

Volume 7



# 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 7

# MUSEOLOGIA E PATRIMÓNIO

Volume 7

**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 7

**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 do Mar” (2021) por Renan Florindo

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

**ISBN 978-989-8797-63-6**

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 Património



**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

<b>Apresentação</b> .....	7
Fernando Magalhães	
Luciana Ferreira da Costa	
Francisca Hernández Hernández	
Alan Curcino	
<b>Prologue</b>	
<b>Public memory as the art of quality maintenance for societal development (some notes on mindset and the context)</b> .....	13
Tomislav Sladojević Šola	
<b>Reflexiones sobre la importancia de la Historia y del Patrimonio en los museos de ciencia y tecnología</b> .....	45
Pedro Ruiz Castell	
<b>Caminhos da formação em Museologia: do Marquês de Pombal à Museologia Dialógica</b> .....	58
Mario Moutinho	
<b>A interpretação do Património e o Turismo, entre a humanização e a digitalização</b> .....	86
Alexandra Rodrigues Gonçalves	
<b>Fragments of a future without past: Museologia e o desafio da “descolonização”</b> .....	115
Bruno Brulon Soares	
<b>La participación como eje transformador de los museos: una propuesta basada en el Museo de Bogotá</b> .....	140
Daniel Manjarrés Usaquén	
Camilo de Mello Vasconcellos	

<b>Patrimônio arqueológico: uma proposta metodológica a partir dos processos ocupacionais Pré-Coloniais do Cariri Ocidental Paraibano com suas interações e conflitos .....</b>	171
Carlos Xavier de Azevedo Netto	
Francisco de Assis Soares de Matos	
Thiago Fonseca de Souza	
<b>Patrimônio Cultural, Museologia e Gestão de Museus: algumas reflexões .....</b>	194
Márcia Regina Bertotto	
<b>Museologia, Patrimônio e Tecnologias Digitais: Pensamento Complexo em conexões .....</b>	220
Carmen Lucia Souza da Silva	
<b>Da Ciência da Informação à Museologia: rede sócio-técnico-científica e política nas trajetórias acadêmicas .....</b>	240
Lena Vania Ribeiro Pinheiro	
<b>O Coração na Arte: Memória e Patrimônio .....</b>	259
Robson Xavier da Costa	
Renan Florindo Amorim	

## **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 patrimônio 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 patrimônio cultural.

Patrimônio 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 patrimônio 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, com sede em Dubrovnik, Croácia, 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](http://www.mnemosophy.com)

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-18<sup>th</sup> 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, involuntal 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 19<sup>th</sup> 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](http://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.

## REFLEXIONES SOBRE LA IMPORTANCIA DE LA HISTORIA Y DEL PATRIMONIO EN LOS MUSEOS DE CIENCIA Y TECNOLOGÍA

**Pedro Ruiz Castell**

Universitat de València, España

<http://orcid.org/0000-0002-0551-2342>

### 1. Introducción

Los profesionales de la historia de la ciencia han prestado durante las últimas décadas una especial atención a la cultura material, en el marco de lo que se conoce como un *giro pragmático* en la disciplina, cuyo afán es el de comprender mejor en qué consiste la práctica científica y los procesos de producción del conocimiento (Hacking, 1983; Galison, 1987; Pickering, 1992). En ese sentido, el interés por analizar y entender el diseño y la ejecución de los experimentos científicos, en toda su extensión, ha propiciado un intenso trabajo conjunto de historiadores, coleccionistas y conservadores de museos sobre objetos científicos y colecciones patrimoniales.

Profundizar en aspectos como el diseño, la manufactura y los usos de la instrumentación científica responde, en última instancia, a la idea de que la comprensión de estos objetos sólo es posible a partir del conocimiento de la cultura en la que fueron producidos, vendidos y utilizados. Del mismo modo, la historia de cualquier idea científica o conocimiento especializado debería elaborarse a partir de la correcta comprensión del papel que desempeñaban esos instrumentos, que se integraban en una determinada cultura y sobre los que incluso se han realizado trabajos antropológicos a modo de biografía (Van Hekden y Hankins, 1994; Taub, 2011).

De ahí que los museos de ciencia y tecnología se hayan convertido en espacios de gran interés para quienes estudian todos estos temas, en particular para los profesionales de la historia de la ciencia, tanto por albergar objetos y colecciones que pueden ser empleadas como fuentes primarias, como por el papel que han acabado

desempeñando en la difusión de determinadas ideas (Alberti, 2005). Unas prácticas que responden a las diferentes políticas institucionales que, lejos de ser inmutables, se han mostrado cambiantes de acuerdo con los intereses y la formación de quienes han dirigido estas instituciones a lo largo de los años.

## **2. Los orígenes de los museos de ciencia**

Los orígenes de los primeros museos de ciencia y tecnología se remontan a las exposiciones universales del siglo XIX, diseñadas para contemplar el estado del comercio, las artes o el esfuerzo humano de buena parte de los países del mundo y que terminaron por convertirse en escaparates ante los que contemplar el rápido y extenso progreso de las sociedades industriales (Bennett et al., 1994; Brain, 1993; Butler, 1992). En algunos casos sirvieron de estímulo para el desarrollo de nuevas formas de instrucción científica y tecnológica.

Un buen ejemplo es la exposición de 1851 en el Crystal Palace de Londres, un acontecimiento cuyos resultados terminaron poniendo de manifiesto la falta de un sistema organizado de educación científica y técnica en Gran Bretaña (Bennett, 1983; Auerbach, 1999). Con el fin de mantener la supremacía industrial y económica entre las naciones industrializadas, el gobierno británico se responsabilizó de la educación científica, facilitando lugares para establecer una educación superior en las provincias, mejorando la dotación de los laboratorios de las universidades, estableciendo puestos para la enseñanza y la investigación y organizando los principios de una investigación industrial.

La creación del Industrial Museum of Scotland en Edimburgo en 1855 y del South Kensington Museum en Londres en 1857 ha de entenderse también como parte de la respuesta dada por el gobierno británico a este problema. En particular, la decisión de fundar el segundo de ellos –el antecesor del Science Museum de Londres–, un museo nacional presentado como alternativa a la educación científica y tecnológica del momento, fue fruto, al menos en parte, de la presión a la que la comunidad científica sometió al gobierno con el objeto de motivar a la gente en el estudio y comprensión de la ciencia y de sus usos industriales. Una iniciativa que inspiró a su vez, al socaire de diferentes exposiciones universales que se celebraron durante la

segunda mitad del siglo XIX, la creación de instituciones similares como el Technische Museum für Industrie und Gewerbe de Viena, el Deutsches Museum de Múnich o el Museum of Science and Industry de Chicago (Ferguson, 1965).

Estos museos, ideados como espacios alternativos a una educación científica y tecnológica que se quería mejorar, fueron concebidos para alentar el estudio y la comprensión de la ciencia y de sus usos industriales por parte del público profano. Ciertamente, una de sus ambiciones era informar sobre la investigación científica y mostrar las más novedosas aplicaciones tecnológicas. Sin embargo, con el paso de los años, estas instituciones quedaron dedicadas principalmente a la preservación y el estudio de instrumentos y colecciones científico-técnicas, convertidas en patrimonio histórico y abandonando así la idea de popularizar y promocionar los principios de la ciencia y la tecnología.

### **3. Los nuevos museos**

El mundo de la museología científica sufrió diversas sacudidas a lo largo del siglo XX, de la mano de nuevas prácticas expositivas en las que los visitantes fueron tomando cada vez un mayor protagonismo (Canadelli y Beretta, 2019). Por ejemplo, el Museum of Science and Industry de Nueva York incorporó, a partir de finales de la década de 1930, la posibilidad de que el público operara algunos de los elementos expuestos (Sastre-Juan, 2021). Así, durante todo el siglo XX, los discursos museísticos se acomodaron a diferentes planteamientos ideológicos, atendiendo a los intereses y a las motivaciones concretas de quienes gestionaban estas instituciones. Unas transformaciones que, en última instancia, confirman la idea de que los museos de ciencia y tecnología, como cualquier museo, han de entenderse como instituciones políticas cuya configuración responde a unas formas organizativas específicas de poder y autoridad (Gray, 2015).

Los cambios políticos y económicos que caracterizaron a Europa durante la segunda mitad del siglo XX tuvieron un importante impacto en la revalorización de la cultura como herramienta para el desarrollo social y comunitario (Van Geert, Roigé y Conget, 2016). Más aún, el interés por proyectar una determinada imagen del progreso y promover así agendas políticas específicas facilitó que las exposiciones

movilizaran unas determinadas ideas sobre la ciencia y la tecnología (Macdonald, 1998). En ese contexto, destacaron los planteamientos museísticos del físico Frank Oppenheimer, hermano del Premio Nobel de Física y responsable científico del Proyecto Manhattan, Robert Oppenheimer (Bird, 2005; Hughes, 2002; Rhodes, 1986).

El interés del menor de los Oppenheimer por los museos de ciencia fue consecuencia directa de su actividad como profesor de enseñanza secundaria, a la que se vio forzado tras sufrir los embates de la *caza de brujas* del macartismo por sus simpatías en su juventud hacia ciertas ideas vinculadas a la izquierda y su activismo político en el Partido Comunista previo a la Segunda Guerra Mundial. De hecho, tras contribuir al desarrollo de la bomba atómica, Frank Oppenheimer se vio obligado a renunciar a su puesto de profesor en la Universidad de Minnesota en 1949 y tuvo que subsistir durante unos años como ranchero, hasta que en 1957 pudo ejercer como profesor de ciencias en un instituto de secundaria de un pequeño pueblo del estado de Colorado. El éxito de sus estudiantes le valió poder incorporarse, poco después, a la Universidad de Colorado. Su experiencia docente preuniversitaria, sin embargo, hizo que se despertara en él un interés por mejorar la educación científica más elemental, hasta el punto de desarrollar diferentes proyectos dirigidos a reformar la docencia de la física (Cole, 2009).

En 1969 Frank Oppenheimer fundó el Exploratorium de San Francisco, un nuevo modelo de museo interactivo y participativo cuyo objetivo era que los visitantes se divirtiesen participando activamente y descubriendo los principios de la ciencia (Oppenheimer y Cole, 1974; Ogawa, Loomis y Crain, 2009). Su propuesta inspiró multitud de experiencias similares y sirvió de incentivo para crear numerosos centros interactivos de parecidas características que florecieron durante las últimas décadas del siglo XX, a modo de réplica, a lo largo y ancho de todo el planeta (Grinell, 1988). El éxito de estos *science centers* enfrentó a los museos de ciencia tradicionales a un nuevo relato en el que el conocimiento científico se presentaba de manera intencionada como ajeno a cualquier problemática y se identificaba en última instancia con el progreso de las sociedades occidentales. Un discurso promovido, en gran medida, por el afán de involucrar a la opinión pública, que debía estar bien informada, en el desarrollo de políticas científicas y caracterizado, en muchos casos, por intentos

infructuosos de mostrar y reproducir lo que son en realidad los experimentos científicos.

#### **4. Entender el pasado para explicar qué es la ciencia**

La consolidación de estos centros interactivos durante las últimas décadas del siglo XX propició un interesante debate acerca de qué debía entenderse como un museo de ciencia y tecnología, desafiando la idea bien establecida hasta entonces de que un museo es una institución dedicada a la adquisición, preservación, investigación y presentación de objetos y colecciones de valor cultural, incluidas piezas históricas, artísticas, científicas y técnicas.

Las carencias y las debilidades de este tipo de aproximación a la ciencia y a la tecnología, característica de los centros interactivos, despertaron también un aluvión de críticas (Bradburne, 1998). Pese a ello, no puede reprocharse la ambición, legítima, por informar sobre la actividad científico-tecnológica y explicarla. En ese sentido, el debate debería evitar centrarse en si es apropiado o no tratar de enseñar conocimientos científicos en un museo. Ciertamente, un museo debería aspirar a proporcionar una mejor comprensión de la ciencia y la tecnología. El elemento clave sería, empero, qué entendemos por ciencia y cómo explicar qué es la ciencia, en un sentido amplio.

Hoy en día, parece que no hay duda acerca de la estrecha relación que existe entre ciencia y sociedad. Los profesionales de la historia de la ciencia han trabajado sobre dichas relaciones durante décadas. Sin embargo, abordar la cuestión de la ciencia como una parte de la cultura o incluso como una cultura en sí misma significa, desde un punto de vista antropológico, ser capaz de explicar algo más que conceptos científicos en qué consisten determinadas aplicaciones tecnológicas. Supone ir más allá de uno de los principales problemas que se detectan en muchos museos de ciencia o centros interactivos: la obsesión por enseñar los principios de lo que se denomina tecnociencia. En otras palabras, en lugar de centrarse en los resultados específicos del conocimiento científico-tecnológico, sería más útil tratar de enseñar qué es la ciencia y la tecnología en toda su extensión.

Para poder mostrar y tratar de hacer comprender a la gente qué son la ciencia y la tecnología y cómo se produce el conocimiento científico-tecnológico es necesario que los discursos museísticos tomen

en consideración e incorporen el trabajo que han elaborado los profesionales de la historia en las últimas décadas. En otras palabras, integrar aspectos como la manera en que se produce el conocimiento científico a partir del consenso y las controversias, cómo emergen las innovaciones tecnológicas y las aplicaciones industriales a partir de contextos específicos, de qué modo la comunidad científica se organiza y qué convenciones adopta, qué aspectos sociales y políticos influyen en el desarrollo de la investigación, etc. Sin duda, la historia es una de las mejores herramientas con que se cuenta para tratar de explicar y hacer comprender qué son la ciencia y la tecnología.

## 5. La importancia del patrimonio

Una de las mejores maneras de lograr dicho objetivo es emplear el patrimonio científico contemporáneo. Se trata, sin duda, de uno de los grandes retos de futuro de los museos. Explicar de qué manera ha funcionado y cómo funciona la investigación pasa, inevitablemente, por prestar atención a la cultura material y, en particular, a la instrumentación. Se trata, ciertamente, de un patrimonio singular que tiene unos problemas específicos relacionados con su preservación, restauración, estudio y explicación, pero cuyo empleo se adivina imprescindible si se quiere explicar cómo se investigó en el siglo XX y cómo se investiga en el siglo XXI.

Convertidos en *cajas negras*, a menudo inexpugnables, los instrumentos que se han empleado en las últimas décadas en la ciencia y la tecnología poco o nada tienen que ver con los teoremas hechos latón del siglo XIX. Así pues, para explicar qué son la ciencia y la tecnología, los museos o centros de ciencia han de incorporar un patrimonio contemporáneo que permita tratar aspectos que pueden ir, desde las interacciones entre la ciencia y los conflictos bélicos, hasta analizar el desarrollo de la ciencia y la tecnología como elementos de prestigio nacional, pasando por la manera en que se producen instrumentos científico-tecnológicos bajo agendas ideológicas y propagandísticas específicas, etc.

La tarea es complicada. No sólo porque no es sencillo incorporar estos aspectos a una exposición, sino también porque no es fácil conservar los instrumentos que han quedado obsoletos o los espacios en los que se han desarrollado determinadas actividades y

que suelen ser reemplazados tan rápidamente como se puede. Más aún, si se ansía a explicar qué es la ciencia, ¿deben sentirse los visitantes cómodos cuando acudan a un museo y traten de entender cómo es la vida, por ejemplo, en un laboratorio?

Algunas iniciativas han abordado esta cuestión planteando, deliberadamente, visitas a determinados espacios concebidas para incomodar al visitante profano. Un buen ejemplo es la exposición *Empires of Physics* inaugurada a principios de la década de 1990 en el Whipple Museum of History of Science de Cambridge (Bennett et al., 1993). No en vano, cualquier persona que haya trabajado en un laboratorio sabe que no es un espacio diseñado para entretener o fascinar a visitantes, sino más bien un lugar en el que los resultados de los experimentos son impredecibles y que no necesariamente encaja con la estructura perfectamente organizada del conocimiento que suele presentarse cuando se enseñan los principios de una determinada rama del saber.

