se propõe a recuperar, preservar e a divulgar a memória e a história da Museologia Brasileira e foi onde encontramos mais informações sobre autores como Gerardo de Carvalho, cuja coleção está lá preservada. Dividimos o projeto em duas etapas: investigativa e descritiva.

Na etapa investigativa, foram definidos os termos de indexação para busca na base DOCPRO: África, Tráfico, Escravidão, Escravatura, Escravo, Escravos, Negra, Negras, Negro, Negros, Escrava, Escravas, Negrinhos; totalizando 13 termos com o objetivo de identificar os textos que os apresentam e como abordam as heranças da diáspora africana no Brasil. Foram identificados 24 artigos com os termos relacionados ao tema da pesquisa. Os autores dos referidos trabalhos foram: Affonso Celso Villela de Carvalho, Alfredo Solano de Barros, Angyone Costa, Antônio Pimentel Winz, Edgard de Araújo Romero, Fortunée Levy, Gerardo Alves de Carvalho, Gustavo Barroso, Joaquim Menezes de Oliva, Marfa Barbosa Viana, Nair de Moraes Carvalho, Nilza Botelho, Sigrid Porto de Barros e Octávia Correa dos Santos Oliveira. A

ocorrência de outros sentidos da palavra “negro” e suas variações como cor de objetos, foram mapeadas e descartadas. Do total de 26 volumes pesquisados, foi observada a ausência de textos com abordagem relacionada ao tema da pesquisa nos Volumes XI (1950), XII(1951) e XIII (1952).

Chegamos ao resultado de 702 ocorrências. Identificou-se também uma assimetria na abordagem que remete a questões de gênero, com a predominância da variação da forma masculina desse coletivo. O termo “negro” apareceu 137 vezes enquanto “negra” apenas 47. Pluralizando esses termos temos 93 ocorrências no masculino contra 34 no feminino. Quanto a “escravo”, são 60 aparições frente a 13 de sua variação feminina. Quando o termo aparece no plural, são 55 no masculino frente a apenas 7 no feminino.

Como em um trabalho arqueológico, partimos dos termos selecionados procurando compreender seu contexto e abordagem, percorrendo o texto, buscando seu título e autoria. O que motivava a leitura eram as palavras e como estavam conectadas. Assim, outra forma de leitura foi operada, pois normalmente somos conduzidos pelo título ou pelo autor, ou até por ambos. Esse método nos lançava dentro do texto, nos levando a fazer um caminho inverso, identificando seu sentido no contexto em que aparece para em seguida, compreender a narrativa que compunha.

4. O não lugar dos africanos e afrodescendentes nos Anais do MHN

Ao identificarmos as referências aos africanos e afrodescendentes na escrita institucionalizada e publicizada nos Anais do MHN, percebemos o aprisionamento dessas experiências históricas em não-lugares. Narrativa marcada por uma perspectiva de história nacional eurocêntrica, que valorizava os grandes fatos políticos e militares, enaltecendo seus agentes como heróis da pátria.

Quando há alguma abordagem pela via da história, impera a generalização e o reducionismo à condição de “ser escravo”. Entretanto, os artigos que os abordam mais diretamente, além da via exclusiva de análise pela escravidão, observa-se um deslocamento da história para o campo dos estudos de folclore. No sentido de analisar mais detidamente as formas de tratamento da Diáspora Africana nos Anais, compartilhamos aqui o olhar sobre alguns artigos.

Pela via do folclore, o professor de etnografia do Curso de Museus, Gerardo Alves de Carvalho escreveu “Os Instrumentos musicais primitivos afro-brasileiros no Museu Histórico Nacional” e “Dez estatuetas baianas”.

No primeiro artigo, Carvalho faz um estudo sobre instrumentos musicais produzidos e tocados no universo da cultura afro-brasileira. Inicialmente, vamos nos deter a dois deles, um instrumento de percussão denominado Caxambu e uma rabeça dita como sendo “de escravo”. O primeiro encontrava-se exposto na sala Conde de Bobadela, conforme informado no próprio texto. Na mesma sala em que os instrumentos de tortura aos escravizados também estavam, de acordo com o que apresenta o Guia do Visitante de 1955 (Museu Histórico Nacional, 1955, p. 33)

O atabaque é instrumento ideal para marcar ritmo; o seu som pode ser variado pela pressão de uma das mãos enquanto a outra o percute. Serviu a todos os folguedos e rituais do *negro escravo* [grifo nosso], permaneceu nos cultos afro-brasileiros, nos seus sincretismos caboclos e prepondera no instrumental do nosso folclore e do nosso carnaval. O progresso não fez mais que alterar-lhe a matéria prima. (Carvalho, 1948, p.146).

Há, nas palavras do autor, um determinismo implícito no termo “negro escravo”. Como se todo negro fosse escravo e não houvesse outra possibilidade de existência condicionada pela cor da pele, pela raça. Percebe-se também a abordagem do instrumento como parte do nosso folclore e do nosso carnaval”. Fala-se de ritmo, som, rituais, mas a palavra música não é mencionada.

Já a “rabeça de escravo”, do século XIX, que carrega a condição de cativo do negro em sua própria denominação, encontrava-se na Sala da Música Brasileira. Carvalho assim descreve sua fabricação:

É de execução tosca, embora cuidadosa, denotando que seu fabricante, se não possuía a técnica perfeita e o instrumental adequado para tão complexo mister, era dotado, contudo, de acurado poder de

observação e dono de notável senso de equilíbrio estético.uma verdadeira *cópia do instrumento clássico* [grifo nosso] (Carvalho, 1948, p.155).

De antemão, a capacidade artística e criativa do fabricante é colocada em questão, mesmo reconhecendo-se a qualidade da feitura. As palavras do autor demonstram como a produção de autoria dos africanos e afro-brasileiros é sempre vista como cópia imperfeita ou tosca de obra realizada segundo os princípios da cultura ocidental, europeia, “o instrumento clássico”, o qual ele não denomina, mas que sabemos tratar-se do violino.