## **6. Enseñar la ciencia**

Los museos y centros de ciencia necesitan modernizar sus discursos museísticos incorporando nuevas perspectivas como las procedentes de la historiografía de la ciencia. Ahora bien, se debe ser consciente de que no pueden competir, ni en recursos ni en la cantidad de información que proporcionan, con los medios de comunicación de masas. No hay mucho que hacer si lo que se pretende es rivalizar con los presupuestos de las televisiones o con la cantidad de datos que se pueden encontrar en Internet. Eso no significa que haya que rechazar el uso de recursos procedentes de estos ámbitos para mejorar los discursos y esquemas expositivos. Sin embargo, los museos tienen todas las de perder si lo que se pretende es presentar una alternativa a aquello que puede encontrarse en esos ámbitos.

Lo que debiera ser característico de los museos de ciencia –y de los museos en general– es su capacidad de hacer de cualquier visita una experiencia única. Más allá de la idea simplista que pueda tenerse de que un museo de ciencia y tecnología ha de entenderse como una extensión de los centros de enseñanza en los que se instruye formalmente a la juventud en los principios de la ciencia, quienes visitan un museo deberían salir apreciando mejor qué es y en qué

consiste la actividad científico-tecnológica. Para lograrlo, ciertamente, podría hacerse un mayor uso de aquello que los convierte o debería convertirlos en instituciones singulares: el patrimonio y las colecciones históricas.

La cultura material de la ciencia –referida no solo a los instrumentos científicos, sino entendida en un sentido amplio para dar cabida también a catálogos, cuadernos de laboratorio, modelos, etc.– puede ser de gran utilidad para mostrar cómo hacen los profesionales de la ciencia su trabajo y qué sucede entorno a sus tareas y figuras. Incluso para tratar de explicar conceptos aparentemente tan elusivos como la importancia del *conocimiento tácito* en la práctica científica (Collins, 2010). Es decir, nos permite abordar y entender mejor qué es, en realidad, la ciencia.

En ese sentido, si aspiramos a representar de la mejor manera el trabajo de la comunidad científica en laboratorios, industrias, escuelas, etc., un recurso de lo más cautivador es el de mostrar las historias personales que hay tras esos objetos. De este modo, cualquier persona puede llegar a identificarse con el entusiasmo y las obsesiones de quienes han lidiado con ellos: desde la satisfacción que se puede llegar a obtener al lograr algunos resultados hasta lo tedioso y duro que, en muchas ocasiones, puede llegar a resultar el trabajo que se realiza. Es necesario, por tanto, explicar a quienes visitan un museo los problemas y los placeres de la ciencia, la pasión y la fascinación de la comunidad científica por su trabajo, las frustraciones que a menudo pueden acompañarlos, las negociaciones que se producen y las controversias que acontecen en la práctica científica, etc.

## **7. La historia de los museos**

Los museos de ciencia y tecnología cuentan con otra herramienta de gran interés para tratar de mostrar de qué modo ha funcionado la ciencia y la tecnología a lo largo de la historia: su propio pasado. Ciertamente, estas instituciones son espacios en los que se han proyectado imágenes específicas de lo que es la ciencia y la tecnología, que han transformado su identidad y política expositiva, han modificado sus discursos, han dado forma al conocimiento científico y han legitimado determinados conceptos y aproximaciones en función del contexto histórico (Corral, 2015). Por tanto, ¿por qué no emplear

toda esta información para explicar qué son la ciencia y la tecnología y cómo han cambiado con el paso del tiempo?

Desde el siglo XIX, los museos se han caracterizado por definir identidades a través de narrativas específicas basadas en la definición de una historia y un patrimonio comunes (Macdonald y Fyfe, 1996; Poulot, 1997). Por ello, estudiar las políticas institucionales que han sustentado el desarrollo de un museo de ciencia y tecnología y el modo en que se ha definido la historia y el patrimonio científico-tecnológico permite entender mejor de qué forma se han construido determinadas identidades relacionadas con estos ámbitos del conocimiento.

En ese sentido, no podemos obviar que aquello que conforma lo que se conoce como patrimonio no es la consecuencia de la condición inherente a un objeto, sino el resultado de una construcción social (Prats, 1997; Davallon, 2002). La transformación de un objeto en patrimonio es un proceso relacionado con las especificidades de un determinado contexto político, que hace explícito lo que debe ser recordado, olvidado o celebrado. Este proceso de transformación permite revelar los consensos adquiridos entre grupos de personas para seleccionar y dar legitimidad a algunos bienes y manifestaciones culturales sobre otros (Heinich, 2009). No en vano, los museos son percibidos como depositarios de unos conocimientos y unos significados valiosos para una determinada sociedad (Gray, 2015). Así pues, seleccionar algo para formar parte de los fondos patrimoniales de un museo significa valorarlo y recordarlo institucionalmente (Crane, 2000).

De la misma manera que la lógica que guía la adquisición de objetos y piezas en un museo cambia con el tiempo, la transformación de objetos en patrimonio permite explorar cómo una sociedad interactúa, interpreta, selecciona y manipula el pasado. Profundizar en estos procesos de patrimonialización que acontecen en los museos, en particular en los de ciencia y tecnología, permite analizar los usos políticos del patrimonio científico y tecnológico y de la historia (Ruiz-Castell, 2020). Un claro ejemplo de cómo el estudio de los museos de ciencia y tecnología y del patrimonio científico-tecnológico sirve para profundizar en la comprensión del modo en que se ha entendido qué son la ciencia y la tecnología a lo largo de la historia.

## **8. Consideraciones finales**

Explicar qué es la ciencia y qué es la tecnología, en toda su amplitud, requiere ser capaz de ubicar la producción del conocimiento científico-tecnológico en sus diferentes contextos. Para ello es preciso aprender a dialogar con los objetos y las colecciones históricas, de manera similar a lo que hacen los profesionales de la historia en su investigación con otras fuentes de información.

La idea de emplear el patrimonio científico para aproximarse a la ciencia y a la tecnología de una manera diferente es especialmente atractiva y sugerente en tanto en cuanto permite abordar tanto los viejos problemas como los nuevos retos de nuestras sociedades. Gracias a este patrimonio pueden plantearse elementos vinculados al papel de la ciencia y de la tecnología en temas como la política, la guerra o la inmigración, así como cuestiones a menudo invisibilizadas y difíciles de reconocer en una visita a cualquier museo, como las relacionadas con la nueva historiografía de la ciencia, incluyendo aspectos como la historia social y cultural, la historia de la lectura, la historia subalterna, la separación histórica entre ciencia y pseudociencias o entre ciencia y religión, la cuestión de género, la percepción pública de la ciencia, etc.

Todo ello sin olvidar el papel que ha desempeñado el público en los museos de ciencia a lo largo de la historia, de forma que puedan plantearse temas como el modo en que ha influido el público en la configuración y organización de los museos científicos o cómo se ha dado forma a las colecciones científicas a partir de los intereses del público general. Si los museos y centros de ciencia y tecnología son capaces de integrar estos discursos, contribuirán decisivamente a reclamar una mayor confianza en la ciencia y en la tecnología y un mayor apoyo a la investigación, así como a formar a la ciudadanía en estos ámbitos.

## **Bibliografía**

Alberti, S. J. M. M. et al. (2005). Focus: Museums and the History of Science. *Isis*, 96, 559-608.

Auerbach, J. A. (1999). *The Great Exhibition of 1851: A Nation On Display*. New Haven: Yale University Press.

Bennett, J. A. (1983). *Science at the Great Exhibition*. Cambridge: Cambridge University Press.

Bennett, J. A. et al. (1993). *Empires of Physics: A Guide to the Exhibition*. Cambridge: Whipple Museum of the History of Science.

Bennett, J. A. et al. (1994). *1900: The New Age*. Cambridge: Whipple Museum of the History of Science.

Bird, K. y Sherwin, M. J. (2005). *American Prometheus: The Triumph and Tragedy of J. Robert Oppenheimer*. New York: Alfred A. Knopf.

Bradburne, J. M. (1998). Dinosaurs and white elephants: the science center in the twenty-first century. *Public Understanding of Science*, 7, 237-253.

Brain, R. (1993). *Going to the Fair. Readings in the Culture of Nineteenth-Century Exhibitions*. Cambridge: Whipple Museum of the History of Science.

Butler, S. V. F. (1992). *Science and Technology Museums*. Leicester: Leicester University Press.

Canadelli, E., Beretta, M. y Ronzon, L. (2019). *Behind the Exhibit: Displaying Science and Technology at World's Fairs and Museums in the Twentieth Century*. Washington: The Smithsonian Institution.

Cole, K. C. (2009). *Something incredibly wonderful happens: Frank Oppenheimer and the world he made up*. Orlando: Houghton Mifflin Harcourt.

Collins, H. (2010). *Tacit and Explicit Knowledge*. Chicago: University of Chicago Press.

Crane, S. A. (2000). *Museums and Memory*. Stanford: Stanford University Press.

Davallon, J. (2002). Comment se fabrique le patrimoine? *Sciences humaines*, 36, 74-77.

Corral, G. (2015). *Museo de Historia Natural de Londres, 1968-1981. Una perspectiva histórica*. Tesis doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona.

Ferguson, E. S. (1965). Technical Museums and International Exhibitions. *Technology and Culture*, 6, 30-46.

Galison, P. (1987). *How experiments end*. Chicago: University of Chicago Press.

Gray, C. (2015). *The Politics of Museums*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Grinell, S. (1988). Science Centers Come of Age. *Issues in Science and Technology*, 4, 70-75.

Hacking, I. (1983). *Representing and intervening. Introductory topics in the philosophy of natural sciences*. Cambridge: Cambridge University Press.

Heinich, N. (2009). *La fabrique du patrimoine: «De la cathédrale à la petite cuillère»*. Paris: Maison des Sciences de l'Homme.

Hughes, J. (2002). *The Manhattan Project: Big Science and the Atom Bomb*. New York: Columbia University Press.

Macdonald, S. (Ed.) (1998). *The Politics of Display: Museums, Science, Culture*. London & New York: Routledge.

Macdonald, S. y Fyfe, G. (Eds.) (1996). *Theorizing museums. Representing Identity and Diversity in a Changing World*. Oxford: Blackwell.

Ogawa, R. T., Loomis, M. y Crain, R. (2009). Institutional History of an Interactive Science Center: The Founding and Development of the Exploratorium. *Science Education*, 93, 269-292.

Oppenheimer, F. J. y Cole, K. C. (1974). The Exploratorium: a participatory museum. *Prospects*, 4, 21-34.

Pickering, A. (Ed.) (1992). *Science as practice and culture*. Chicago: University of Chicago Press.

Poulot, D. (1997). *Musée, nation, patrimoine, 1789-1815*. Paris: Gallimard.

Prats, L. (1997). *Antropología y patrimonio*. Barcelona: Ariel.

Rhodes, R. (1986). *The making of the atomic bomb*. New York: Touchstone Book.

Ruiz-Castell, P. (2020). Los orígenes del MUNCYT y la construcción del patrimonio científico-tecnológico en la España de la transición. *Dynamis*, 40, 479-503.

Sastre-Juan, J. (2021). 'Science in action': The politics of hands-on display at the New York Museum of Science and Industry. *History of Science*, 59, 155-178.

Taub, L. et al (2011). Focus: The History of Scientific Instruments. *Isis*, 102, 689-729.

Van Geert, F., Roigé, X. y Conget, L. (Eds.) (2016). *Usos políticos del patrimonio cultural*. Barcelona: Universitat de Barcelona.

Van Hekden, A. y Hankins, T. L. (Eds.) (1994). *Instruments [Osiris, 9]*. Chicago: University of Chicago Press.

## **CAMINHOS DA FORMAÇÃO EM MUSEOLOGIA: DO MARQUÊS DE POMBAL À MUSEOLOGIA DIALÓGICA**

**Mario Moutinho**

Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, Portugal

<https://orcid.org/0000-0003-0078-6894>

### **1. Introdução**

O presente capítulo tem por objetivo apresentar algumas reflexões introdutórias, sobre o longo caminho que a formação em Museologia percorreu em Portugal, desde as reformas do Marquês de Pombal no século XVIII até á atualidade, as quais tiveram um forte impacto nos Museus e na Museologia. Nesse tempo e até mesmo depois da independência do Brasil (1822), a formação no campo da Museologia nos dois países caminhou a par e passo, influenciando-se mutuamente de diferentes maneiras. Não que isso fosse o resultado de uma política cultural devidamente pensada, mas sim como resultado da relação colonial que levava a Coroa portuguesa a tomar decisões que diretamente condicionaram a Museologia dos dois lados do Atlântico. Nesse tempo, em que a colonização do Brasil era a mais intensa, manifestada no desenvolvimento das fazendas, engenhos e minas, propriedade da burguesia, da nobreza local e das ordens religiosas, nas quais a mão de obra era composta por pessoas escravizadas e pelo trabalho compulsivo dos povos originários, tornou-se claro a necessidade de melhor organizar o processo colonial, incluindo a criação de um conhecimento mais rigoroso do que chamavam na altura de “riquezas” naturais e laborais da Colónia.

Esta necessidade contribuiu para a reorganização do ensino em Portugal, onde a reforma da Universidade de Coimbra em 1772 teve um papel da maior relevância. Neste contexto, foi criada a Faculdade de Filosofia da Universidade de Coimbra na qual passou a existir um Museu de História Natural e um Jardim Botânico que, sob a orientação de Domingos Vandelli, tinham por missão reunir todo o que fosse possível recolher e trazer para Portugal, aquilo que testemunhasse essa “riqueza” a fim de ser estudada, de forma a melhor orientar a sua

exploração. Neste contexto, foram organizadas expedições à colónia do Brasil, as quais devem ser vistas à luz das necessidades administrativas, militares e económicas, que na verdade eram a razão de ser do processo colonial em curso.

Sobre a proximidade entre a dimensão militar e científica, Vandelli podia escrever em 1818 no Jornal de Coimbra:

*"Tendo-me chegado a notícia que S. Magestade pertende empregar alguns dos novos Mathematicos na Expedição que se deve fazer para o Brasil. A fim de se estabelecerem as Demarcações, me veio logo ao pensamento a grande utilidade, que se seguiria ao Estado e á Nação, se se mandarem tambem alguns Naturalistas de Profissão. Esta utilidade a tem sentido as mais Nações, mandando n'estas e outras occasiões, em companhia de Mathematicos, Naturalistas inteligentes. Assim o tem praticado a Czarina de Moscovia, os Francezes, Inglezes, e Dinamarquezes, que sabem tirar das Sciencias Naturaes todo o proveito que são capazes de produzir"*<sup>1</sup>

Importa, no entanto, distinguir a colonização do Brasil da Colonização em Africa. No tempo do Marquês de Pombal e até à Conferência de Berlim de 1885, a ocupação das colónias africanas não era uma prioridade. No essencial a presença colonial apenas existia nalguns pontos da costa africana, nos locais a partir dos quais se fazia o transporte das pessoas escravizadas. Sobre as colónias africanas ainda não havia um projeto definido de exploração, situação que se manteve até ao início do século XX.<sup>2</sup> Mas na colónia do Brasil a situação era

---

<sup>1</sup> Jornal de Coimbra, 1818, vol. XIII, Parte I, pp. 47-50, Citado por BRIGOLA, João, Coleções, gabinetes e museus em Portugal no séc. XVIII, Fundação Calouste Gulbenkian/Fundação para a Ciência e a Tecnologia, 2003, p.188

<sup>2</sup> Como assinalava Oliveira Martins em 1904 retratando o estado das colónias africanas: "Desde que a abolição do tráfico extinguiu a exploração do commercio dos negros, e desde que a franquia dos portos os abriu às bandeiras de todas as nações, a situação de Angola e Moçambique variou

diferente. Não só já havia um conhecimento geral de todo o território, como também a questão da demarcação das fronteiras era uma prioridade para a Coroa portuguesa, pelo que nesse tempo, foram organizadas várias expedições de natureza militar, geográfica e científica.

## 2. Os manuais de curadoria e as “viagens filosóficas”

Assim, foram organizadas as chamadas viagens filosóficas no essencial dirigidas por pessoas nascidas na colónia. Entre este naturalistas/exploradores podemos referir entre muitos outros os nomes de Joaquim Veloso de Miranda (1736-1817) de Minas Gerais, Manuel Galvão da Silva (1750- ?) da Bahia, João da Silva Feijó (1724-1860) do Rio de Janeiro, Manuel Arruda Câmara (1753-1810) da Paraíba.

De todas essas viagens resultou um vasto conjunto de coleções que vieram a integrar os acervos dos museus de História Natural, de Coimbra e do Real Museu da Ajuda, povoar os jardins botânicos e constituir mostruários de produtos coloniais que viriam a ser utilizados nas exposições coloniais nacionais e internacionais anos mais tarde. O essencial das viagens “filosóficas” para a África será bem mais tardio. As expedições e a recolha de coleções coloniais do tempo do Marquês de Pombal, provinham no essencial do Brasil.

Estas expedições implicavam naturalmente uma organização cuidadosa, sem a qual os materiais recolhidos chegariam deteriorados, sem informação consistente e, portanto, inúteis para o fim a que eram destinados, a saber: a instrução dos futuros “naturalistas” e consequentemente servir o projeto colonial. É neste quadro que se justifica na época, a estabilização de um conhecimento que podemos considerar como sendo já do campo da curadoria. O próprio Domingos Vandelli redigiu em português em 1779 um dos primeiros documentos

---

substancialmente. Hoje temos ahi empregados, alfândegas cujo rendimento os pagam, embarçando um commercio estrangeiro, que por outro lado mais ou menos eficazmente protegemos. Esta condição de guardas das costas de África é provavelmente ruinosa para nós, sem ser proveitosa para ninguém” Martins, O., pág. 200., MARTINS, J. P. Oliveira, *O Brasil e as Colónias Portuguesas*, Lisboa, Parceria António Mário Pereira, 1904.

com esta finalidade, cujo manuscrito se encontra na Academia das Ciências de Lisboa.<sup>3</sup> Assim foram escritos verdadeiros manuais de curadoria, cuja publicação permitiu a sua vulgarização. Este tipo de obras apareceu, igualmente nesta época, em muitos países europeus com interesses coloniais. Lembremos o ensaio de sistematização redigido por Samuel Quiccheberg em 1565, ou os 28 volumes da própria enciclopédia de Diderot e d’Alembert publicados em Paris entre 1751 e 1772.<sup>4</sup>

Entre nós, tratava-se da edição de verdadeiros compêndios, destinados a orientar a recolha, a preparação e o envio para Lisboa dos espécimes recolhidos por correspondentes das Academias, por iniciativa própria de pessoas geralmente afetos à administração colonial, ou pelos naturalistas, que no âmbito ou não das chamadas viagens filosóficas, percorriam a colónia do Brasil.

Estes compêndios eram bastante detalhados, cobrindo as noções de taxidermia e a preparação de espécies vegetais e minerais. Em todos os casos, os bens recolhidos deveriam ser acompanhados por inventários, contendo a descrição dos locais de recolha, as denominações e todas as informações consideradas uteis para sua posterior utilização. Igualmente deveriam ser preparadas informações sobre os territórios percorridos e sobre as pessoas que os habitavam.

“As notícias, de que devem incumbir-se os Correspondentes da Academia, ou dizem relação imediata aos produtos da natureza, que remetem para o Museo; ou tem por objeto as coisas mais notáveis e curiosas do terreno, em que se acham os

---

<sup>3</sup> Domingos Vandelli, *Viagens Filosóficas ou Dissertação sobre as importantes regras que o Filosofo Naturalista, nas suas peregrinações deve principalmente observar*, 1779, manuscrito conservado na Academia das Ciências de Lisboa, série vermelha, 405.  
[https://www.triplov.com/hist\\_fil\\_ciencia/vandelli/viagens/index.html](https://www.triplov.com/hist_fil_ciencia/vandelli/viagens/index.html).

<sup>4</sup> *The First Treatise on Museums Samuel Quiccheberg’s Inscriptioes*, 1565, Getty Research Institute, Los Angeles, 2012 ISBN: 9781-606061497. pp.188. *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, de Diderot e d’Alembert, Paris, 1751 e 1772.

ditos produtos, e os costumes dos povos que o habitam.

Enquanto á primeira parte, que é a mais indispensável, recomenda-se aos mesmos Correspondentes, que dentro de cada hum dos caixões, ou bocetas mandem uma relação exata de todas as coisas que contém. Supondo que cada uma das espécies vem acomodadas separadamente, e distintas com números diversos, na relação debaixo dos mesmos números respectivos se declarará 1º o nome tanto indígena, como estrangeiro da dita espécie, e o nome com que a costumam distinguir os Naturalistas. 2º Notar-se-ão todas as suas qualidades mais atendíveis, e particularmente as menos conhecidas. A respeito dos animais, que remete, expressará todos os factos constantes e uniformes, que distinguem mutuamente as diferentes espécies, como é tudo, o que pertence á sua geração, lugares que habitam, tempo de coito e de parto, instinto, artificios, alimentos, doenças, duração, etc.; mas com mais particularidade se demorará sobre as utilidades, que do uso deles pode resultar para a vida humana. Na relação das qualidades dos vegetais declarará os lugares do seu nascimento, a estação própria da sua plantação , o tempo da sua frutificação , os usos , que a experiência tiver mostrado se podem fazer deles para o alimento , para a medicina , e para todas as mais Artes. Entre as qualidades finalmente dos minerais , de que mandar as amostras , não se esquecerá o Correspondente de expressar os lugares , em que se acham, a profundidade de seus veios, a natureza dos terrenos circunvizinhos, e os usos, que já tem no país , e os que podem ter na Sociedade (...) não será menos conveniente, que os seus Correspondentes ajuntem às notícias Geográficas do físico do país todas as que puderem alcançar, depois de sérios exames, relativas ao moral dos povos que o habitam. E para

observarem nesta relação a ordem, que em tudo é necessária, poderão reduzir todas as notícias, que examinarem, a títulos diversos, preferindo sempre a divisão mais natural; v. g. Religião, Política, Económica, Artes, Tradições, &c. (...)

Enquanto à Religião, devem expor com toda a sinceridade 1º as ideias gerais que dominam em todo o país sobre a natureza da Divindade, sobre as suas obras, e sobre o culto que lhe é devido; 2º as seitas diversas, e os pontos em que diferem umas das outras; e juntamente os efeitos, que costumam resultar da diversidade de sentimentos nesta matéria; 3.º a forma do seu culto, a simplicidade ou extravagancia de suas cerimónias, os seus casamentos, os seus lutos e funerais, os seus sacrifícios, e finalmente todas as suas superstições.

Enquanto à Política, devem explicar 1º a fórmula do seu governo; a qualidade de suas leis, se as tiverem; o modo de administrar a justiça na distribuição dos prémios e castigos; o numero e qualidade das pessoas, em quem reside a autoridade suprema; 2º a forma de seus contratos, e os ritos, que costumam acompanhá-los; 3º as suas guerras, o modo de as fazer, as armas de que usam.

Enquanto à Económica, devem referir 1º a maneira de educar os filhos, a qualidade e forma de suas habitações, os seus mais comuns exercícios; 2º os seus alimentos, e o modo de os preparar, a matéria e feitio de seus trajes; 3º as propriedades da sua língua, e forma dos caracteres, se usarem de algum género de escritura. <sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> *Breves instruções aos correspondentes Academia das Ciências de Lisboa sobre as remessas dos productos, e notícias pertencentes à história da natureza para formar um Museu Nacional.* Lisboa na Regia Oficina Tipográfica. **1781**. Com licença da Real Mesa Censória. p. 39, 44-45 <https://purl.pt/720/3/#/1>.

Todos estes temas deveriam, pois, ser objeto da maior atenção pelo que todos eram tratados detalhadamente neste compêndio. Da mesma forma que para a preparação e conservação de animais se distinguiam os procedimentos a ter com os quadrúpedes, aves, reptéis, crustáceos, peixes grandes e pequenos e insetos, também para as espécies vegetais se davam orientações para o tratamento de sementes, raízes, frutos, folhas e ramos. As remessas de minerais que eram aquelas que menos cautelas pediam, distinguindo-se apenas em terras, pedras e fosséis.

Nesta época foram editadas várias outras obras preparadas com os mesmos objetivos<sup>6</sup>, onde em todas elas encontramos o mesmo tipo de orientações relativas ao que poderíamos chamar de recolha e curadoria de coleções. Podemos certamente aceitar que estas obras eram objeto de estudo, reflexão e consulta durante a preparação e realização das expedições. Em geral destinavam-se a exploração nas colónias, mas também podiam estar orientadas para as viagens de estudo em Portugal como foi o caso do compêndio de José António de Sá publicado e 1783<sup>7</sup>. Apesar de não conhecermos para esta época, a existência de formações formais no campo da curadoria, podemos certamente considerar que estes compêndios e sua utilização constituem um primeiro passo na sistematização da teoria e das técnicas curatoriais. Esses manuais, pelo rigor com que foram preparados podem ser considerados, como percussores dos manuais de curadoria atualmente utilizados.

---

<sup>6</sup> A título de exemplo: VIDIGAL, Agostinho José Martins. *Methodo de fazer observaçoens e exames necessarios para o augmento da Historia Natural, com os meios de preparar, conservar, e dispor nos Museos os diversos productos da Natureza*. Biblioteca Nacional de Lisboa (BNL), cód. 8520

VELOSO, José Mariano da Conceição e XAVIER, José Veloso. *Instrucções para o transporte por mar de arvores, plantas vivas, sementes e de outras diversas curiosidades naturais*. Lisboa: Imprensa Régia, 1805

<sup>7</sup> SÁ, José Antonio de. *Compêndio de Observações que formam o plano da Viagem Política e Filosófica que se deve fazer dentro da Pátria*. Lisboa: Officina de Francisco Borges de Sousa, 1783

### 3. Os acervos das ordens religiosas á procura de museus...

No campo dos acervos de Arte também se assistiu a um processo idêntico de formulação das regras e orientações de natureza curatorial, a seguir para o manuseamento dessas obras, em particular pinturas e gravuras. Neste sentido, podemos referir o Catálogo provisório da Galeria Nacional de Pintura, existente na Academia Real das Bellas Artes de Lisboa, publicado em 1868 pelo Marquês de Souisa Holstein, reunindo um conjunto de cuidados necessários para assegurar, em segurança, a exposição de pinturas.

“Na formação da actual galeria tomaram-se todas as possíveis cautelas com o que se pode chamar a hygiene dos quadros: assim tratou de evitar-se o contacto immediato das paredes por meio de um ; systema de ventilação appropriado, buscou-se obstar ás alterações rapidas da temperatura ; e aindaque as salas em que se acha a collecção se devem considerar provisórias, não só pela sua falta de capacidade mas também pela de outras condições, pode affirmar-se que se tomaram todas as precauções possíveis para conservar aquelles thesouros da arte”<sup>8</sup>

Este documento também incluiu um conjunto de orientações relativamente ao restauro de pinturas chamando a atenção para os diferentes aspetos e limites que deveriam presidir à sua possível execução.

Para além destas medidas de “hygiene dos quadros” este catálogo incluía um regulamento com 24 artigos cobrindo todos aspetos que poderiam garantir o bom funcionamento da galeria. Assim ficavam definidas o horário de abertura ao público em geral, aos

---

<sup>8</sup> *Catálogo provisório da Galeria Nacional de Pintura existente na Academia Real das bellas Artes de Lisboa*, Publicado por ordem da Mesma Academia, 1868. P.18

“alumnos d’este estabelecimento, e para todas as pessoas de ambos os sexos, estudantes, artistas, ou amadores que alli desejarem estudar ou executar qualquer copia”<sup>9</sup>. Igualmente, eram estabelecidas regras de comportamento e de proteção das pinturas no momento em que estavam em exposição ao público.

Este catálogo continua a ser um documento essencial para entender a sistematização dos conhecimentos da época, relativamente à curadoria e ao funcionamento de uma galeria de arte e, por extensão, dos Museus.

Este conhecimento curatorial foi da maior relevância para o tratamento dos espólios obtidos no âmbito da expropriação dos bens das Ordens religiosas, para os quais a Coroa não tinha ainda encontrado um destino. A gestão e conservação de milhares de objetos que passaram para a guarda da Coroa, e que vão nos anos seguintes constituir-se como acervo de novos museus/reservas, arrastou-se por muito tempo e nalguns estão ainda por resolver por falta de recursos materiais e humanos.

Foi provavelmente no período que se seguiu à implantação da República (1910) que os esses museus foram mais afetados tanto por medidas que novamente lhe não eram destinadas, como também por medidas claramente orientadas para o seu reconhecimento como agentes relevantes do(s) projeto(s) republicanos. Pensamos no primeiro caso na Lei da Separação do Estado das Igrejas (1911) que dava continuidade à legislação de 1834 relativa à extinção e expulsão das Ordens religiosas. Nesta época até a Lei da Expulsão dos Jesuítas promulgada em 1759 foi retomada. A Lei da Separação que se inscrevia na política anticlerical já existente no período anterior da Monarquia Constitucional, viria a criar uma nova acumulação de bens moveis e imoveis, cabendo ao Estado a responsabilidade de lhes dar uso e salvaguarda. Neste sentido a própria lei que determinava o arresto dos bens estipulava no seu artigo 75<sup>o</sup> que:

*Os edifícios e objectos, que no seu conjunto ou em qualquer das suas partes representarem um valor artístico ou histórico, e que ainda não estiverem*

---

<sup>9</sup> Ibidem p. V

*classificados como monumentos nacionais, constarão, além do inventário geral, também dum inventário especial, que será enviado ao governador civil do distrito para os efeitos do decreto, com força de lei, de 19 de Novembro de 1910, relativo à protecção das obras de arte nacionais.*

No artigo seguinte logo se previa que fossem organizados museus de arte regionais onde ainda não existissem estabelecimentos do Estado desta natureza. Em consequência também se tornou uma necessidade estabelecer as normas pelas quais se deveriam fazer os inventários de todos esses bens, assim como das Comissões encarregues de coordenar todo esse trabalho (Portaria de 27 de dezembro de 1910: criando a Comissão Jurisdicional dos Bens das Extintas Congregações Religiosas).

Assim, podemos assumir que pelo menos desde a segunda metade do século XIX já existia um conhecimento relativamente consolidado não só do que deveriam ser as funções dos museus, mas também existia um conhecimento de natureza curatorial relativo às coleções de Arte, detalhando os cuidados a ter para garantir a conservação desses acervos, a sua inventariação e o seu registo e a sua apresentação pública. Paralelamente passou a existir um número significativo de Museus, no qual trabalhavam além dos funcionários um Diretor/Conservador a quem cumpria exercer um vasto conjunto de responsabilidades. Progressivamente foi sendo criada um entendimento que a complexidade dessas responsabilidades relativas ao bom funcionamento dos museus exigia, cada vez mais, que estes recebessem uma formação específica devidamente estruturada.

#### **4. Conservadores de museus: estágios e cursos**

Será, no entanto, necessário esperar ainda mais uns anos para que a formação desses Conservadores fosse efetivamente iniciada, primeiro na forma de Estágios e posteriormente na realização de cursos destinados exatamente aos futuros Conservadores.

Os primeiros estágios foram criados através do Decreto n.º 20985, de 7 de março de 1932 o qual obrigava que a nomeação de Diretores dos Museus Regionais e demais conservadores dos Museus

seriam nomeados pelo Governo, mediante a realização e um estágio de três anos a realizar no Museu Nacional de Arte Antiga. Coube ao seu primeiro Diretor José de Figueiredo (1911 a 1937) a organização destes estágios. Esta capacitação através de estágios foi objeto de uma cuidada regulamentação e esteve na origem de várias gerações de conservadores que acabariam por desenvolver a sua atividade técnica e/ou de direção essencialmente nos museus dependentes do Estado. Estes estágios foram regulamentados pelo Decreto n. 22110, de 12 de janeiro de 1933, e mais tarde reorganizados pelo Decreto n.º 39116, de 27 de fevereiro de 1953. Nesta revisão, a duração foi reduzida para 2 anos, mas com maior carga horária que no modelo anterior, tendo sido incluídas as disciplinas de História Geral da Civilização, Epigrafia, Numismática, Esfragística, Paleografia e Diplomática a serem lecionadas na Faculdade de letras e as disciplinas de História de Arte e Arqueologia, na Faculdade de Letras ou da Escola de Belas Artes. Este plano de estágios era complementado com visitas de estudo a Museus e a escavações arqueológicas, à oficina do Instituto José de Figueiredo, participação em conferências e palestras e a elaboração de uma tese sobre assunto à escolha pelos estagiários. Os estágios estavam reservados aos diplomados pelas Escolas de Belas Artes, mas possibilitando a dispensa da frequência do 1º ano aos candidatos com pelo menos 2 anos de prática profissional.