Segundo Jorge Linenburg (2017), a rabeca tem uma “identidade própria”, independente do violino. Tal percepção desconstrói a visão hierárquica, partilhada pelos especialistas em música e cultura populares, no Brasil do século passado, que subordina as rabecas à condição de desvio ou imitação inferior do violino. (Linenburg, 2017, p. 43-44). Carvalho, como Luís da Câmara Cascudo⁶² e outros estudiosos, não considera as especificidades desses saberes e fazeres, que são estudados numa clara separação hierárquica em relação às realizações consideradas civilizadas e cultas. Enquanto estas estão no campo das belas artes, por exemplo, aquelas situam-se na arena do folclore ou das artes menores. Enquanto uma se faz com base no bom gosto e na inteligência, a outra se faz com base nos sentimentos e instintos. Nas palavras de Marcelo Cunha trata-se de “uma atitude

⁶² Luís da Câmara Cascudo concebe a rabeca como uma variante do violino, afirmando, entre outras coisas, que ela teria “[...]uma sonoridade [...] quase inferior” (Apud. Linenburg, 2017, p. 44). Inclusive o “Dicionário do folclore brasileiro” de autoria de Cascudo, está entre as referências bibliográficas de Gerardo A. de Carvalho, ao lado de obras escritas por Édison Carneiro (“Candomblés da Bahia”, 1948), Mário de Andrade, (“Pequena história da música - 1944), Melo Moraes Filho (“Festas e tradições brasileira, s/d), Renato de Mendonça (“A influência africana no português do Brasil, 1935), Manuel Quirino (“A Bahia de outrora, 1955), Artur Ramos (“O negro brasileiro, 1951) entre outros. Ou seja, Carvalho dialogava com os principais especialistas sobre o tema à época. E não só brasileiros, há referências também ao alemão Arnold Von Gennep, aos cubanos Fernando Ortiz e Israel Castellanos e ao francês Joseph Deniker, entre outros.

política e bem definida que exotiza, exorciza e infantiliza culturas dos grupos ditos populares, rurais e tradicionais”. (Cunha, 2008, p.155).

Carvalho aborda duas produções de autoria afro-brasileira, relacionadas às práticas culturais afro-brasileiras, mas dispostas em salas diferentes, compondo narrativas expográficas distintas, por obra de uma curadoria hierarquizante que não reconhece um lugar próprio para trabalhar essa temática. Segundo esse olhar curatorial, o instrumento de percussão não era considerado representativo da música brasileira, constituída apenas por instrumentos e compositores da música erudita, como o violão de Carlos Gomes, a partitura de Padre José Maurício e as batutas de Francisco Braga, três músicos negros, mas “embranquecidos” por terem suas memórias atreladas ao projeto civilizador ocidental. É possível que a rabeca só tenha tido espaço nesta sala, por ser compreendida como uma cópia de um violino, sendo esvaziada de seus sentidos e usos como parte de uma musicalidade específica. Marcelo Cunha também constatou essa forma de abordagem da diáspora negra, em seus estudos sobre exposições museológicas.

A necessidade de definir lugares específicos para as expressões culturais e seus agentes produz uma sistematização da cultura, estratificando manifestações e testemunhos, valorizados a partir de padrões, paradigmas e estereótipos. Categorias como folclórico e etnográfico são pontos de direcionamentos que setores dominantes pretendem deslocar do foco de elementos da cultura oficial, entendidos como os de maior representatividade nacional. [...] Culturas Africanas, excetuando-se as referências ao Egito, estiveram sempre associadas a conceitos como primitivo, pouco desenvolvimento, inferioridade, ignorância, ao que ainda é exótico, bárbaro, mágico e sobrenatural. (Cunha, 2008, p.155).

O próprio título do artigo de Carvalho procura demarcar a inferioridade do que era afro-brasileiro. A definição dos instrumentos africanos como “primitivos” parte de uma ideia hierarquizada dos grupos étnicos. Nesse sentido, o termo relaciona-se às ideias de

inferioridade, imperfeição, incompletude e atraso que seriam inerentes aos africanos e afro-brasileiros.

Cumpre-nos ressaltar, de início, que, empregando a palavra “primitivo” para *qualificar* tais instrumentos, não o fazemos em relação à sua proveniência, como seria ortodoxo do ponto de vista etnográfico, mas sim em relação à sua feitura, com um caráter puramente ergológico, portanto. Assim, a conceituação de “primitivo”, é, no caso, a de instrumento musical fabricado por *mãos inexperientes de indivíduos que, sem serem profissionais* nessa tarefa, procuram realizar, com os meios ao seu alcance o desejo de possuir algo que lhes permitisse *expressar seu sentimento* artístico ainda que de maneira *deficiente*, e mesmo “*bárbara*”, [grifos nossos] (Carvalho, 1948, p.139).

Ainda nesse artigo, Gerardo Alves de Carvalho não apenas demonstra o desconhecimento da religiosidade africana, como a carrega de estereótipos, desqualificando e inferiorizando-a. É o que percebemos quando explica um dos instrumentos estudados. “Os sons agudos produzidos pelo “agogô” [...] tornam-se exasperantes pela monotonia [...] e acreditamos que facilite sobremaneira, nos rituais negros, a manifestação de *crise nervosa* [grifo nosso] a que se denomina popularmente ‘descida do santo’” (Carvalho, 1948, p.151). Esse olhar para uma das práticas da religião de matriz africana, a “descida do santo”, também é criticado por Marcelo Cunha, quando afirma que “[...] foi produzido imaginário social discriminatório, gerando novos e intermináveis preconceitos e intolerâncias, em cadeia de formulações de conhecimentos fundamentada no desconhecimento efetivo das características essenciais destas culturas.” (Cunha, 2008, p. 155). Não podemos negar que esse tipo de postura frente às religiões de matriz africana (RMA) nos museus, aliado ao silenciamento a respeito, contribuem para o fortalecimento do que Wanderson Flor do Nascimento denominou “racismo religioso” (Nascimento, 2016), que ainda hoje promove ataques aos lugares e praticantes das RMA.



Rabeca de escravo
(Sala da Música Brasileira)

Reprodução da página dos AMHN que integra o artigo de Gerardo Alves de Carvalho, “Os Instrumentos musicais primitivos afro-brasileiros no Museu Histórico Nacional”. Uma fotografia da rabeca com a legenda “rabeca de escravo (sala da música brasileira)”



Rabeca, século XIX. Acervo do Museu Histórico Nacional. Foto de Jaime Acioli.

Percebe-se a delicadeza dos motivos florais gravados no tampo do instrumento. Na extremidade do braço, a voluta tem a forma de uma cabeça humana. O estandarte é prolongado com uma haste toda esculpida em formas como losango e corações tendo a ponta uma figura antropomorfa. Percebe-se que na foto publicada no artigo de Carvalho nos AMHN, essa parte aparece quebrada, o que indica que a rabeca passou por restauração.

Outro silenciamento que chamou nossa atenção foi em relação ao fato de alguns objetos estudados no artigo por Carvalho, simplesmente não fazerem parte do acervo do MHN, mas sim, de uma coleção para estudos, a qual os alunos do Curso de Museus podiam manusear. Isso aponta também para uma hierarquização na forma de valorar os objetos. Era como se não tivessem valor suficiente para serem musealizados e assim, gozarem de uma proteção específica para a posteridade.

De fabricação mais recente, existem, numa pequena coleção de objetos folclóricos que se está organizando nas salas do Curso de Museus, dois “agogôs”, um “adjá”, um “ganzá”, um “berimbau” e dois “caxixis”, reunidos para simples demonstração aos alunos que o frequentam. (Carvalho, 1948, p.151).