Será através da publicação do Regulamento Geral dos Museus de Arte, História e Arqueologia pelo Decreto-Lei nº 46 759 de 18 de dezembro de 1965 que o modelo de formação por meio de estágios será alterado, dando lugar a um Cursos Superior de Conservador de Museus. Este Decreto-Lei promoveu em simultâneo uma reorganização dos museus no âmbito das diferentes instâncias administrativas. De notar que o preâmbulo deste documento reconhece a complexidade não só as funções que um museu deveria cumprir como também a complexidade crescente da gestão e do funcionamento dos museus. No entanto o plano de estudos pouco se alterou em relação ao anterior, continuando a orientar-se para os Museus de Arte e de Arqueologia.

Assim o novo Curso que se iniciou em 1968 era composto pelas seguintes três disciplinas no 1º ano: Museologia I, Estudo material das obras de arte, Arqueologia e História da Arte. No 2º ano era lecionada Museologia II, História da Arte Portuguesa e Ultramarina, existindo ainda como disciplinas de opção: Etnologia Geral, Epigrafia e

Numismática e Estética e Teorias de Arte. Este Curso viria a funcionar até 1973 altura em que foi suspenso para remodelação por já não corresponder à necessidade sentidas por alunos e responsáveis.

## **5. A renovação da museologia: conservador versus museólogo**

Esta remodelação nunca viria a ser concluída, tendo-se iniciado já no período pós fim da ditadura, um novo processo de afirmação da necessidade de formação dos quadros dos museus no qual se destacaria a intervenção da Associação Portuguesa de Museologia (APOM) criada em 1965 e um conjunto de conservadores e professores universitários entre os quais se deve referir o nome do Professor Fernando Bragança Gil.

Coube à APOM a criação de um grupo de trabalho que elaborou uma proposta de Licenciatura em Museologia, com base no projeto elaborado pelo Professor Bragança Gil relativa à criação de um Instituto Universitário de Museologia. Tratava-se de um projeto mais ambicioso pois além da Licenciatura o Instituto teria também a função de oferecer outros cursos sem atribuição de grau académico, destinados essencialmente a técnicos dos serviços educativos e de animação cultural, assistentes de conservação, guias e guardas de museus<sup>10</sup>.

Reconhecendo o papel que os anteriores cursos tinham representado ao serviço dos museus de Arte e de Arqueologia, este grupo assinalou que não contemplavam os museus de História Natural, de Ciências e Técnicas ou de Etnologia. Neste sentido, a proposta apresentada proponha a criação de um diploma de bacharelato ou equivalente, ao qual tinham acesso os candidatos diplomados anteriormente em Ciências, Letras, Ciências Sociais ou Belas Artes,

Esta proposta era composta por uma parte comum no 1º ano, dedicada à Museologia Geral, assegurada por meio de cursos teóricos, seminários e trabalhos práticos. Nesta área da Museologia Geral incluía-se: História da Museologia, Legislação dos Museus portugueses, Tipos de museus, sua interligação e implantação,

---

<sup>10</sup> Bragança Gil, F., A APOM e a formação de museólogos, *Boletim APOM*, nº 17, 1977 p. 4

Princípios de Museologia e Deontologia profissional e relações Humanas. No 2º ano os alunos receberiam formação no campo da Museologia especializada e de investigação de técnicas museológicas dentro da área de especialização escolhida através de cursos e estágios em Museus da especialidade. No entanto todo o esforço desenvolvido pela APOM não viria a sair do papel face à inércia do Governo da altura e da Universidade de Lisboa.

Durante este processo e na falta de uma solução efetiva que servisse adequadamente os Museus, e perante a falta de profissionais devidamente capacitados que se sentia de forma permanente, criou o IPPC, em 1979, na altura dirigido pela Dr.<sup>a</sup> Natália Correia Guedes, um curso intensivo de 6 meses para técnicos que já tivessem pelo menos 2 anos de experiência em museus.

Posteriormente em 1981-84 seria de novo o IPPC acriar outro curso de pós-graduação em Museologia com a duração de dois anos. Este curso teve por base o relatório elaborado por um grupo de trabalho criado pela Secretaria de Estado da Cultura no qual participaram vários professores e conservadores<sup>11</sup>.

No relatório então apresentado, foi definido aquilo que deveria ser os objetivos da formação em museologia em Portugal:

*"Como futuro profissional da Cultura e da animação cultural, o estudante de um curso de Museologia deve possuir uma formação universitária de modo a que, ao iniciar a sua preparação profissional específica nesse domínio, disponha já da abertura intelectual e da formação científica e cultural que a Universidade deve fornecer. A frequência do curso de Museologia deverá, assim, ser precedida da obtenção de uma Licenciatura conveniente, que depende da opção dentro daquele curso. Ele é assim definido como um curso de pós-graduação que se deverá processar em dois anos. No primeiro, comum a todas as especialidades, o aluno deverá frequentar disciplinas, trabalhos práticos e*

---

<sup>11</sup> O grupo de trabalho era constituído por Maria José de Mendonça, Maria da Gloria Firmino, Fernando Bragança Gil, Maria Teresa Gomes Ferreira, Maria Manuela Mota, e Ernesto Veiga de Oliveira

*seminário no domínio da Museologia Geral para adquirir os conhecimentos e a formação necessários a qualquer profissional superior de museus, seja qual for a especialidade e o domínio de acção deste. No segundo ano, o estudante deverá obter uma formação de Museologia especializada a de investigação dentro da área que escolheu, em estreita ligação com determinados museus que, para o efeito, deverão funcionar como museus nacionais. O fim de estudos após a defesa de uma dissertação - deverá ser sancionado com um certificado de estudos de pós-graduação em Museologia, com determinada menção. Julga-se necessário considerar as seguintes especialidades: Arte e História, Arqueologia, Etnologia, Ciências Naturais e Ciências Exactas e Técnicas" <sup>12</sup>*

Apesar desta proposta ignorar a existência dos novos museus criados com abertura resultante do 25 de Abril, os quais claramente já indicavam uma transformação profunda no panorama da museologia em Portugal, não deixa de ser curioso que o futuro museólogo a quem se destinaria esta formação era identificado como “profissional da cultura e da animação cultural ao mesmo tempo que a palavra “Conservador” não era utilizada. Por outro lado, a abrangência do curso deveria reconhecer para além dos museus de Arte e de Arqueologia, a Etnologia as Ciências Naturais e as Ciências Exatas.

O plano de estudos finalmente adotado incluía no 1º semestre: Introdução à Museologia<sup>13</sup>, Organização e administração de Museus, Arquitetura e Equipamento de Museus e Coleções. O 2º semestre seria composto pelas disciplinas de Investigação nos Museus, Conservação

---

<sup>12</sup> Citado por Pereira, Fernando António, Problemática da formação museológica em Portugal: o Curso de Museologia do IPPC (1981-84), in Actas do 1.º encontro universitário luso-espanhol sobre a investigação e o ensino na área de museologia, *Ethnologia*, n.º 6, Julho/Dezembro 1991, Departamento de Antropologia, Faculdade de Ciências Sociais da Universidade Nova de Lisboa.

<sup>13</sup> Lecionada pela Dr<sup>a</sup> Maria Tereza Gomes Ferreira então Diretora do Museu da Fundação Gulbenkian

da Coleções, Apresentação das coleções e Ação Cultural dos Museus. Mas em outubro de 1982 a presidência do IPPC decidiu que o 2º ano deveria assumir a forma de Estágio em Museus, com a elaboração e um relatório.

E seria este relatório que iria fazer a diferença em relação às formações anteriores, pois viria a permitir o desenvolvimento de trabalhos que de uma forma ou de outra tomavam em consideração a nova realidade dos museus. Note-se que neste sentido foi certamente relevante a participação do especialista convidado Hugues de Varine bem como a realização de uma longa viagem de estudo a França com passagem pelo Ecomuseu do Creusot-Monceau e ao Museu Dauphinois em Grenoble, possibilitando assim o contacto com a realidade dos novos museus no tempo em que a Ecomuseologia estava em plena expansão. Aquilo que os conteúdos das disciplinas proponham e que correspondia às necessidades dos museus mais normativos, acabou por se conjugar com uma prática mais aberta à nova realidade da Museologia em Portugal, da qual resultou “uma nova geração de museólogos”<sup>14</sup>. Por razões nunca esclarecidas o IPPC deixaria cair este modelo de formação orientando a sua intervenção formativa para os quadros técnicos dos museus.

Entre 1989-91 o curso foi retomado, também com a duração de 2 anos, coordenado por Carlos Amado e António Nabais, com o apoio logístico e pedagógico de Escola Superior de Belas Artes de Lisboa, o apoio financeiro do IEFP e a colaboração da APOM.

Sem relação com a universidade, nos meados dos anos 80 outras formações foram oferecidas. Foi o caso dos Cursos de Formação para Responsáveis de Pequenos Museus organizados pelo Instituto Português do Património Cultural, através do Departamento de Museus, que se realizaram em Coimbra, Porto e Faro. Importa reconhecer que nesses anos o Departamento de Etnologia era a única instância que se interessava pelos museus locais que um pouco por todo o país iam sendo criados, incluindo a edição de um pequeno livro e de um documentário em Vídeo, sobre a organização de um museu

---

<sup>14</sup> Ibidem, p. 39

local onde se apresentava e refletia sobre a experiência do Museu de Monte Redondo que então dava os seus primeiros passos.<sup>15</sup>

Também o Centro Nacional de Cultura promoveu cursos e conferências que acompanhavam as transformações do lugar e do impacto da museologia no País

Nessa mesma altura (1988) propusemos na Faculdade de Letras de Lisboa a criação de uma pós-graduação em Museologia Social, a qual apesar de ter sido particularmente elogiada no Conselho Científico, onde tivemos a oportunidade de a apresentar e defender pessoalmente, não teve qualquer seguimento; provavelmente pela sua dimensão social que podia contrariar o crescente retrocesso pedagógico em curso, necessário à tranquilidade dos professores mais conservadores. Esta situação na Faculdade de Letras, fazia-se também sentir noutras áreas disciplinares.

Esta proposta que tinha por base os princípios do Museu Integral inscritos na Declaração da Mesa Redonda de Santiago do Chile de 1972, organizada conjuntamente pela UNESCO e pelo ICOM. No texto introdutório citava-se expressamente:

“o museu é uma instituição ao serviço da sociedade da qual é parte integrante e que detém os elementos que lhe permitem participar na formação da consciência das comunidades que serve: que o museu pode contribuir para levar as comunidades a agir situando a sua actividade num quadro histórico que esclarece os problemas actuais - que a transformação das actividades do museu exige mudança progressiva da mentalidade dos conservadores e dos responsáveis de museus assim como das estruturas das quais dependem; que o museu integral necessitará de forma permanente ou

---

<sup>15</sup> Incluindo a edição de um livrinho 1986. Moutinho, Mario, *A organização de um museu local de etnologia*, Lisboa, Instituto Português do Património Cultural. 66 pp. <http://mariomoutinho.pt/index.php/trabalhos/livros-xx/84-a-organizacao-de-um-museu-local-de-etnologia>.

provisória da ajuda de especialistas de ciências humanas.” (...) “que pelas suas características particulares o novo tipo de museu parece ser o mais adequado para uma acção a nível regional ou em localidades de pequena ou média importância.”<sup>16</sup>

A disciplina estruturante do curso seria, pois, “A função social do Museu” a qual tinha por objetivo o estudo das “teorias e tendências atuais da museologia; as funções da museologia tradicional e da museologia comunitária; os conceitos de território, população e património; a definição e caracterização da área de influência de um museu e as formas de participação e de gestão.”<sup>17</sup>

O plano de estudos era composto pelas seguintes disciplinas: A função social do Museu, Etno-Sociologia do desenvolvimento, Introdução à Museologia, Organização de Acervos, Administração e gestão de museus, Formas e meios de comunicação, Conservação e Restauro, Estágio prático de Conservação e Restauro, A profissão de museólogo, Museologia e desenvolvimento local, Atelier de Museologia e Seminário de síntese.

Este plano de estudos seria apresentado posteriormente na Universidade Autónoma de Lisboa, onde recebeu sem qualquer dificuldade, autorização para ser lecionado de imediato.

A primeira turma (1989), era composta essencialmente por pessoas ligadas a museus locais, que sentiam a necessidade de parar um tempo para pensar sobre o sentido do trabalho que faziam, sobre o lugar que esses novos museus ocupavam na sociedade portuguesa e encontrar também respostas às questões que a prática levantava e para as quais, sozinhos, não tinham respostas. Se nalgumas áreas era possível a transmissão e/ou debate de conhecimentos, no essencial era a experiência vivida de docentes e discentes que fundamentava os questionamentos e propunha diferentes caminhos de compreensão.

---

<sup>16</sup> <http://museologia-portugal.net/apresentacao/textos-referencia>.

<sup>17</sup> Cf. Moutinho, Mário, Sociomuseologia: Ensino e investigação. 1991-2018, Repositório documental anotado, Departamento de Museologia da ULHT, ISBN: 9781795295970, pp. 364, <https://doi.org/10.36572/csm.2020.book.5>. <http://museologia-portugal.net/apresentacao/sociomuseologia-ensino-investigacao-1991-2018>.

Chegava-se assim ao fim de um longo período durante o qual a formação em museologia procurava de diferentes formas afirmar-se no seio da Universidade, a qual se mantinha no essencial pouco disposta a reconhecer o estatuto epistemológico da Museologia como uma disciplina ou área disciplinar autónoma.

Nesse ano foi também criado o curso de pós-graduação em Museologia na Universidade Lusíada de Lisboa, orientado para a formação dos quadros dos museus mais normativos.

Só a partir de então se assistiu à criação, nas universidades estatais, de cursos de especialização, de pós-graduação, de Mestrado e mais tarde Doutoramento em Museologia. De referir que em 1985 tenha sido criada a variante de Museologia na Universidade Nova de Lisboa no âmbito do Curso de Doutoramento em Antropologia Cultural e Social. Nesta universidade funcionava também um seminário permanente dedicado à museologia “Museus e Etnologia em Portugal: história, realidades e perspectivas” orientado pelo Professor Henrique Coutinho Gouveia, com o apoio do próprio Diretor do Departamento, Professor Augusto Mesquitela Lima.

Cabe aqui fazer uma referência ao papel que Hugues de Varine teve em favor do reconhecimento daquilo que viria a denominar-se em Portugal por Museologia Local, no meio da década de 80, em particular durante o período de 1982 a 1984 quando era diretor do Instituto Franco-Português. Talvez esse tenha sido o período onde o debate de ideias, associado a novas práticas museológicas comunitárias, foram mais intensas. Deve-se entender o papel de Hugues de Varine como mediador em favor de uma articulação entre iniciativas museológicas que cobriam todo o país geralmente em processos que se realizavam isoladamente. Através de Hugues de Varine houve então troca de contactos telefónicos, mediação para encontros pessoais e visitas aos processos museológicos em curso em diferentes pontos do país. Esboço de uma rede de relações que deu progressivamente uma consciência de que os processos em curso tinham entre si muito em comum e que, entre eles, era possível e desejável o estabelecimento de um diálogo mutuamente criativo.