Desses objetos, pouquíssimos foram musealizados posteriormente. Alguns permaneceram com o autor, por ser o professor da cadeira e o constituidor da coleção, outros se perderam. Talvez o pouco valor dado tenha relação com o fato de serem de “fabricação mais recente”.

No artigo “Dez estatuetas baianas”, Carvalho discorre sobre as miniaturas esculpidas na casca da cajazeira por Erotides de Araújo, no século XIX, nove das quais integram a coleção Miguel Calmon, doada por sua viúva em 1936. Trata-se de um caso de “objetos biográficos”, ou seja, valorados mais pelo nome de quem os possuía do que pela autoria ou o que representavam. (Ramos, 2004, p.111).

Um admirável conjunto de 10 estatuetas de madeira em exposição numa das salas da coleção Miguel Calmon, atrai desde logo a atenção do visitante, não só pela sua primorosa execução e pela quase completa harmonia de colorido, como também pela natureza do assunto tratado que, de maneira especial, *reaviva no coração dos velhos a saudade de remotas figuras de sua meninice* e desperta no espírito dos moços um pouco de curiosidade por aqueles *tipos populares* hoje em vias de completa extinção. [...] De fato, naqueles dez palmos de madeira ficaram retratados, para a posteridade algumas das mais curiosas figuras que no século XIX, *animaram nossas ruas*. [grifos nossos] (Carvalho, 1949, p.69).

Os “tipos baianos” parecem ser escravizados ao ganho exercendo seus ofícios: vendedoras frutas, quitutes, carregador de

malas, etc. Nos causa certo incômodo ler que despertam o sentimento de nostalgia no autor, pelo fato dessas pessoas estarem “em vias de completa extinção”. A que tipo de extinção o autor estaria se referindo? Extinção em função do fim da escravidão? Extinção por conta do progresso que faria desaparecer essas modalidades de trabalho das ruas? Essa nostalgia do autor parece embalada no que Michel de Certeau definiu como “a beleza do morto”. Na medida em que esses “tipos em vias de extinção” não representam mais uma ameaça ou um obstáculo ao processo civilizador, tornam-se pitorescos, curiosos, e tratados como a alma de uma nacionalidade. “É no momento em que uma cultura não mais possui seus meios de se defender [as pessoas que a praticam] que o etnólogo ou o arqueólogo aparece”. (Certeau, 2012, p. 61).

O que percebemos, no tratamento do acervo do MHN nos Anais, afina-se também com a constatação de Nila Rodrigues Barbosa, inspirada na noção de estratégias e táticas de Michel de Certeau, em sua análise sobre Museus e Etnicidade, tomando como estudo de caso os museus da Inconfidência, em Ouro Preto e do Ouro, em Sabará: “o não lugar não se configura em lugar; ele é a única posição oferecida ao ordinário no lugar; essa posição não é explicitamente rejeitada pelo ordinário porque ele disputa, em ambiente hostil.” (Barbosa, 2018, p.122).

Esse *não lugar* é perceptível também quando o artigo faz uma abordagem pela via da história. É o caso de “O Negro no Museu Histórico Nacional”, de Marfa Barbosa Vianna, (1947) e de “Caminhos de Sofrimento”, assinado por Affonso Celso Villela de Carvalho (1974). No primeiro, a relevância do papel dos negros na formação da sociedade brasileira é lembrada já nas linhas iniciais, fortalecendo um papel periférico que os negros teriam tido. Em seguida, a autora informa: “não desejamos fazer um histórico sobre os africanos no Brasil. Relataremos somente alguns fatos pitorescos sobre os escravos” (Vianna, 1947, p. 82). A partir de então os negros são estudados apenas segundo experiência da escravidão, o que gera um paradoxo cruel com o que a autora chama de “fatos pitorescos”, que seriam, segundo o que escreveu, “Por exemplo, o escravo ‘pés e mãos do senhor’, trabalhou muitíssimo nas lavouras, na intimidade doméstica, todos conhecem as mucamas e os ‘negros de dentro’” (Idem. Ibidem). O pitoresco eclipsa a violência do sistema escravista e tenta amenizar as relações entre

escravizados e senhores. Em seguida, a autora cita alguns protagonismos de negros na história, mas esses negros não têm identidade, a exceção do “escravo Francisco”, que sobrenome não tinha, ao contrário de seu proprietário, o senhor de engenho Joaquim Telésforo Ferreira Lopes Viana. Segundo a autora, o escravizado teria sido o último sentenciado à morte por ter assassinado um homem. Os demais “fatos pitorescos” lembrados pela autora foram: “O diamante ‘estrela do sul’, foi descoberta de um negro. A primeira folheta de ouro encontrada em Ouro Preto, no rio Funil foi um achado de um bandeirante preto [...]” (Idem. p. 82-83) Assim, Vianna segue com seus “fatos pitorescos” fazendo referência a itens do acervo do MHN, como uma apólice de seguro de vida dos escravos, com a avaliação monetária do cativo, anúncios de “escravos fugidos”, etc. Anúncios de leilões particulares de escravizados foram reproduzidos pela autora “a título de curiosidade” (idem, p. 87).

Além de restringir a experiência afro-diaspórica no MHN à escravidão, Vianna comete outro reducionismo que se relaciona à violência do sistema escravista e sua expressão material, os instrumentos de tortura, tratados equivocadamente como “objetos dos escravos”. “Nos tempos atuais é muito difícil reunir-se, numa coleção de museu objetos dos escravos. Dentre êstes, os instrumentos de tortura”. A autora justifica a raridade dessas peças alegando a “grande onda de sentimentalismo e indignação que abalou o país na campanha abolicionista. Muitos fazendeiros enterraram, esconderam e destruíram instrumentos de tortura” (Vianna, 1947, p.84). Mesmo alegando raridade, Vianna cita coleções desse tipo de objetos em vários museus nacionais para depois dedicar-se aos que integravam o acervo do MHN, informando nomes e formas de uso, além de ilustrar com fotografias. A forma com que se refere a esses objetos é como se tratasse de relíquias carregadas de valor de época, e deslocadas do seu contexto violento. Ao se referir a um viramundo, por exemplo, sublinha “um de nossos exemplares ainda conserva a chave”. Em outra parte, informa “[...] um dos troncos de madeira de nossas coleções. Trata-se de uma peça muito bem conservada” (Idem. p. 89).

Chamou nossa atenção o silenciamento em relação à responsabilidade dos senhores pela violência no trato com os escravizados, na narrativa sobre os instrumentos de suplício. As explicações a respeito de seus usos cita, quando muito, o feitor como

autor da ação de violência. Na maior parte das vezes, ou os escravizados apareciam apenas como os que sofriam a ação feita por outrem oculto, ou os próprios instrumentos é que assumiam a ação violenta. “os escravos eram amarrados [...] o tronco do batente de porta prendia o escravo [...] as gargalheiras apertavam seus pescoços [...] o feitor reunia os escravos e mandava que lhes aplicassem palmatoadas.” (Viana, 1947, p. 88-89).