Mas Hugues de Varine não se quedou apenas na articulação nacional. A todos deixava claro que havia várias formas de pensar a museologia. Abriu a possibilidade de relacionamento com a França promovendo visitas de estudo e estágios em museus e ecomuseus,

acolheu e acompanhou visitas a inúmeros museus locais, de profissionais estrangeiros como por exemplo uma delegação da Riksställningar da Suécia. De forma ainda mais relevante orientou a visita de René Rivard aquando da preparação em parceria com Pierre Mayrand, do Atelier do Québec de 1984. O encontro do Québec proporcionou ao pequeno grupo português que nele participou, a realização do II Atelier em Lisboa no ano seguinte, durante o qual viria a ser criado o Movimento Internacional para uma Nova Museologia (MINOM), exatamente nas instalações do Instituto Franco Português, oportunamente cedidas por de Varine.

O facto dos dois primeiros cursos terem sido criados em instituições de ensino superior não estatais, provavelmente mais sensíveis a realidade museológica do país é certamente significativa. Na verdade, a Universidade pública que, entretanto, tinha recuperado as suas estruturas mais conservadoras que tinham sido abaladas pelo 25 de Abril, via-se agora compelida a reconhecer a necessidade de prestar a devida atenção a novas áreas de formação, resultantes das transformações sociais entretanto ocorridas.

A década de 90 foi marcada por um evidente interesse por parte das instituições de Ensino Superior, estatais e não-estatais, politécnicas e universitárias pela formação no campo da Museologia e também do Património em geral. No caso da Universidade do Porto o processo para a criação de uma pós-graduação em Museologia demorou mais de 4 anos, face à incapacidade da universidade reconhecer a Museologia como área de formação. Este curso só viria a ser criado em 1992 por vontade da própria Reitoria, pois nenhuma Faculdade estava disposta a acolher esta área. Como assinalou Armando Coelho da Silva esta aprovação consagrava:

“um processo de formação integrado no sistema oficial de ensino que, vencendo atavismos diversos, constantes da sua historiografia e só viabilizado pela autonomização universitária, se pode considerar pioneiro no domínio do ensino e da investigação desta especialidade, construindo um campo científico de transversalidade exemplar entre

tutelas, instituições, organismos, saberes/escolas e profissões<sup>18</sup>

Irene Vaquinhas identificou que a situação do ensino da museologia no ano letivo 2010-2011 já incluía doze Mestrados<sup>19</sup> com a referência explícita à museologia e ainda mais doze Mestrados em áreas conexas à museologia.

No momento atual (2021), passados que estão mais 10 anos, a situação alterou-se profundamente na medida em que a Agência de Avaliação e Acreditação do Ensino Superior (A3ES) apenas indica 6 Mestrados como estando atualmente em funcionamento.

Processo idêntico ocorreu com a formação ao nível de Doutoramento onde a A3ES apenas indica 2 doutoramentos que assumem a denominação de Museologia. O doutoramento da Universidade Nova de Lisboa com o ISCTE - Instituto Universitário de Lisboa (ISCTE-IUL) “Antropologia: Políticas e Imagens da Cultura e Museologia” e o Doutoramento em Museologia da Universidade Lusófona criado em 2007, sendo que o programa anterior da

---

<sup>18</sup> Cf. Armando Coelho da SILVA, Investigação e ensino de Museologia na Universidade do Porto: relações transversais, Revista da Faculdade de Letras CIÊNCIAS E TÉCNICAS DO PATRIMÓNIO Porto 2014 Volume XIII, p 226

<sup>19</sup> Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa- Museologia e Museografia; Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa – Museologia; Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa - Museologia: Conteúdos Expositivos; Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa - Museologia e Museografia

Escola Superior de Artes Decorativas - Museografia e Gestão em Artes Decorativas; Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias – Museologia; Faculdade de Letras da Universidade do Porto - Museologia, Especialização em Museologia; Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto - Especialização Estudos Museológicos e Curatoriais; Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra - História, Especialização em Museologia; Universidade de Évora – Museologia; Universidade dos Açores – Património - Museologia e Desenvolvimento

Ver Irene Vaquinhas, «A museologia como campo de estudo nas universidades portuguesas: esboço de evolução, pertinência e atualidade», MIDAS [Online], 1 | 2013, posto online no dia 10 abril 2013, consultado no dia 02 maio 2019. URL: <http://journals.openedition.org/midas/142>. ; DOI : 10.4000/ midas.142.

Universidade do Porto (FLUP/FBAUP) foi descontinuado por iniciativa da instituição em 2016.<sup>20</sup>

Importa, no entanto, acrescentar a existência na universidade de Évora e do Porto de dois outros programas de doutoramento em Museologia, sendo que o primeiro é assegurado como uma especialização no âmbito do Doutoramento em História e Filosofia da Ciência e o segundo no seguimento do trabalho anterior, funciona como uma especialização em Museologia no âmbito do novo Doutoramento em Ciências do Património. Em ambas universidades existe um trabalho continuado de excelência desde há muito tempo e no caso da Universidade do Porto a mudança de designação manteve no essencial o corpo docente anterior. Em todos os casos estes programas de doutoramento têm parcerias com universidades brasileiras e acolhem atualmente um número crescente de estudantes brasileiros.

A par do desenvolvimento do ensino da Museologia nas instituições de ensino superior, a Rede Portuguesa de Museus, criada em 2000 no quadro do então existente Instituto Português de Museus, implantou um programa de formação, o primeiro cobrindo todo o território nacional tendo com objetivo principal a capacitação técnica das equipas dos museus.

“Desenvolvida desde 2001 e até ao corrente ano, a formação RPM foi interrompida apenas nos anos de 2012 e 2013 - em decorrência da interrupção dos trabalhos da Rede Portuguesa de Museus aquando do “esvaziamento” dos serviços centrais do então Instituto de Museus e Conservação de recursos humanos e de meios que resultou na interrupção da atividade central relativa à RPM e da consequente dificuldade de retoma das ações pela nova equipa da DGPC (DMCC) em final de 2012 – e em 2019 devido aos conhecidos constrangimentos decorrentes da

---

<sup>20</sup>

<https://www.a3es.pt/pt/acreditacao-e-auditoria/resultados-dos-processos-de-acreditacao/acreditacao-de-ciclos-de-estudos>.

pandemia COVID19 não terem permitido a realização das ações presenciais programadas.

Assim, retomando a realização de formação RPM em 2014 e tendo em conta as expectativas dos museus e as carências formativas diagnosticadas no final de cada ano através de consulta aos museus RPM, desde então, concebeu-se e organizou-se anualmente um programa constituído por várias ações de formação de carácter eminentemente prático que decorreram em diferentes localidades do país.

As temáticas corresponderam a áreas nucleares da atividade museológica – Inventário, Comunicação e Marketing, Atendimento e Acolhimento, Conservação Preventiva, Gestão e organização de Reservas, Serviços Educativos, Acessibilidades e Inclusão, Museografia, Segurança, Património Imaterial, Coleções: disponibilização de conteúdos online, Museus e desafio digital - e foi tido em consideração o critério de descentralização geográfica, procurando corresponder às necessidades expressas pelo conjunto dos museus de cada região.

Entre 2014 e 2019, foram organizadas 41 ações de formação nas quais participaram mais de 900 profissionais de museus, vinculados a cerca de 300 entidades das quais cerca de 50% constituíram museus RPM. A importância da formação RPM é reconhecida pelos formandos não só pelos conteúdos programáticos e pela excelência dos formadores mas, também, porque permite o encontro e a troca de experiências entre profissionais provenientes de museus muito diversos em relação às suas tutelas, às coleções, aos espaços e instalações, às atividades educativas e culturais que desenvolvem, aos modelos de relação com as comunidades e aos sistemas de gestão, e dessa forma potencia a colaboração entre profissionais e o estabelecimento de parcerias entre museus, contribuindo, assim, para o reforço da RPM

através da cooperação institucional e o funcionamento transversal do trabalho em rede. O formato dos cursos RPM entre 2014 e 2018 foi, na sua globalidade, similar ao modelo implementado entre 2001 e 2011, contemplando ações presenciais com duração de 4 dias (24h). Em 2019 o Programa de Formação RPM foi alargado, passando a ser complementarmente composto por ações de curta duração (1 manhã ou 1 dia) denominadas “Sessões RPM” e subordinadas a temáticas específicas decorrentes de projetos ou linhas de trabalho em curso”.<sup>21</sup>

Em síntese, devemos reconhecer que a formação atual no campo da Museologia, traduz a renovação da museologia em Portugal dos pós 25 de Abril de 1974. Atualmente manifesta-se com diferenças e continuidades nos organismos estatais do âmbito da Cultura e do património, e nas instituições de Ensino Superior. Faltaria agora o reconhecimento oficial das profissões do campo da Museologia, para que a uma nova etapa da formação pudesse efetivamente ocupar o seu devido lugar, em favor da qualificação dos quadros que trabalham nos museus com racionalidades mais normativas ou mais dialógicas.

## **6. O reencontro da museologia luso-brasileira**

Como vimos anteriormente o fim da ditadura em abril de 1974 criou condições para o desenvolvimento de museus de raiz comunitária. Este processo foi acompanhado por várias iniciativas no campo da formação em Museologia, primeiro no âmbito do IPPC e depois da RPM (2001). As universidades só bem mais tarde reconheceram a Museologia como área disciplinar autónoma e aceitaram a criação de cursos ao nível de pós-graduação, mestrado e finalmente doutoramento.

---

<sup>21</sup> Dados fornecidos pela RPM em maio de 2021, que transcrevemos na íntegra.

No Brasil, onde a primeira formação universitária em Museologia foi criada em 1932<sup>22</sup> por Gustavo Barroso, ocorreu um processo idêntico aquele desencadeado pelo fim da ditadura em 1974, mas que teve na sua origem na Política Nacional dos Museus criada no Governo Lula da Silva (2003-2011) no âmbito do Ministério da Cultura, coordenado na altura por Gilberto Gil. A nova política pública favoreceu também a criação de novos museus de raiz comunitária, em particular através dos programas dos Pontos de Cultura e dos Pontos de Memória, obrigando à criação de novos programas de formação nos quais se envolveram não só várias instâncias do Ministério, com múltiplas programas de capacitação no quadro dos pontos de Memória, nos Fóruns Nacionais de Museus, nas oficinas promovidas pelo Departamento de Museus e Centros Culturais (Demu/Iphan) e pelo IBRAM ou na plataforma Saber Museu, entre outras iniciativas, como também as universidades. A organização da profissão pelo IBRAM também provocou uma tomada de atenção por parte da Universidades para as questões da formação no Campo da Museologia. Assim se explica a criação de novos cursos de Licenciatura em Museologia (bacharelato na denominação brasileira) em várias universidades e posteriormente programas de Mestrado e o Programa de Doutoramento em Museologia e Património na UNIRIO.

Assim em ambos os países a renovação profunda da Museologia fora do quadro restrito da Museologia normativa, cedo sentiu a necessidade de compreender os processos em curso, identificando as suas características comuns, métodos e limites, ou não, da sua responsabilidade social. É neste ponto que a prática e a reflexão em ambos os países se foram retroalimentando dando origem ao que hoje é reconhecido como a Escola de Pensamento da Sociomuseologia. Na verdade, estes novos processos museológicos, são reconhecidos no Brasil como expressões de Museologia Social e em Portugal por Museologia local. Mas, nem a Museologia Social deixará de ser também “local”, nem a Museologia Local deixará de ser iminentemente “Social”. Ambas traduzem processos da mesma natureza.

O confronto de ideias entre uma museologia mais normativa e uma museologia mais insurgente, não desapareceu como por

---

<sup>22</sup> Este curso que foi criado por iniciativa de Gustavo Barroso foi assumido em 1951 pela UFRJ e posteriormente pela UNIRIO.

encantamento, mas, pelo contrário, tem ganho nova dinâmica no quadro mais amplo do modelo neoliberal em que o planeta está envolvido. Neste sentido a Sociomuseologia tornou-se um instrumento criado e sustentado na Museologia Dialógica/Insurgente/comunitária, fora e dentro das universidades que contribui para a compreensão destes processos, sem esquecer que eles não são apenas realidades próprias destes dois países, mas cada vez mais, são assumidos como tal no espaço Ibero-americano. Lembremos o trabalho pioneiro de Waldisa Russio no Brasil, Marta Arjona em Cuba e Mário Vasquez no México.

O Doutoramento em Museologia na Universidade Lusófona, tem sido testemunha e ator deste processo desde a sua criação, sendo assegurado por um corpo docente local e por professores de várias universidades brasileiras, em particular da USP-MAE, da UFBA e da UNIRIO. Desde 2020 estas parcerias foram alargadas a professores de Universidades como a UFMG e UFG. Todos estes docentes têm estado envolvidos em processos museológicos dialógicos, reconhecendo que teoria e prática não são duas instâncias separadas, mas antes pelo contrário, se sustentam mutuamente, num processo dialético, criativo e por sua vez inspirador de novas práticas.

Esta colaboração que teve início em 1993 por ocasião do primeiro curso de Museologia Social em Lisboa, tem sido sempre renovado no âmbito de várias atividades científicas e pedagógicas como por exemplo o Seminário de Integração do Departamento de Museologia da UFBA, da parceria com o MAFRO-UFBA, dos Cursos de Especialização em Museologia CEMMAE-USP e Programa de Pós-Graduação Interunidades em Museologia da Universidade de São Paulo PPGMus-USP. No caso da UNIRIO e na medida em que é a única universidade no Brasil a oferecer aualmente um programa de doutoramento em Museologia e Património, foi protocolado em 2018 o doutoramento em Cotutela entre ambas as universidades.

Desta ligação orgânica entre universidades brasileiras e portuguesas para além dum permanente intercâmbio de docentes e discentes, nasceram os Cursos de Estudos avançados em Museologia (CEAM)<sup>23</sup>. Estes cursos foram organizados por instituições brasileiras, Associação Brasileira de Museus, Universidade Federal da Bahia,

---

<sup>23</sup> <https://ceam2018.org/>.

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul e Museu da República do Rio de Janeiro, em articulação com Departamento de Museologia da Universidade Lusófona<sup>24</sup> e contaram com a participação de 42 professores da UERJ, UFBA, UFF, UFG, UFPE, UFRGS, UFRJ, ULHT, UNICAMP, UNIR, UNIRIO, USP-MAE, todos eles e elas comprometidos com a Museologia dialógica.

Assim, como no tempo do Marquês de Pombal, a museologia em Portugal e no Brasil se reconecta, se estimula mutuamente em busca de um fazer e de um pensar cada vez mais consistente, mas agora ao serviço de uma Museologia de raiz dialógica, inclusiva, respeitadora da diversidade cultural e dos Direitos Humanos. Uma museologia que não pretende servir a colonialidade do tempo do Marquês de Pombal, mas antes pelo contrário, procura atuar em favor de práticas decoloniais, que contrariem a colonialidade do poder, do ser e do saber que persiste na contemporaneidade em ambos os países.

## **Bibliografia**

Silva, Armando Coelho (2014). Investigação e ensino de Museologia na Universidade do Porto: relações transversais, *Revista da Faculdade de Letras Ciências e Técnicas do Património*, Porto, Volume XIII, p. 226.

Bragança, G. Fernando (1977). A APOM e a formação de museólogos, *Boletim APOM*, n<sup>o</sup> 17.

Breves instruções aos correspondentes Academia das Ciências de Lisboa sobre as remessas dos productos, e notícias pertencentes à história da natureza para formar um Museu Nacional. Lisboa na Regia

---

<sup>24</sup> Os CEAM's receberam também o apoio de outras instituições: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM), do Museu da Maré/Centro de Estudos e Ações Solidárias (CEASM), Rede de Museologia Social do Rio de Janeiro (REMUS-RJ), Movimento Internacional para uma Nova Museologia (MINOM), Museu Vivo de São Bento (MVSB), Museu de Favela (MUF), Museu das Remoções (MR), Museu Histórico Nacional (MHN), Sistema Estadual de Museus do Rio Grande do Sul (SEM/RS), Diretoria de Museus do Estado da Bahia (Dimus/IPAC/SECULT). Museu Rodin de Salvador, Bahia.

Oficina Tipográfica (1781). Com licença da Real Mesa Censória. p. 39, 44-45: <https://purl.pt/720/3/#/1>.