A passagem do texto mais efetiva sobre essa vitimização submissa dos escravizados, sem que seja apontado o seu algoz, é a que a autora descreve uma gravura de Rugendas, representando escravizados sendo violentados com a palmatória. “Vêem-se os escravos ajoelhados humildemente, de mão esticada e a palmatória ‘cantando’”. (Vianna, 1947, p. 89). E quem fazia a palmatória ‘cantar’? A condição do escravizado que “humildemente” aceita as agressões contribui para uma naturalização dessa prática e para o esvaziamento da agência dessas pessoas que pareciam não ter outra reação que não fosse a submissão e a obediência. Ocultava-se a rebeldia, a reação e essa condição.

E assim, Vianna acaba por dedicar a maior parte de seu estudo aos chamados “instrumentos de suplício”, o que indica ser essa coleção a mais numerosa e orgânica sobre o período escravocrata. O interesse do MHN por esse tipo de objeto era grande e assim se manteve ao longo dos anos, o que justifica compras, como a da coleção J.J. Raposo em 1923, e o aceite de doações até 2004.⁶³ . Estão também entre os objetos melhor documentados e classificados no acervo do MHN, merecendo, inclusive um capítulo específico, denominado “Noções sobre instrumentos de suplício”, no segundo volume da obra de Gustavo Barroso “Introdução à técnica de museus.” (Barroso, 1953, p. 449-459), voltado para a formação de alunos do Curso de Museus. A ênfase dada por Vianna aos instrumentos de tortura contrasta com a forma sucinta com que a autora apenas cita outros objetos, estes sim, de africanos e afro-brasileiros, que poderiam ser escravizados ou não.

⁶³ Um viramundo foi doado por Luiz Pereira de Azevedo Filho, em 2004. Cf. processo de entrada de acervo n. 86/2004. Antes dessa doação, foi aceito, em 1996 outro viramundo que foi oferecido por Neila Tostes. Cf. Processo de entrada de acervo n. 141/1996.

Passando para outro aspecto da vida dos *escravos* no Brasil, podemos também citar uma mamadeira de cabaça, um tambor e um orixá, que fazem parte de nossas coleções. A mamadeira é de feitura *extremamente rudimentar* [grifo nosso]. O tambor é uma peça interessante. Sua classificação é caxambu. O caxambu é uma dança folclórica do interior de Minas. [...] Podemos inclusive dizer que o caxambu foi o antepassado da macumba atual. [...] Quanto ao orixá, classificado como a deusa joruba Obá, temos nossas dúvidas, devendo ainda ser feito um estudo mais aprofundado da peça. [grifos nossos] (Vianna, 1947, p. 94-99).

A assimetria na forma com que a autora se dedica aos instrumentos de tortura e aos objetos da cultura afro-brasileira é claramente perceptível. Enquanto os primeiros merecem denominação, descrição e classificação, os segundos são carregados de adjetivos e imprecisões, carecendo de estudos mais aprofundados. A chave de leitura muda para o folclore, destacando-se os “costumes”, “os modos de vida”.

A autora conclui seu artigo reiterando que o MHN tem “vários e interessantíssimos objetos dos escravos e da Abolição, que merecem ser vistos e apreciados” e sublinhando que “a influência dos escravos africanos na formação da nossa sociedade é de primordial importância, em seus vários aspectos” (Vianna, 1947, p. 99).

Não por acaso, Affonso Celso Villela de Carvalho também terá os instrumentos de tortura no centro das atenções, em seu artigo “Caminhos de sofrimento”. Ao afirmar que seu entusiasmo para escrever vinha da apreciação da grande coleção de instrumentos de tortura que o MHN preservava, dedica-se ao relato de todo o percurso de um indivíduo tornado escravo, desde a sua captura no continente africano até sua libertação ou morte em cativeiro. Como Vianna, o autor procura amenizar a responsabilidade do senhor sobre a violência com que era tratado o escravizado. Primeiro, afirma que “o uso dessas peças estava generalizado por todo o Brasil, entretanto muitos senhores de escravos, como é sabido, jamais fizeram uso desses objetos.” (Carvalho, 1974, p.113). Depois, ressalta que “são unânimes

os tratadistas do assunto acharem que os portugueses eram os que melhor tratavam os escravos, haja visto as descrições do tratamento dispensado aos escravos holandeses, ingleses e franceses” (Idem. p. 120) E para sustentar seu argumento o autor menciona algumas permissões dadas aos escravizados, como a instrução religiosa, o dia de domingo e as festas das Irmandades de homens pretos, como se fossem benevolências dos senhores, e não, parte do aparato de sustentação do sistema. Além disso, cita relatos de viajantes que descrevem cenas de submissão e domesticação das relações entre senhores e escravizados, a exemplo do que fez Gilberto Freyre em sua obra *Casa grande e senzala*, pacificando relações de dominação marcadas por medo, exploração e tensões, como se fossem relações afetuosas e familiares. Então, reproduz Carvalho em seu artigo, “Maria Graham deixou importantes impressões sobre o tratamento de escravos em fazendas que visitou. Exemplo a do escravo beijar a mão do dono dizendo - sua bênção meu padre ou Louvados sejam Jesus, Maria, José. E o dono respondia - Deus te abençoe ou - para sempre” (Idem. Ibidem). Nessa passagem, a submissão do escravizado é compreendida como uma virtude do senhor que o abençoa.

Por outro lado, o autor afirma que, mesmo libertos, mas prestando serviços ao senhor como feitores, caso cometessem alguma falta, os ex-escravizados eram castigados como se escravizados ainda fossem, “e para tal *usavam seus algozes* [grifo nosso] os mais diversos e requintados instrumentos de suplício, contenção ou aviltamento. (Carvalho, 1974, p.121). E quem seriam os algozes? Mais uma vez a responsabilidade do senhor é subtraída em nome de um personagem que, ao fim e ao cabo, apenas obedecia ordens e isso não é mencionado. O que se percebe com a leitura desse artigo é que os instrumentos atestam a violência do sistema escravista, mas há uma clara intenção em amenizá-la no sentido de mostrar a superioridade do Brasil no tratamento dos escravizados em comparação com outros países escravistas.

Ainda pela via da história, mas trazendo a análise para o campo etnográfico em função do objeto de estudo, Sigrid Porto de Barros, escreveu “A condição social e a indumentária feminina no Brasil - Colônia”. Ali, apresenta uma ideia de nação fundamentada na origem portuguesa, enquanto os demais grupos originários são restritos à ideia de “contribuição”, conforme trecho abaixo:

A herança lusa deu-nos o tronco básico sobre o qual se formou nossa sociedade. Evidentemente, tôda esta herança foi dosada e mesclada pela contribuição dos dois *outros* [grifo nosso] elementos étnicos: - o negro e o índio. Foi com estes elementos que se forjaram valores da cultura, hoje peculiar ao brasileiro. (Barros, 1947, p.119).