Brigola, João (2003). *Coleções, gabinetes e museus em Portugal no século XVIII*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa. - ISBN 972-31-1030-X, pp. 614.

Catálogo provisório da Galeria Nacional de Pintura existente na Academia Real das Bellas Artes de Lisboa (1868). Publicado por ordem da Mesma Academia.

Martins, J. P. Oliveira (1904). *O Brasil e as Colónias Portuguesas*, Lisboa, Parceria António Mário Pereira.

Moutinho, Mário, *Sociomuseologia: Ensino e investigação 1991-2018. Repositório documental anotado*, Departamento de Museologia da ULHT, Lisboa ISBN: 978-1795295970, pp. 364.

Moutinho, Mário. *A organização de um museu local de etnologia*, Lisboa, Instituto Português do Património Cultural.

Pereira, Fernando António (1991). Problemática da formação museológica em Portugal: o Curso de Museologia do IPPC (1981-84), in Actas do 1.º encontro universitário luso-espanhol sobre a investigação e o ensino na área de museologia, *Ethnologia*, n.º 6, Julho/Dezembro 1991, Departamento de Antropologia, Faculdade de Ciências Sociais da Universidade Nova de Lisboa.

Sá, José António (1783). *Compêndio de Observações que formam o plano da Viagem Política e Filosófica que se deve fazer dentro da Pátria*. Lisboa: Officina de Francisco Borges de Sousa.

Vandelli, Domingos (1779). *Viagens Filosóficas ou Dissertação sobre as importantes regras que o Filósofo Naturalista, nas suas peregrinações deve principalmente observar*, Manuscrito conservado na Academia das Ciências de Lisboa, série vermelha, 405. [https://www.triplov.com/hist\\_fil\\_ciencia/vandelli/viagens/index.html](https://www.triplov.com/hist_fil_ciencia/vandelli/viagens/index.html)

Vaquinhas, Irene (2013). A museologia como campo de estudo nas universidades portuguesas: esboço de evolução, pertinência e atualidade», *MIDAS* [Online], 1 | 2013, posto online no dia 10 abril 2013, consultado no dia 02 maio 2019. URL: <http://journals.openedition.org/midas/142>.; DOI : 10.4000/midas.

Veloso, José Mariano da Conceição e Xavier, José Veloso (1805). *Instrucções para o transporte por mar de arvores, plantas vivas, sementes e de outras diversas curiosidades naturais*. Lisboa: Imprensa Régia.

Vidigal, Agostinho José Martins, *Methodo de fazer observaçoens e exames necessarios para o augmento da Historia Natural, com os meios de preparar, conservar, e dispor nos Museos os diversos productos da Natureza*. Biblioteca Nacional de Lisboa (BNL), cód. 8520

## **A INTERPRETAÇÃO DO PATRIMÓNIO E O TURISMO, ENTRE A HUMANIZAÇÃO E A DIGITALIZAÇÃO**

**Alexandra Rodrigues Gonçalves**

Universidade do Algarve, Portugal

<https://orcid.org/0000-0003-3796-1801>

A evolução do conceito de interpretação ao longo dos tempos está associada ao progresso da investigação, ao desenvolvimento sustentado do património como recurso turístico e às tendências dos novos consumos dos turistas, e dos visitantes em geral, dos espaços naturais e culturais. Este capítulo pretende sistematizar os elementos que integram a interpretação do património associada ao turismo, bem como, revelar as principais tendências que emergem de uma sociedade eminentemente digital, mas que procura o contacto humano real.

A interpretação é um processo de comunicação especializado que contribui para que as pessoas se relacionem com o património, através do contacto direto com o objeto ou artefacto (Espinosa, 2004).

De acordo com Espinosa existem três elementos principais no processo interpretativo, que se enumeram: o local, o visitante, o agente/entidade (o responsável pela gestão e interpretação do local). A compreensão da relação que se estabelece entre estes três elementos ajuda a definir o que é a interpretação e a importância que assume para o lazer, para o turismo e para a gestão, e por sua vez, também para a salvaguarda e conservação do local.

O visitante do espaço patrimonial (efectivo ou potencial) necessita de informação. Essas necessidades de informação são diversas e incluem informação simples sobre a localização, mas também informação mais complexa sobre os significados culturais e históricos do local.

Uma filosofia mais contemporânea da interpretação do património introduz a relevância da apresentação e da interpretação dos recursos culturais e patrimoniais, como elementos determinantes das políticas de conservação e salvaguarda (Jameson, 2020).

Este capítulo centra-se numa análise da interpretação do património para o turismo, com um olhar específico sobre as

tendências de digitalização e a introdução de uma interpretação mais interativa que a sociedade atual procura, e que os tempos de pandemia aceleraram na sua emergência e na introdução nos espaços patrimoniais.

## **1. O conceito de interpretação e os seus significados**

O papel da interpretação vai muito para além do informar, proporcionando a compreensão e a apreciação do objeto ou do local a visitar.

Tilden (1967) considerado o pai da interpretação afirmava no seu livro: “The chief aim of Interpretation is not instruction, but provocation”<sup>25</sup> (1997:32). Mais do que a apresentação de factos, a interpretação pressupõe proporcionar aos visitantes uma compreensão dos valores que estiveram subjacentes à sua conceção. A interpretação envolve fornecer informação aos visitantes de uma forma que se sintam estimulados a aprender e apreciar mais o lugar.

O principal benefício dos programas de interpretação consiste na criação de uma população de visitantes que compreende e aprecia o recurso que visitou. Os programas de interpretação podem desta forma dar um contributo principal para reduzir os impactes mais negativos gerados pelos visitantes e conseguir atrair maior apoio público para o local.

Na tabela 1 procura-se apresentar uma sistematização dos vários significados atribuídos ao conceito de interpretação, incluindo-se vários autores e instituições a partir do trabalho principal de Rahaman e Tan (2011) e reconhecendo que a interpretação é mais que um processo de comunicação, pois possibilita diferentes níveis e tipos de interação, consoante as opções de atividades a desenvolver.

Tal como identificado em investigação anterior: “quando se fala de interpretação do património, está-se a referir ao modo como a história, as tradições, os artefactos, a arte, entre outros, são apresentados, seja num museu ou numa atração patrimonial. O conceito engloba também o grau de informação disponível, a sua

---

<sup>25</sup> Tradução nossa: O objetivo principal da interpretação é a provocação e não a instrução.

natureza e a qualidade da mesma (Goulding, 1999). Partindo do princípio que a maioria dos visitantes chega ao local de visita com pouco conhecimento e compreensão do local, o objectivo base da interpretação deve ser aumentar a compreensão do património e encorajar a sua preservação.” (Gonçalves, Costa e Martins, 2005:15).

*Tabela 1: O conceito de interpretação*

<b>Autor/Entidade</b>	<b>Definição</b>
Tilden	Uma atividade educativa que visa revelar significados e relações, através do uso de objetos originais, da experimentação, com exemplos interativos baseados na multimédia, em vez de simplesmente comunicar informações factuais.
Uzzell	É aquilo que abre uma janela sobre o passado.
Harrison	A arte de apresentar a história de um lugar para uma audiência identificada, de uma forma estimulante, informativa e com entretenimento, para provocar e destacar a importância e o sentido do lugar.
Beck & Cable	A interpretação é uma atividade educativa que procura revelar os significados dos nossos recursos culturais e naturais.
Moscardo	É uma forma especial de comunicação.
Howard	É decidir o que dizer sobre o património, como e a quem.
Goodchild	Interpretação é de facto, apenas um aspecto dos tópicos mais abrangentes relativos à apresentação, à educação suplementar e à satisfação do visitante.
Interpretation Association, Australia	A interpretação do património é uma forma de comunicar ideias e sentimentos que ajudam as pessoas a compreender-se a si próprias e o ambiente à sua volta.
National Association for Interpretation, USA	A interpretação é um processo de comunicação que estabelece ligações emocionais e intelectuais entre os interesses da audiência e os significados inerentes ao recurso/bem patrimonial.

Association for Heritage Interpretation, UK	É em primeiro lugar um processo de comunicação que ajuda as pessoas a dar sentido e a melhor compreender o lugar, a coleção ou o evento.
ICOMOS Charleston Declaration, 2005	A interpretação inclui a totalidade das atividades, reflexão, investigação e criatividade estimuladas por um lugar patrimonial.
ICOMOS Ename Charter, 2008	A Interpretação refere-se a todo o tipo de atividades potenciais que se destinam a aumentar a consciência pública e melhorar a compreensão do património cultural. Estas atividades podem incluir publicações impressas e eletrônicas, palestras públicas, no local e instalações externas diretamente relacionadas com o lugar, programas educacionais, atividades comunitárias e pesquisas em desenvolvimento, formação e avaliação do próprio processo de interpretação.

Fonte: a partir de Rahaman e Tan, 2011:103; ICOMOS, 2005; ICOMOS, 2008; Tilden, 1967:8.

Com a Declaração de Charleston em 2005 emerge sobretudo a preocupação com a autenticidade, a integridade intelectual, a responsabilidade social e para além do contexto, destaca-se também o respeito pelo significado cultural do bem (ICOMOS, 2005). Mesmo quando existam perspectivas conflitantes em relação ao mesmo bem, a interpretação do espaço deve integrar as várias narrativas.

Por outro lado, a Carta de Ename (2008) é assumidamente um dos documentos internacionais mais importantes para estas temáticas, prevendo sete princípios fundamentais: Acesso e compreensão; Fontes de informação; Contexto e Lugar; Autenticidade; Sustentabilidade; Inclusão e Investigação, Educação e Formação (Jameson, 2020).

As questões da autenticidade, do multiculturalismo e da inclusão têm assumido uma importância estruturante nas discussões mais recentes sobre a interpretação do património (Jameson, 2020).

## 1.1 Os objetivos, as técnicas e práticas de interpretação do património

Neste tópico interessou analisar como os objetivos de gestão dos espaços influenciam a determinação dos programas e das técnicas de interpretação dos mesmos.

Os visitantes das áreas protegidas e do património histórico classificado normalmente pagam a interpretação que tem na sua base a aquisição de programas ou de materiais. Os serviços de guia são um recurso muito frequente de emprego nas áreas protegidas e nos grandes museus mundiais, mas nem sempre as visitas orientadas com base no elemento humano receberam a valorização que merecem.

Eagles et al. (2002) identificam três objetivos principais para a interpretação (Tabela 2). A utilização da interpretação como instrumento de gestão de visitantes deve condicionar o comportamento do visitante, pelo que, tem que motivar, colocando, com frequência, o apelo nas necessidades e emoções humanas.

Os programas educacionais para os visitantes são uma das formas disponíveis para conseguir dar resposta às necessidades de interpretação. Na actualidade, existe já uma prática bastante alargada de fornecer informação/material educacional aos visitantes do património cultural, e muitos visitantes possuem grandes expectativas em relação a este factor (segundo Eagles et al., 2002:109 em relação às áreas protegidas).

Os custos da interpretação variam dependendo dos métodos interpretativos utilizados. As brochuras são relativamente acessíveis, enquanto que, a criação de um “centro de acolhimento ou de interpretação” é mais dispendioso pelos custos de construção, assim como, pelos custos em termos de gestão operacional, apesar de serem bastante populares.

Por sua vez, os museus e os monumentos devem desenvolver uma política de informação e de interpretação estabelecendo como objetivo dar resposta às necessidades do visitante e do gestor/diretor do espaço. Uma grande parte desses locais terão necessidade de um plano de interpretação para implementar a política que desejam prosseguir.

*Tabela 2: Objetivos da interpretação*

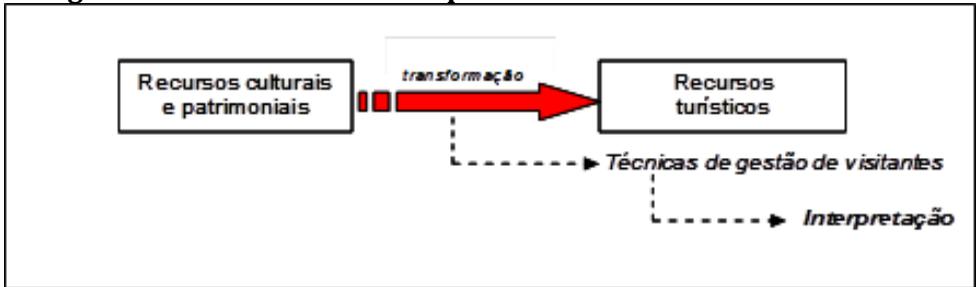
<b>Objetivos</b>	<b>Observações</b>
Objetivos de Gestão	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Fornecer informação aos visitantes sobre as políticas de gestão.</li> <li>- Dirigir os comportamentos para práticas adequadas ao espaço.</li> <li>- Encorajar comportamentos que minimizem os impactes ambientais negativos e que maximizem os impactes positivos.</li> </ul>
Promover a compreensão da entidade	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Prestar assistência na criação de relações positivas entre o público e a entidade responsável pelo espaço.</li> <li>- Desenvolver uma atitude positiva do público em relação à entidade responsável, ao pessoal administrativo, às políticas e à gestão.</li> <li>- Prestar assistência aos responsáveis pela gestão, na introdução de novas medidas/políticas.</li> </ul>
Compreensão do local	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Desenvolver a tomada de consciência para a valorização e a compreensão do ambiente cultural e patrimonial do espaço.</li> <li>- Desenvolver a satisfação do visitante em relação à experiência de lazer.</li> </ul>

Fonte: adaptado de Eagles et al., 2002:108

Os visitantes necessitam de alguma informação antes de chegarem ao local, por exemplo, em relação à existência de recursos patrimoniais, às formas de lá chegar, aos preços dos ingressos, aos diferentes atrativos culturais que integra, aos equipamentos, aos programas, etc.

É fundamental que as expetativas criadas para a visita através da informação disponibilizada seja adequada à experiência que a visita pode proporcionar, para que quando o visitante chegue ao local, tenha consciência daquilo que pode e não pode experimentar (Fig.1). Os gestores destes espaços têm uma responsabilidade acrescida em relação à criação das expetativas adequadas.

**Figura 1: Recursos culturais e patrimoniais**



Fonte: autora

Uma vez no local, as necessidades do visitante transformam-se, tornando-se mais complexas; o visitante quer saber mais detalhes sobre: recursos e equipamentos disponíveis; atividades permitidas e proibidas; segurança. À medida que a compreensão sobre o local aumenta, os visitantes demonstram maior curiosidade sobre a história, o ambiente, a cultura e as tradições que estiveram associados ao espólio que têm em presença. A interpretação deve dar resposta a esta procura.

A interpretação tem ainda um papel muito forte na gestão de visitantes e dos seus impactos sobre os recursos (Figura 1). Pode ser uma técnica eficaz para alterar o comportamento humano e torná-lo apropriado à área, possibilitando uma melhor proteção e suporte dos recursos culturais e patrimoniais.

Captar e definir a linguagem de um lugar, uma coleção, uma imagem, um artefacto, significa abrir um diálogo, perspetivando que conte o passado que foi, o que representa no presente e até o que poderá vir a ser no futuro (Pérez e Hervás, 2001). Relembrando o que nos dizia sobre esta questão R. Sivan relativo aos sítios arqueológicos: "Cada lugar é único, quer na sua realidade presente ou passada. A interpretação apropriada depende da evidência física que tenha sobrevivido. Uma apresentação que seja precisa, sensível e atraente tem em consideração a dimensão do lugar, a sua importância física e o seu valor estético." (Rivas, 1997:52) (tradução da autora).

Aquele diálogo de que Pérez e Hervás (2001) falavam, tem por base uma componente visual elevada, capaz de despertar sensações, sentimentos e evocações, contudo, existem outras componentes mais ocultas; há que recorrer a outras formas de conhecimento que

possibilitem tornar esses elementos mais perceptíveis aos olhos do turista.

*Tabela 3: Técnicas de interpretação*

<b>Técnica</b>	<b>Comentários</b>
Serviços Pessoais	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Fornecem informação directa aos visitantes através do pessoal do local (Museu) ou de privados.</li> <li>- Serviço de informação no local de entrada, trilhos/itinerários e Centro de Acolhimento de Visitantes (<i>Visitor Centre</i>).</li> <li>- Programas especiais, tais como: visitas guiadas, encenações teatrais,</li> <li>- Os serviços personalizados são altamente eficazes, podem-se adaptar a uma grande variedade de circunstâncias, mas apresentam um custo elevado no contacto por pessoa.</li> </ul>
Serviços não-individualizados	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Fornecem informação aos visitantes utilizando tecnologias.</li> <li>- Existe uma grande variedade de tecnologia disponível, incluindo publicações, sinais, filmes, sites na Internet, transmissões de rádio.</li> <li>- Os serviços não-individualizados são menos eficazes que os personalizados; possuem também menor capacidade de adaptação a situações de mudança.</li> <li>- Os serviços não-individualizados podem difundir a informação de forma mais ampla, com um custo de contacto por pessoa mais baixo.</li> </ul>
Actividades e equipamentos de suporte	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Os equipamentos mais comuns incluem: Centros de visitantes; anfiteatros ao ar livre; itinerários/percursos; Quadros informativos; Sinalética.</li> <li>- As atividades mais comuns incluem: especialistas em interpretação altamente qualificados; especialistas em audiovisuais; equipamento audiovisual especializado; programa de avaliação da eficácia.</li> </ul>

	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Um número elevado de programas de interpretação inclui: guias turísticos; pessoal do local/museu; e voluntários.</li> <li>- O conjunto dos serviços deve ser coordenado com base num Plano de Interpretação.</li> </ul>
--	--

Fonte: adaptado de Eagles et al., 2002:109

Os serviços de interpretação foram inicialmente fornecidos aos visitantes quase gratuitamente, contudo, com o crescimento das necessidades de informação, muitas entidades consideraram que se tornaria muito dispendioso fornecer toda a informação e todos os serviços de interpretação sem qualquer custo para os visitantes. Todos estes serviços têm custos, mas poucas entidades podem suportar a sua produção na totalidade. Enquanto uns optam por fornecer menor número de informação, outros responsáveis pelo património preferem recorrer a abordagens alternativas para a interpretação. Vejamos a abordagens que foram identificadas por Eagles et al. (2002) sistematizadas na Tabela 4.

Tabela 4: Abordagens da gestão da informação e interpretação

<b>Abordagem</b>	<b>Descrição</b>
Fornecimento gratuito da informação	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Informação básica proporcionada pelo pessoal do local, pela comunidade local, pelos operadores turísticos e organismos não governamentais sem custos directos para os consumidores.</li> <li>- Informação direccional, segurança, disponibilidade de programas e informação sobre serviços culturais e outros.</li> </ul>
Princípio do utilizador/pagador	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Fornecido mediante pagamento directo pelo visitante.</li> <li>- Utilizado para programas que acrescentam valor, serviços especializados, livros, peças de arte, reproduções, representações, acesso a bases de dados.</li> <li>- É bem aceite pelos visitantes quando o custo está associado à qualidade do serviço.</li> </ul>

<p>Não-lucrativo/ grupos de amigos</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Muitos locais encorajam o desenvolvimento de grupos da comunidade a fornecer serviços interpretativos.</li> <li>- Os custos são cobertos por donativos dos voluntários e pelo pagamento pelos utilizadores.</li> <li>- Fornece aos visitantes do local a possibilidade de contribuir para a sua manutenção, conservação.</li> </ul>
<p>Setor turístico visando lucro</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Empresas de viagens e turismo que fornecem um guia especializado mediante pagamento de um preço.</li> <li>- É criticamente importante a sua existência em áreas protegidas que são estruturalmente incapazes de operar mediante uma recuperação de custos.</li> <li>- Muitas empresas fornecem informação para atrair consumidores recuperando o custo efectuado mais tarde pela venda de um produto ou serviço.</li> </ul>

Fonte: adaptado de Eagles et al., 2002:110

Com o desenvolvimento das tecnologias da informação e com o uso crescente de técnicas de multimédia, verificou-se uma sofisticação dos meios associados à interpretação do património. Estas formas de interpretação podem ser muito eficazes na transmissão de informação aos visitantes, contudo apresentam alguns perigos:

1. São com frequência equipamentos cuja instalação é muito cara.
2. A sua manutenção pode requerer medidas de proteção extraordinárias (por exemplo, contra o fogo, as inundações ou o roubo).
3. As tecnologias de informação poderão exigir energia suplementar permanente, o que pode colidir com políticas verdes de consumo de energia.
4. A manutenção destes equipamentos requer acompanhamento especializado (Eagles et al., 2002).

No entanto, a preocupação mais importante resulta do facto dos *media* poderem interferir com a mensagem. A utilização dos equipamentos e tecnologias da informação podem constituir uma barreira à comunicação com os visitantes. Temos que ter noção dos limites à utilização das tecnologias na interpretação, ainda que os seus benefícios para a resolução de certos problemas ao nível da gestão de visitantes sejam evidentes.

*Tabela 5: Práticas de Apresentação e Interpretação do Património*

Questões	Práticas
Centro de apoio ao visitante	<p>Segundo Renée Sivan (1997), um centro de apoio ao visitante é um espaço próximo de um sítio patrimonial onde a informação pode ser acedida com facilidade. Dentro destes espaços podem ser adotadas diversas e diferentes formas de comunicar a informação de forma atrativa.</p> <p>No entanto, este centro não deve substituir a visita do local. As apresentações devem preparar o visitante e providenciar informação suficiente para que o contacto com o monumento/bem patrimonial seja mais agradável. Os centros de apoio/acolhimento ao visitante podem ser vistos como um local onde a visita do Património pode ser planeada.</p>
Sinalética	<p>A sinalização tem muita importância quando se fala de património, não só porque ajuda o visitante que o deseja visitar, como também pode seduzir os visitantes ocasionais.</p> <p>A sinalética deve ser colocada perto do sítio/monumento (em estradas ou caminhos pedestres) de forma a facilitar o acesso.</p> <p>Nas proximidades do local patrimonial também é possível colocar painéis com informação mais detalhada.</p> <p>Nas áreas urbanas, as autoridades locais devem determinar a colocação da sinalética turística ou cultural como sendo parte integrante do Plano Diretor Municipal (Gonçalves, 2003).</p>

<p>Folhetos e painéis interpretativos</p>	<p>Dentro do sítio/monumento, os visitantes devem ser encorajados a concentrarem-se no património. Alguns aspetos podem ser facilmente interpretados através da ajuda de folhetos simples, elucidativos e elaborados com pouco texto e muitas imagens, podem agir como mediadores entre o visitante e o local patrimonial. Os folhetos também são utilizados para fazer a divulgação do património. A informação também pode ser transmitida eficientemente utilizando painéis interpretativos bem elaborados, desde que sejam discretos, concisos e atrativos (Sivan, 1997).</p>
<p>Visitas guiadas</p>	<p>As visitas guiadas são úteis para assegurar orientação física. Este tipo de visitas é importante para grupos, de forma a obterem referências de forma a compreender o local ou uma obra. Estas visitas guiadas podem ser realizadas por guias ou por conferencistas especializados. A visita guiada deve ser adequada ao grupo em questão (público geral, visitantes especializados ou grupos escolares). Atualmente, os guias especializados devem ser capazes de, não só contribuírem para uma adequada apreciação do património, mas também animar a visita e apresentar o ambiente turístico – outros locais a visitar, restaurantes, espetáculos.</p>
<p>Idioma e Linguagem</p>	<p>O património atrai não só os visitantes nacionais, mas também, um elevado número de turistas estrangeiros. Este facto indica a necessidade de se possuir um suporte linguístico, ou seja, é recomendado possuir versões estrangeiras para todos os suportes escritos, brochuras e visitas guiadas. Acresce também as necessidades especiais (língua gestual, braille, visão aumentada, contrastes, autodescrição, entre outros).</p>
<p>Atividades criativas</p>	<p>Algumas atividades incluem a possibilidade do visitante experimentar com as suas próprias mãos, antigos ofícios ou técnicas de produção associadas ao local patrimonial (<i>workshops/oficinas</i>).</p>
<p>Meios</p>	<p>Algumas técnicas de apresentação podem ser</p>

<p>Audiovisuais</p>	<p>utilizadas para reproduzir o ambiente local através de som ou imagem, e estes elementos são de extrema importância em locais onde não existam muitos vestígios. O recurso a vídeos documentados com registos de época é um dos mais utilizados.</p> <p>Estas técnicas podem estimular a imaginação dos visitantes e originar uma contínua corrente de associações de ideias, pensamentos e sentimentos. Podem aumentar a curiosidade assim como o entendimento.</p>
<p>Internet e novas tecnologias</p>	<p>O recente desenvolvimento tecnológico possibilitou uma maior variedade de escolha de métodos para ajudar o visitante a visualizar a vida dos seus antepassados.</p> <p>Estes métodos incluem modelos, dioramas e apresentações multimédia os quais evocam a atmosfera do passado. Quando estes elementos estão junto do local patrimonial, em vez de estarem isolados numa infraestrutura distante, o visitante poderá mais facilmente relacionar a informação transmitida com o que está a ver num preciso momento. Estas técnicas têm a vantagem de não necessitarem de muito texto, para que os visitantes se possam concentrar no ambiente que os rodeia, ou seja, no Património em si. A realidade virtual pode proporcionar uma imagem intensa de determinado período histórico, podendo mesmo, o visitante escolher as imagens que pretende ver e sentir-se como fazendo parte do ambiente histórico (Schouten, 1997).</p>
<p>Encenação/ Teatro</p>	<p>As apresentações históricas teatrais devem respeitar o verdadeiro significado do Património; quem interpreta não deve fazer reconstituições sem possuir um profundo conhecimento da história do Património em questão.</p> <p>Reconstruções gráficas das cenas e eventos do passado são uma parte vital para a Interpretação dos monumentos históricos, e também dos museus</p>

	<p>modernos, podendo transformar a experiência do visitante. No entanto, as apresentações teatrais funcionam melhor com os elementos reais do passado, como por exemplo, edifícios ou ruínas, objetos pessoais, mobiliário (Rumble, 1992).</p> <p>Existem lugares que não são fáceis de interpretar. Nestas circunstâncias, o teatro pode ser adequado. Deste modo é possível representar o momento histórico relacionado com o local patrimonial durante uma peça teatral, noutros casos, podem existir diversos atores ao longo do percurso/circuito de visita, encenando diversos eventos relacionados com o local (Sivan, 1997).</p>
<p>Visita guiada áudio</p>	<p>As visitas guiadas por meio de áudio possibilitam a utilização de uma grande variedade de línguas, para além de poderem utilizar uma narrativa (que poderá ser criativa), que permita transmitir a história. Este é um meio eficaz para pessoas com deficiência visual. No entanto, este meio tende a isolar os visitantes uns dos outros e o seu alto custo leva a que ainda não seja muito frequente (Scottish Natural Heritage, s.d.).</p>

Fonte: a partir de Gonçalves, 2003; Harrison, 1996; Schouten, 1997; Scottish Natural Heritage, s.d.; Sivan, 1997; Rumble, 1992.

Como se pode verificar existe uma enorme multiplicidade de práticas de apresentação do património, assim como, vários documentos orientadores, que procuram apontar os caminhos e as formas mais adequadas de partilha das nossas histórias (*National Trust of Australia & Museums Australia*, 2007). Por exemplo, o projeto HERCULTOUR desenvolveu um *Heritage Interpretation Training Manual* em 2018 e inclui uma extensa enumeração de bibliografia de apoio internacional sobre estas temáticas (HERCULTOUR, 2018). Em síntese, a apresentação e a interpretação do património deve:

1. Explorar o “como” e o “porque” assim como o “o quê” e “quando” de qualquer informação;
2. Explorar as opções para uma experiência interativa;

3. Ter temas de interesse relacionados com o Homem. As pessoas interessam-se por pessoas.
4. Refletir os interesses e a compreensão dos diferentes grupos de visitantes.
5. Equilibrar os interesses e as necessidades dos visitantes.
6. Assegurar que os visitantes ganham mais conhecimento e são estimulados a ganhar mais conhecimentos no futuro.
7. Reconhecer que deve existir um limite na quantidade de informação que um visitante consegue absorver;
8. Reconhecer que as pessoas precisam ser guiadas no que têm para ver e na sua significância.
9. Basear a informação em conhecimento pré-existente, o que assegurará a sua relevância.
10. Proporcionar uma experiência abrangente que estimule os sentidos (Harrison, 1996).
11. Relacionar o que está a ser mostrado ou descrito com alguma coisa que se relacione com a personalidade ou experiência do visitante.
12. Revelar baseando-se em informação.
13. Ser uma arte que combina muitas artes, sejam os materiais apresentados científicos, históricos ou arquitectónicos.
14. Provocar.
15. Privilegiar a apresentação do todo, em vez de uma parte (Tilden, 1967).

Muito mais haverá por dizer sobre a temática, mas estes elementos têm surgido em vários autores e é reconhecido que maior parte dos visitantes dos museus e monumentos relacionam a visita à sua aprendizagem, apontando as novas tendências do lazer para propostas que incluam entretenimento e até diversão.

## **2. A interpretação do património em contextos digitais**

No decurso de uma entrevista que questionava se o futuro dos museus está nas mãos das plataformas digitais a Presidente do Conselho Internacional dos Museus de Portugal (ICOM), Maria de Jesus Monge reconhecia que a Pandemia abriu rapidamente as portas a um mundo novo:

“O Museu de Brooklyn, em Nova Iorque, tem uma nova exposição organizada pela plataforma de streaming Netflix. Não, esta não é uma exposição que traz o ambiente físico de um museu para o mundo online, não oferece aos visitantes uma viagem pelas salas e exposições, com explicações das peças, tal como tem acontecido em algumas plataformas como o Tik Tok, o Instagram ou o Twitter (facetas que muitos museus ao redor do mundo implementaram nos últimos tempos, em grande parte devido à obrigatoriedade do fecho de portas como consequência da situação pandémica global). Esta é, sim, uma exposição criada “por e para o mundo digital”: não existe na sala física do museu, apenas nos ecrãs dos computadores e telemóveis, possuindo de forma bem visível o logótipo da plataforma responsável pela sua criação.

Com curadoria de Matthew Yokobosky, a exposição mostra os trajes utilizados nas séries de sucesso da Netflix, *The Crown* e *Gambito de Dama*. O visitante virtual pode observar todos os detalhes das roupas e adereços utilizados nestas produções e ainda, obter informações sobre os seus estilistas e a época em que foram efetivamente usados. Além disso, tem acesso a clipes das séries e entrevistas com os atores.” ([Museus. Estará o futuro dos museus nas mãos das plataformas digitais? \(sapo.pt\)](https://www.sapo.pt/artigo/739417/museus-estara-o-futuro-dos-museus-nas-maos-das-plataformas-digitais)).<sup>26</sup>

Sivan em 1997 afirmava que “Na sua viagem pela *Hiperrealidade*, Umberto Eco destacou que, embora as falsificações careçam de

---

<sup>26</sup> Artigo de Sara Porto acessado em 01/07/2021 em [https://ionline.sapo.pt/artigo/739417/museus-estara-o-futuro-dos-museus-nas-maos-das-plataformas-digitais-?seccao=Mais\\_i&fbclid=IwAR3tFgS5i0WqpZxEj-em\\_cebYfAgsEJ0LNOpfRwfASJmAXIaZc9RY79UKzQ](https://ionline.sapo.pt/artigo/739417/museus-estara-o-futuro-dos-museus-nas-maos-das-plataformas-digitais-?seccao=Mais_i&fbclid=IwAR3tFgS5i0WqpZxEj-em_cebYfAgsEJ0LNOpfRwfASJmAXIaZc9RY79UKzQ).

autenticidade histórica, podem possuir “realidade visual” e que muitas pessoas, independentemente da “realidade histórica”, acreditam que o que podem ver é real.” (tradução nossa) (Rivan, 1997:52). Ainda assim, assistimos à emergência de novas realidades que se afastam de ideias mais conservadoras de apresentação do património cultural e da história, que procuram inovar nas formas de apresentação e simulação do passado.