Da mesma forma que a conservadora Marfa Barbosa Vianna falou em “influência”, Barros aqui se refere à “contribuição”, indicando-nos, mais uma vez, como os negros se inseriram na narrativa do MHN, como um dos elementos “outros” de uma formação nacional miscigenada. Ou seja, em oposição a “nós” “portugueses”. Essa acepção de uma identidade nacional brasileira é tão forte que a historiadora Verena Alberti identifica uma continuidade dessa forma de tratamento no circuito expositivo da instituição que, inaugurado em 2010, parece ainda preso a determinados pressupostos do momento em que os conservadores escreviam para os Anais do MHN. Segundo ela, “Nos anos 1930 e 1940, quando a ideia da mistura passou a ser difundida como aquela que dava conta da identidade nacional, era comum falar-se da “contribuição” do negro e do índio à cultura nacional, como se o cerne da nação fosse o branco” (Alberti, 2013, p. 6).

Mais adiante, continua Barros a reforçar a superioridade do português, referindo-se a uma noção de raça pura, “Nas terras agrestes se forjou uma raça bem mais pura que a do litoral, com pouca mestiçagem com o índio e quase nenhuma com o negro. Homens corajosos para o trabalho, sóbrios na alimentação [...]” (Barros, 1947, p.141). As virtudes aí sublinhadas, certamente são condicionadas a essa acepção eugênica de pureza da raça.

Às mulheres negras, mais especificamente, que pouco espaço ocupava nas páginas dos Anais do MHN, cabia o papel de mucamas e amas de leite com um perfil dócil, acolhedor e cuidador, características a elas atribuídas como se fossem inerentes à sua raça. A subalternização e a domesticação, nesse caso, são claras e também amenizam a violência do sistema escravista.

É inegável que foram variadas as influências que se fizeram sentir na indumentária usada pela mulher no Brasil. Contudo *uma das mais curiosas* [grifo nosso] foi o conjunto de objetos e detalhes introduzidos, pelas mucamas e amas de leite, escravas negras, que *participando da vida doméstica dos brancos, se tornavam indispensáveis, pela dedicação e índole carinhosa aos filhos dos senhores e traziam além do mais, uma nota alegre ao ambiente taciturno português.* [grifo nosso](Barros, 1947, p.142).

Esse imaginário sobre a mulher negra é tão forte que esteve presente durante um tempo na atual exposição de longa duração do MHN, inaugurada em 2010. Em uma sala dedicada à “contribuição” dos negros nas letras, nas artes e na música, assim como na cultura popular, foi instalado um áudio com a voz da cantora Maria Bethania lendo o seguinte trecho do livro *Casa Grande e Senzala*, de Gilberto Freyre: “Na ternura, na mímica excessiva, no catolicismo em que se deliciam nossos sentidos, na música, no andar, na fala, no canto de ninar menino pequeno, em tudo que é expressão sincera de vida, trazemos quase todos a marca da influência negra” (Freyre, 2003, p. 367). A fala restringia-se a essas três linhas, mas se seguirmos com a leitura do parágrafo de Freyre leremos. “Da escrava ou sinhama que nos embalou. Que nos deu de mamar. Que nos deu de comer, ela própria amolengando na mão o bolão de comida. Da negra velha que nos contou as primeiras histórias de bicho e de mal-assombrado [...]”. (Idem. *Ibidem*).

Há muitos questionamentos de visitantes e também uma postura crítica de parte dos funcionários a respeito dessa fala, que reduz o protagonismo negro a “marcas” no jeito de ser, na “expressão sincera de vida” dos quase todos portugueses e descendentes. Uma visão romantizada e por isso violenta, pois domestica e torna positiva as relações entre escravizados e senhores, graças às virtudes destes. Principalmente quando o autor lembra com romantismo e nostalgia o abuso sexual ao qual as escravizadas eram submetidas pelos seus senhores, “Da que nos iniciou no amor físico e nos transmitiu, ao ranger da cama-de-vento, a primeira sensação completa de homem.”

(Idem. Ibidem). O incômodo com a frase de Gilberto Freyre na voz de Maria Bethânia, repetindo-se na sala de exposição, vai ao encontro do que Grada Kilomba combateu a respeito dessa imagem interseccionalizada da mulher negra:

Essa imagem da mulher *negra* como “mãe” vem servindo como um controle de “raça”, gênero e sexualidade. É uma imagem controladora que confina *mulheres negras* à função de serventes maternas, justificando sua subordinação e exploração econômica. A “mãe *negra*” representa a relação ideal de mulheres negras com a branquitude: como amorosa, carinhosa, confiável, obediente e serva dedicada, que é amada pela família *branca*. (Kilomba, 2019, p. 142 - grifos da autora).

Como é preciso combater esse tipo de relação que a “branquitude” ainda reproduz na nossa sociedade, é necessário olhar criticamente para as diferentes falas e atitudes que o naturalizam.⁶⁴ Pois construções como essas de Gilberto Freyre, sem uma problematização, um olhar crítico, aprisionam as mulheres negras a um lugar sempre subalterno.

⁶⁴ No momento em que finalizávamos este artigo, nos deparamos com um texto de Nina Lemos criticando a postura de uma ex-BBB chamada Adriana Sant’Anna, que buscava uma empregada nos EUA que fizesse “tudo”. Lemos reproduz algumas falas da “influencer” para demonstrar o quanto ainda é atual e precisa ser combatida a naturalização da exploração das empregadas domésticas. Entre os trechos reproduzidos: “Gente, por favor. Acha alguém pra trabalhar aqui em casa, fazer tudo. Eu imploro. A gente paga bem. Eu só preciso que limpe, lave, passe, guarde, cozinhe e olhe as crianças quando eu precisar. Não aguento mais essa vida de ficar colocando coisa pra lavar. [...] No Brasil a gente estava feito. A gente tinha uma pessoa que fazia tudo. Aqui, para passar 25 dólares a hora a mais, para dobrar 25 dólares. Ah, para poder esticar o braço, mais 10 dólares. É assim! Então, você que tem alguém no Brasil, ajoelha e agradeça a Jesus”.... Veja mais em <https://www.uol.com.br/universa/colunas/nina-lemos/2021/06/24/adriana-santanna-lamenta-preco-de-empregada-dos-eua-queria-uma-serva.htm?cmpid=copiaecola> Acesso em 24 jun. 2021

No mesmo artigo, as “escravas”, “mucamas”, *Bá*, entre outras formas de referência às mulheres negras, são vistas como pessoas que desejavam ser como suas senhoras. “As moças solteiras davam preferência aos cabelos soltos ou arranjados em cachos. As índias e as escravas procuravam repetir em seus penteados as formas usadas por suas *sinhás*” (Barros, 1947, p. 123). O comportamento descrito pela autora, se assemelha a uma “imitação educada” (Bhabha, 1998, p. 132), uma maneira de superar um sentimento de inferioridade que é construído de fora pra dentro, no curso do processo colonizador. Os padrões de beleza, de moda e de comportamento são ditados a partir de referenciais eurocêntricos. Nesse sentido, copiá-los era uma forma de se verem e serem vistas como “iguais”. Entretanto, o processo de subalternização faz com que essa igualdade nunca se concretize, pelo contrário, estabelece distinções entre o que seria “autêntico” e o que seria “imitação”; legítimo e ilegítimo.⁶⁵

Ao tempo da escrita dos Anais, aos museus também cabia - como ainda cabe - uma função pedagógica. Conforme escreveu Paulo Knauss “...todos os museus tendiam a combinar o interesse pelo tratamento técnico das peças com a missão educativa dos museus.” É nesse cenário que Sigrid Porto de Barroso escreveu “O museu e a criança”, publicado no volume IX dos Anais (1948). Em seu artigo, dedicou-se à elaboração de um roteiro para uso educativo, com abordagens específicas, seguindo um programa de atividades para as visitas ao museu para estudantes das séries do curso primário. Para a segunda série, por exemplo, a autora sugere o método regressivo com base no seguinte exemplo: “‘Hoje já não existem mais escravos, porque a 13 de Maio de 1888, a Princesa Isabel assinou a Lei Aurea’, é uma das expressões que podem ser usadas para dar ênfase a um conjunto de instrumentos de tortura dos escravos ou diante da caneta com que a Princesa Isabel assinou a Magna Lei.” (Barros, 1948, p.63).

⁶⁵ Frantz Fanon em sua obra “Pele negra, máscaras brancas” identifica tentativas de superação do sentimento de inferioridade realizadas por nativos das colônias francesas, frente ao colonizador francês. Há uma busca de reprodução dos padrões metropolitanos, no uso da linguagem, nas formas de portar e vestir, para que suas origens, das quais se envergonham, sejam suplantadas pela cultura dominante e assim, alcancem igualdade frente aos colonizadores. Trata-se de esconder a negritude de sua pele, da sua cultura, sob máscaras brancas ilustradas. (Fanon, 2008, p. 33-51)

Barros soluciona o encadeamento cronológico compreendendo a escravidão como um processo findo em 1888 e sem relação com o presente. A caneta que teria sido usada pela princesa Isabel na assinatura da Lei Áurea, é tomada como objeto capaz de dar conta do processo de escravidão pelo seu término, esvaziando todas as possibilidades de tratamento do tema por outras vias, como a das resistências cotidianas, das revoltas pela libertação, da formação de quilombos, etc. Os outros objetos estão denominados como sendo dos escravos, como se estes os operassem. A foto escolhida para ilustrar essa indicação é a da caneta, fortalecendo o protagonismo da representante do Estado monárquico, a “redentora”. São características de um ensino de história no MHN que nos faz lembrar Nila Barbosa, quando afirma que “estes tem seus lugares: branco, colonizador, senhor de escravizados e não lugar para negros, libertos e até mesmo mestiços.” (Barbosa, 2018, p.122).

5. Algumas considerações

Compreender a conjuntura de produção deste passado nos museus é fundamental para pensar o presente e construir outras formas de inteligibilidade sobre o que aconteceu. Para tanto, consideramos que a pesquisa tem o compromisso de compartilhar conhecimento que possa colaborar com as discussões sobre a temática da herança africana, pois entendemos o espaço museológico e as ações que nele ocorrem como possibilidades de leitura conforme o interesse dos públicos do museu. Segundo Marília Xavier Cury, “o século XXI traz uma ampliação enorme na circulação de informações e redes de colaboração e interação entre instituições e profissionais.” (Cury, 2014, p.43). Nesse sentido, os museus assumem o papel de um meio de comunicação, e os processos de comunicação praticados ao longo dos anos estão se ampliando, dentro do binômio emissor - receptor. Este, por sua vez, deve ser visto como um “espectador emancipado” (Rancière, 2012), que rompe com as fronteiras entre passividade e ação, participando de forma mais autoral e colaborativa. Essas considerações dialogam com a percepção de Manuelina Maria Duarte Cândido de que os museus assumem o papel de território democrático de experimentação. Segundo a autora, “O museu passa a ser compreendido como espaço de interação social com o patrimônio, um

conceito amplo que dá conta de muitas formas de realização” (Cândido, 2014, p.40). Que visa atender às necessidades culturais, informacionais, educativas e de fruição da sociedade.

Os *AMHN*, que correspondem ao período de 1940 a 1975, foram analisados por nós como uma janela que se abre para o Museu Histórico Nacional como uma oficina de história. A leitura de suas páginas nos possibilitou conhecer a concepção de história vigente na instituição, o caráter da pesquisa sobre e com o acervo museológico, os pressupostos teóricos e práticos que regiam a produção de exposições, entre tantos outros aspectos dessa complexa fabricação do passado para o ensino da história e a fruição saudosista do público.

O trabalho aqui apresentado cria possibilidades para outras produções, mais afinadas com o contexto contemporâneo, tanto em termos da historiografia quanto no que diz respeito à museologia e às formas mais plurais e democráticas de curadoria. Soma-se, assim, a tantas outras pesquisas sobre histórias da África e de afro-brasileiros, bem como de seus diferentes processos de construção de memória nos museus e no patrimônio, que nos ajuda a pensar a construção histórica desses agentes no MHN. A partir dos artigos dos Anais, pudemos compreender o não-lugar a que foram destinados, reduzidos à condição de escravidão, vítimas de um sistema escravocrata violento, cuja responsabilidade não é atribuída a ninguém. A única responsabilidade lembrada recorrentemente e exaltada era a do fim desse sistema, atribuído unicamente ao Estado monárquico, na figura da princesa Isabel.

É possível identificar a linguagem da violência (Certeau, 2012, p. 93) quando se percebe o comprometimento da construção do passado com uma perspectiva homogeneizadora e universalizante da identidade nacional, segundo a qual, os autênticos representantes seriam os membros da classe dominante branca, excluindo ou submetendo a um não-lugar, segundo os pressupostos da colonialidade, outros grupos sociais. Percebe-se também a violência da linguagem no esforço de ocultar ou apaziguar o papel dos senhores de escravizados na condução desse sistema desumano; no reducionismo dos africanos e afro-brasileiros à condição de escravizados, vítimas das diferentes formas de agressão a que são submetidos (Santos, 2008) e que são abordadas por meio da coleção de instrumentos de tortura, sistematicamente formada. No silenciamento (Trouillot, 2016) sobre

experiências de lutas e de diferentes formas de resistências ao sistema escravocrata, como se houvesse aceitação submissa e “humilde” do cativo. Na forma de trivializar (Trouillot, 2016) outras experiências afrodiáspóricas tratando-as como “exóticas”, “pitorescas”, “curiosas”, enfim, sem importância e relevância na história.

O que pretendemos, a partir dessas reflexões, é criar condições para que possamos escrever outras histórias para além das reservas de pranto, viabilizando a construção de outras memórias em processos curatoriais mais plurais e participativos.⁶⁶ A análise dos Anais, nos permite identificar rupturas e continuidades na produção historiográfica configurada em publicações, exposições e política de aquisição de acervo executada na instituição. Não apenas permitiu o conhecimento sobre como o acervo referente à história de africanos e afrodescendentes foi tratado, mas também aponta para outras possibilidades de leituras e diálogos, lançando as bases para uma política de aquisição que contribua para romper o silenciamento no processo de criação dos fatos (Trouillot, 2016, p. 57), inviabilizado pela falta de seleção, preservação e elaboração das fontes.

Seguiremos, com o intuito de “reintegrar a matéria” (Brulon, 2020) para descolonizar a história no MHN, de mãos dadas com Joana Flores (2017) quando sugere que “Se for para falar de escravidão em museus, que falem da prisão, falem das lutas e de injustiças. Não nos coloquem como elementos fortuitos de uma estereotipização de corpos que tiveram donas com nomes e sobrenomes.” (Flores, 2017, p. 21). Vamos além, chamando a atenção para protagonismos negros de personalidades que se notabilizaram em várias áreas da nossa história, em sintonia com o que Emanuel Araújo denominou “memórias de negros”. E assim seguiremos na “pedagogia da encruzilhada, uma pedagogia encarnada pelos princípios e potências de Exu [que] nos

⁶⁶ Vale sublinhar que há alguns anos a equipe do MHN vem se empenhando para promover outras leituras do acervo do MHN e produzir outras histórias. As iniciativas nesse sentido são identificadas na realização de seminários, rodas de conversas, ações educativas, iniciativas de curadoria compartilhada e projetos de pesquisa, como o que gerou o presente artigo. Alguns desses processos podem ser conhecidos em artigos publicados acessíveis em: <https://anaimhn.museus.gov.br/index.php/amhn/article/view/142> e <https://museudaimigracao.org.br/uploads/portal/avulso/arquivos/em-contato-pt-final-rev3-compressed-compressed-06-03-2020-13-25.pdf>.

tensiona para a reinvenção, nos cospe e nos restitui [...] engole tudo o que vê e cospe em seguida, o restituindo, lhe concedendo outras formas e sentidos” (Rufino, 2019, p. 112).

Artigos dos Anais do MHN citados e outras fontes

Barros, S. P. A condição social e a indumentária feminina no Brasil-Colônia. Anais do Museu Histórico Nacional, Vol.8, 1947, p.117-154. Recuperado de <http://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=MHN&pagfis=11893>.

Carvalho, A. C. V. de. Caminhos de sofrimento. Anais do Museu Histórico Nacional, Vol.25, 1974, p.113-125. Recuperado de <http://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=MHN&pagfis=15164>.

Carvalho, G. A. Os instrumentos musicais primitivos afro-brasileiros no Museu Histórico Nacional. Anais do Museu Histórico Nacional, Vol.9, 1948, p.139-157. Recuperado de <http://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=MHN&pagfis=12147>.

_____. Dez estatuetas baianas. Anais do Museu Histórico Nacional, Vol.10, 1949, p.69-79. Recuperado de <http://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=MHN&pagfis=12230>.

Menezes. de. O. Tentativa de Classificação dos Balangandans. Anais do Museu Histórico Nacional, Vol.2, 1941, p.37-48. Recuperado de <http://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=MHN&pagfis=9587>.

Vianna, M. B. O negro no Museu Histórico Nacional. Anais do Museu Histórico Nacional, Vol.8, 1947, p.82-99. Recuperado de <http://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=MHN&pagfis=11860>.

Decreto n. 15.596, de 02 de agosto de 1922. Crêa o Museu Historico Nacional e approva o seu regulamento O Presidente da Republica dos Estados Unidos do Brasil. Recuperado de <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1920-1929/decreto-15596-2-agosto-1922-568204-norma-pe.html>.

Referências

Abreu, R. (1996). A fabricação do imortal: memória, história e estratégia de consagração no Brasil. Rio de Janeiro: Rocco/Lapa.

Alberti, V. (2013). Pedacos de narrativa nacional na exposição permanente do Museu Histórico Nacional. In: Anais do XXVII Simpósio Nacional de História da ANPUH. Natal. Recuperado de http://www.snh2013.anpuh.org/resources/anais/27/1364495348_A_RQUIVO_textoanpuhmhn.pdf.

Andrade, R.M.F. (1952). Brasil: monumentos históricos e arqueológicos. Cidade do México: Instituto Pan-americano de Geografia e História / Comissão de História.

Barbosa, N. R. (2018). Museus e etnicidade - O negro no pensamento museal. Curitiba: Appris.

Barroso, G. (1947). A carreira de conservador. Anais do Museu Histórico Nacional, (Vol. 8), Rio de Janeiro, 229-234.

Bhabha, H.K. (1998). O local da cultura. Belo Horizonte: Ed. UFMG.

Bittencourt, J.N (2001). Cada coisa em seu lugar: ensaio de interpretação do discurso de um museu de história . Anais Do Museu Paulista: História e Cultura Material, 8(1), 151-174. Recuperado de https://www.researchgate.net/publication/237635998_Cada_coisa_e_m_seu_lugar_Ensaio_de_interpretacao_do_discurso_de_um_museu_de_historia.

Bittencourt, J.N. (2004). Um museu em tinta e papel. Anais do Museu Histórico Nacional, 1940-1995. (Vol. 36). Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional,. (181-202). Recuperado de

<http://docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=MHN&pasta=&pesq=2004&pagfis=8118>.

Bittencourt, J.N.. (2010). Uma proposta (talvez nem tão....) mirabolante. Pela musealização dos Anais do Museu Histórico Nacional. Anais do Museu Histórico Nacional (Vol. 42). Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, (11-23). Recuperado de <http://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=mhn&pagfis=20575>.

Brulon, B. (2020). Descolonizar o pensamento museológico: reintegrando a matéria para re-pensar os museus. Anais Do Museu Paulista: História E Cultura Material, 28, 1-30. <https://doi.org/10.1590/1982-02672020v28e1>.

Certeau, M.D. (1994). A invenção do cotidiano: 1. artes de fazer. Petrópolis, RJ: Vozes.

Certeau, M. D. (2000). Escrita da História. 2ªed. Rio de Janeiro: Forense Universitária.

Certeau, M. D. (2012). A cultura no plural. 7ª ed. Campinas: Papyrus.

Cunha, M.N.B. (2008). Teatros de Memórias, Palcos de Esquecimentos: Culturas Africanas e das Diásporas Negras em Exposições Museológicas. Anais do Museu Histórico Nacional (Vol. 40, pp 149-171). Rio de Janeiro. Recuperado de <http://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=MHN&pagfis=18834>.

Cury, M.X. (2006). Exposição: concepção, montagem e avaliação. São Paulo: Annablume.

Daryle, W. (1997). Sobre patronos, heróis e visitantes: O Museu Histórico Nacional, 1930-1960. Anais do Museu Histórico Nacional (Vol.29, pp 141-186). Rio de Janeiro. Recuperado de <http://docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=MHN&pasta=A>

nais%20do%20Museu%20Historico%20Nacional\Volume%2029%20-%201997&pesq=&pagfis=15931.

Duarte, M. M.C. (2014). Gestão de museus, um desafio contemporâneo: diagnóstico museológico e planejamento (2a ed). Porto Alegre: Medianiz.

Fanon, F. (2008). Pele negra, máscaras brancas. Salvador: EDUFBA.

Flores, J. (2017). Mulheres negras e museus de Salvador: diálogo em branco e preto. Salvador: a autora.

Freyre, G. (2003). Casa Grande & Senzala: formação da família brasileira sobre o regime da economia patriarcal. 47ª ed. São Paulo: Global.

Guimarães, M. L.S. (1988) Nação e civilização nos trópicos: O Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e o projeto de uma história nacional. Revista Estudos Históricos 1 (nº 1) pp 5-27 Recuperado de [Nação e Civilização nos Trópicos: o Instituto Histórico Geográfico Brasileiro e o projeto de uma história nacional | Revista Estudos Históricos](#).

Guimarães, M.L.S. (2007). Vendo o passado: representação e escrita da história. Anais do Museu Paulista, São Paulo , v. 15, n. 2, p. 11-30.

Kilomba, G. (2019). Memórias da plantação - Episódios de racismo cotidiano. Rio de Janeiro: Cobogó.

Knauss, P. (2011). A presença de estudantes: o encontro de museus e escola no Brasil da década de 50 do século XX. Cultura e Memória: Os Usos do Passado na Escrita da História. (351-363) Ramos, F. R. L. e Filho, A. L. M. e S. (Orgs.) Fortaleza: Núcleo de Documentação Cultural (UFC) / Instituto Frei Tito de Alencar.

Koselleck, R. (2006). Futuro passado. Contribuição à semântica dos tempos históricos. Rio de Janeiro: Contraponto/Ed. PUC.

Linenburg, Jorge (2017). *Cegueira e rabeça: instrumentos de uma poética*. Florianópolis: Quebra-vento.

Lopes, N. (2011). *Enciclopédia brasileira da Diáspora Africana*. São Paulo: Selo Negro.

Magalhães, A.M. A Inspeção de Monumentos Nacionais do Museu Histórico Nacional e a proteção de monumentos em Ouro Preto (1934-1937). *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material* [online]. 2017, v. 25, n. 3 [Acessado 20 Junho 2021], pp. 233-290. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/1982-02672017v25n0308>. ISSN 1982-0267. <https://doi.org/10.1590/1982-02672017v25n0308>.

Magalhães, Aline Montenegro; Azevedo, E.; Castro, F.; Santana, S. (2019) Notas sobre a Diáspora Africana na exposição e nas ações educativas do Museu Histórico Nacional. *Anais do Museu Histórico Nacional*, v.51, p.44 - 64. Acessível em: <http://anaismhn.museus.gov.br/index.php/amhn/article/view/142/93>.

Magalhães, A.M.; Bezerra, R. Z. (org.). *90 anos do Museu Histórico Nacional em debate (1922-2012)*. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2014. (Coleção Museu Histórico Nacional).

Magalhães, A.M. (2006). *Culto da saudade na Casa do Brasil. Gustavo Barroso e o Museu Histórico Nacional*. Fortaleza: Museu do Ceará; Secretaria de Cultura e Desporto do Ceará.

Meneses, U. T. B. de. (1998) *Memória e cultura material: documentos pessoais no espaço público*. *Revista Estudos Históricos* 11 (nº 21) pp 89-103 Recuperado de: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2067/1206>.

Moreira, A. M. A. (2006). *No Norte da Saudade: esquecimento e memória em Gustavo Barroso* (Tese de Doutorado). Programa de Pós-Graduação em História, Pontifícia Universidade Católica (PUC), São

Paulo. Brasil. Recuperado de <https://sapientia.pucsp.br/handle/handle/12939>.

Nascimento, (2016). O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado. 3ª ed. São Paulo: Perspectivas.

Nora, P. (1993). Entre história e memória: a problemática dos lugares. São Paulo: Revista Projeto História, v. 10, dez. p.07-28.

Oliveira, M. G. (2011). Escrever vidas, narrar a história: a biografia como problema historiográfico no Brasil oitocentista. Rio de Janeiro: Ed. FGV.

Ramos, F. R. L. (2004). A danação do objeto: o museu no ensino de história. Chapecó: Argos.

Rancière, J. (2012). O espectador emancipado. São Paulo: Martins Fontes.

Rufino, L. (2019) Pedagogia das encruzilhadas. Rio de Janeiro: Morula.

Sá, I. C. Institucionalização das práticas museológicas: oitenta anos do Curso de Museus. (2014) *In: MAGALHÃES, A. M.; BEZERRA, R. Z. (Org.). 90 anos do Museu Histórico Nacional em debate (1922-2012)*. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2014.(Coleção Museu Histórico Nacional). p. 221-243.

Sá, I. C.; Siqueira, G. K. (2007) Curso de museus - MHN, 1932-1978: alunos, graduandos e atuação Profissional. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Escola de Museologia, Rio de Janeiro.

Santos, M. S. (2003). A escrita do passado em museus históricos. Rio de Janeiro: Garamond/Minc/IPHAN/DEMU.

_____. (2008). A representação da escravidão. Anais do Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro, v. 40, p. 173-188.

Santos, Y. (2018). História da África e do Brasil Afrodescendente. Rio de Janeiro: FAPERJ – Pallas.

Schwarcz, L. M. (1993). O espetáculo das raças. Cientistas, instituições e questão racial no Brasil. São Paulo: Cia das Letras.

Trouillot, M.R. (2016). Silenciando o passado: poder e a produção da história. Curitiba: Huya.

Williams, D. (1997). Sobre patronos, heróis e visitantes. O Museu Histórico Nacional, 1930-1960. Anais do Museu Histórico Nacional, vol. 29, p. 141-186.