A investigação desenvolvida em 2020 por Mohanty, Hassan e Ekis revelava que: “a realidade aumentada pode substituir os guias intérpretes ao fornecer interpretação a turistas que não estão bem preparados no domínio dos idiomas locais (...). Todavia, apesar de todo o potencial, a RA<sup>27</sup> não tem sido utilizada de forma otimizada no sector do turismo (...) (Mohanty et al. 2020:755). A capacidade de proporcionar experiências imersivas, multisensoriais em segurança, respeitando o distanciamento social, parece ser o elemento mais positivo para defender as experiências virtuais.

No lado mais negativo, das experiências culturais baseadas nas tecnologias de realidade virtual aumentada, são apontados os custos elevadas dos equipamentos, a falta de capacidade técnica das equipas e a perda da interação humana.

A tabela seguinte reflete na íntegra os comentários resultantes de um teste efetuado com a partilha da entrevista à Presidente do ICOM Portugal sobre esta temática no facebook pessoal da autora na noite de dia 1 de julho, tendo recolhido até ao dia 03 de julho um total de 40 gostos, 16 comentários e 5 partilhas.

A aplicação do instrumento criado no âmbito do Heritage Interpretation Manual desenvolvido no âmbito do Interreg Itália-Corácia (HERCULTOUR, 2018) no âmbito da unidade curricular de Interpretação do Património e Gestão dos Visitantes, do Mestrado em Turismo (no ramo cultura e património), no decurso da exposição levada a cabo pelo Município de Loulé em Quarteira com o tema “Os Pés na Terra e as Mãos no Mar: 6000 anos de História de Quarteira que se encontra patente na antiga lota de Quarteira evidenciavam a importância do elemento humano no acompanhamento e orientação da visita.

---

<sup>27</sup> RA = Realidade Aumentada

Tabela 6 - Museus e as plataformas digitais

<b>Número de comentário</b>	<b>Género e formação</b>	<b>Museus. Estará o futuro dos museus nas mãos das plataformas digitais? (Sara Porto, <a href="https://ionline.sapo.pt/de 01/07/2021">https://ionline.sapo.pt/de 01/07/2021</a>)</b>
Comentário 1	Mulher, Guia Intérprete	Pode ser uma experiência interessante, abrir caminho para um conhecimento das peças e histórias, preparar uma visita, mas nada bate uma visita presencial, a emoção de ver e sentir, as sensações que só estando no sítio podemos vivenciar. Para mim nunca será a opção definitiva. Vi em vários livros e filmes e fotografias imagens da múmia de Ramsés II, mas nada se comparou a entrar na sala das múmias do velho Museu do Cairo, num ambiente de penumbra e ver as caixas de vidro onde estavam os corpos mumificados dos velhos faraós. Ou ver a Nefertiti no Neues Museum em Berlim. Ou as portas de Ishtar. Ou os painéis de S. Vicente no Museu Nacional de Arte Antiga. O digital fica curto na questão da vivência.
Comentário 2	Mulher, Arquiteta	Espero que não. Há lugar para várias representações. Eu prefiro as presenciais, onde os vários sentidos podem ajudar-se..
Comentário 3	Mulher, Historiadora e investigadora	O que me parece importante compreender e aprofundar é que o físico e o digital são realidades distintas e proporcionam experiências culturais diferentes, funcionando no "visitante" a níveis psicossensoriais também diferentes. Importa saber a que nos propomos com determinado

		<p>projeto e aí, sim, adequar os meios aos fins. E já agora vale lembrar que a inovação nada tem a ver com o uso do digital. Por outro lado, vêm ganhando espaço experiências de museus que são uma resposta à exaustão provocada pelo digital nas nossas vidas e onde se proporcionam momentos de evasão digital (turn off). Obrigada pela partilha,  <u>Novo comentário:</u> o uso do digital é tantas vezes só ruído e despropósito...</p>
Comentário 4	Mulher, desconhecido	<p>Partilho inteiramente da tua opinião (comentário 3), principalmente da parte que a inovação não tem nada a ver com o uso digital, a inovação para mim foca-se mais na fruição de experiência únicas, que passa por abertura para público das reservas, novas abordagens às coleções e aos acervos.  <u>Novo comentário:</u> e desprovido de afectos.</p>
Comentário 5	Mulher, médica	<p>Espero que seja só uma opção. Eu adoro sentir o espaço e as vivências são completamente diferentes.</p>
Comentário 6	Mulher, Técnica Superior de Turismo	<p>Para já, ou para algumas gerações, as "coisas " precisam da emoção de ver "mesmo", fisicamente mas as mudanças de hábitos, mesmo mentalidades são cada vez mais rápidas e vai ser preciso encontrar/preparar um equilíbrio entre o antes, o agora e o futuro. Talvez ,para as crianças que estão agora a nascer, daqui a 20/30 anos as emoções se sintam de formas diferentes.</p>

<p>Comentário 7</p>	<p>Homem, Historiador</p>	<p>As plataformas digitais podem ser uma poderosa ferramenta de conhecimento e de auxílio à fruição dos bens culturais. Facilitam o acesso aos bens culturais mas não substituem, de facto, a experiência de uma visita presencial. Convivemos toda a vida com imagens da Guernica e da Capela Sistina, mas nada bate a experiência sensorial da sua fruição direta. Percebemos o maravilhamento face aos novos meios disponibilizados pela tecnologia, sobretudo após os períodos de confinamento. Durante algum tempo os museus passaram a funcionar online, com "portas abertas" para todo o mundo, o que normalmente não acontecia, demonstrando que há novas vias que os museus podem explorar para cumprir algumas das suas missões. O que é mais sonante na peça jornalística, todavia, não é o tema que lhe deu origem, mas sim a constatação da dura realidade: "se não temos dinheiro sequer para ter o ar condicionado ligado, não temos funcionários para ter as portas abertas, quanto mais estar a pensar nesse tipo de estratégias". "Primeiro de tudo nós temos de ter a porta aberta, só depois é que podemos oferecer novas formas de fazer a visita e preparar conteúdos". O foco, antes de tudo, devia estar nestas questões.</p>
<p>Comentário 8</p>	<p>Homem, Museólogo</p>	<p>Não, Não está.</p>
<p>Comentário 9</p>	<p>Mulher, Médica</p>	<p>NÃO.</p>

Comentário 10	Mulher. Agente de Viagens	Se está não deveria estar. É como os livros. Nada como o prazer de desfolhar um livro e sentir o papel a passar pelos dedos. Com os museus acontecerá os mesmo, os nossos olhos verem os pormenores e até sentir o cheiro...
Comentário 11	Homem, Ciências da Comunicação e da Cultura	O digital ajuda na vontade de ver o real. Não existe melhor sensação que ver (ouvir, sentir, tocar se possível, cheirar) as coisas in loco.
Comentário 12	Homem, Economista	Não está, nem nunca poderá estar. É preciso continuar a investir na experiência física nos museus. Os clientes dos museus nunca irão substituir o físico pelo virtual. Como em todo o "negócio" os players querem estar no máximo de canais possível para terem mais visibilidade, maior notoriedade e chegarem a uma audiência maior. Quem visita o virtual vai querer visitar o físico. Também é uma forma de dar mais visibilidade aos mecenas. Uma boa experiência virtual vai atrair mais visitantes ao museu.

Um questionário exploratório levado a cabo no lugar reuniu 37 respostas em maio deste ano, sendo que cerca de 80% dos inquiridos ficaram satisfeitos com as visitas orientadas e cerca de 60% classificaram as visitas como muito agradáveis. No entanto, para um número significativo de 18% dos visitantes, as visitas não foram agradáveis. Contudo, não é possível aferir se efetivamente representam casos de más experiências ao nível da visitação e das visitas, ou se correspondem a visitantes que realizaram a visita de forma autónoma, mas aos quais se aplicou o questionário, e que por esse motivo se declararam nada satisfeitos com a visita guiada.

A interação é bastante presente na exposição, mas a visita orientada parece ser capaz de criar um envolvimento emocional diferenciado com os objetos e os lugares.

Em nosso entender, a partir da investigação que temos desenvolvido ao longo deste anos aplicada aos museus e aos monumentos, as estratégias de digitalização do sector do turismo, nunca serão de total substituição da viagem física ainda que tenham agora vivido um grande avanço por via da pandemia, no entanto, alguns dos pressupostos deste setor foram completamente abalados nestes dois anos, e já se reconhece que:

“As viagens educacionais não devem reiniciar mesmo após a pandemia, pois seria arriscado mobilizar estudantes num mundo que acabou de se recuperar de uma pandemia. Posteriormente, viagens de campo virtuais baseadas em AR e VR foram atribuídas como uma alternativa mais sustentável e sensível ao carbono às viagens de campo físicas(...)” (Mohanty et al. 2020:756).

O medo prevalece ainda entre muitas pessoas, o que condiciona a decisão de viajar, todavia, acreditamos que a necessidade e a saudade do contacto humano, estimularão o regresso das viagens e do lazer nos moldes a que nos habituámos com alguma rapidez, assim que existam maiores garantias de segurança das pessoas em viagem.

### **3. Ver, sentir e experimentar o património**

Mesmo ao nível da interpretação de património digital a investigação revela que para se obter a melhor interpretação e experiência é necessária uma interpretação abrangente e envolve sempre a dimensão da documentação/investigação, da representação e da disseminação (Rahaman e Tan, 2011), mas crescentemente a da emoção e da experimentação também (veja-se o projeto CREATOUR e as experiências de turismo criativo associadas à cultura e ao património em <https://creatour.pt/>).

A resistência que se tem verificado à incorporação das tecnologias no património começou a deixar de fazer sentido com a

pressão colocada pela pandemia e pela ausência de visitação nos locais culturais e patrimoniais.

A tomada de consciência deste caminho conduziu ao desenvolvimento de vários projetos neste âmbito:

“A Internet, as redes sociais virtuais e as Tecnologias de Informação e Comunicação (TICs) aglutinaram-se numa nova consciência coletiva - um mundo intercomunicado do local ao global. A fusão de tradição, cultura, história e legado com tecnologia, inovação e interação fornece um sistema atraente que serve tanto como uma expressão artística quanto como uma ferramenta fundamental para a difusão em instituições culturais. Por exemplo, o uso de tecnologias interativas como realidade virtual (VR) ou realidade aumentada (AR), combinadas com representações multidimensionais ou multimodais, fornecem uma novidade significativa. A interação do usuário oferece uma perspectiva mais ampla, tornando as pessoas mais conscientes de suas ações, ajudando-as a se tornarem o verdadeiro centro da aplicação. Também permite a expressão artística interativa por meio de realidades alternativas, bem como a narração apoiada pelo uso de avatares virtuais” (Portales, Rodrigues, Gonçalves, Alba e Sebástian, 2018:2) (tradução nossa).

Os instrumentos interativos como os telemóveis e os *tablets* têm vindo a ser muito utilizados como suporte a experiências personalizadas de visita ao património, contando histórias de encantar, como é o exemplo do projeto “Mobile Five Senses Augmented Reality System for Museums (M5SAR)” projecto financiado pelo Portugal2020, CRESC Algarve 2020 I&DT (nº 3322).

O projeto de criação de um Sistema de Realidade Aumentada Móvel Cinco Sentidos para Museus (M5SAR) visava o desenvolvimento de um sistema de Realidade Aumentada (RA) concebido para ser um

guia em eventos culturais, históricos e museológicos, complementando ou substituindo a orientação tradicional dada por guias intérpretes, sinalética direcional ou até de mapas. O sistema consiste num (i) aplicativo *smartphone / tablet* (APP) e um (ii) dispositivo de hardware (referido como HDevice) para ser integrado com *smartphones / tablets*, a fim de explorar os cinco sentidos humanos: a visão, a audição, o tacto, o cheiro e o gosto. Os componentes referidos (i) e (ii) foram preparados para funcionar de forma autónoma ou integrada. Os testes efetuados incluíram as lendas mouriscas do Algarve representadas nos quadros de Carlos Porfírio, que integram a coleção de pintura do Museu Municipal de Faro.<sup>28</sup>

O património só pode ser preservado para as gerações futuras mediante políticas de gestão adequadas. Tradicionalmente, estas políticas centraram-se mais nos objetos patrimoniais que nas pessoas. Qualquer abordagem ao património deve incluir necessariamente a participação dos visitantes, pois a conservação e recuperação desse património torna-se inoperante se assim não acontecer.

A realidade hoje é de procurar experiências de interação com a comunidade local, em que nem sempre se explica que:

“A interpretação do património não é uma comunicação unilateral, nem apenas um meio de controlar os visitantes. A necessidade de incluir a experiência do utilizador é uma pré-condição necessária e parte integrante de qualquer forma de interpretação do património.

Há um papel cada vez maior para os turistas como co-produtores das suas próprias experiências. O consumo qualificado crescerá à medida que os consumidores ficarem cada vez mais insatisfeitos com experiências não qualificadas de curto prazo

---

<sup>28</sup> Para mais informação consultar: Rodrigues, J.; Cardoso, P.; Lessa, J.; Pereira, J.; Sardo, J.; Freitas, M.; Semião, J.; Monteiro, J.; Ramos, C.; Lam, R.; Esteves, E.; Figueiredo, M.; Gonçalves, A.; Gomes, M.; Bica, P. (2018) An Initial Framework to Develop a Mobile Five Human Senses Augmented Reality System for Museums, *Handbook of Research on Technological Developments for Cultural Heritage and eTourism Applications*, pp. 96-119. DOI: 10.4018/978-1-5225-2927-9.ch005.

incluídas na visita e visualização do património. A criatividade está se tornando tão fundamental quanto a cultura nos últimos anos do século XX. É importante que o turista use a sua criatividade nas experiências que consome.” (HERCULTURE, 2018:14).

Tradicionalmente, os museus e os espaços patrimoniais são lugares de transmissão de conhecimento e de aprendizagem, pelo que, a avaliação da experiência do visitante é muito importante (Portales et al., 2018).

#### **4. Conclusão**

As abordagens mais sustentáveis do turismo e da sua relação com o património, e com os bens culturais, são hoje exigidas em todo o mundo. As abordagens de maior sucesso estão relacionadas com o envolvimento participado e ativo da comunidade. Segundo Jameson (2020) a interpretação do património é um poderoso mediador entre o passado e o futuro. A desvalorização da visita guiada na abordagem educativa e na valorização do património tem-se acentuado, mas os novos modelos de turismo cultural são crescentemente baseados na criatividade humana (Gonçalves, 2008) e conjugarão crescentemente a dimensão humana e a digital.

As competências digitais emergem como necessidades prementes entre os profissionais deste sector, pois tudo mudou e há que explorar novas formas de apresentar e explicar o património.

Os temas como autenticidade do património e inclusão estão a dominar o debate internacional em face destas novas propostas de experimentação virtual e ficcionada. Tal como evidenciado por alguns investigadores é importante dar vida à história e estabelecer a compreensão do visitante sobre o património que está a visitar, mas é igualmente fundamental que se proteja o valor científico do lugar, respeitando os valores da integridade e rigor na apresentação e interpretação desse património, sejam qual for os meios utilizados para acrescentar atratividade ao bem em questão.

A interpretação possibilita que o património possa converter-se num elemento dinamizador para a criação de riqueza, enquanto também permite que seja preservado. Constitui um elemento básico e fundamental para a gestão do património e um meio privilegiado de ação para o desenvolvimento de atividades que se relacionam com o ócio, o turismo cultural e o meio ambiente (Guerra et al., 2011).

Conforme referido, o património só pode ser preservado para as gerações futuras mediante políticas de gestão adequadas. Tradicionalmente, estas políticas centraram-se mais nos objetos patrimoniais, hoje o centro está nas pessoas. Qualquer abordagem ao património deve incluir necessariamente a participação dos visitantes, pois a conservação e recuperação desse património torna-se inoperante se assim não acontecer. De facto, as tecnologias possibilitam que a interação humana com o património seja maior e que o indivíduo deixe de ser um mero espetador do lugar, passando a ser um interveniente principal da experiência cultural e patrimonial.

## Referências

Eagles, P., McCool, S. e Haynes, C. (2002) *Sustainable Tourism in Protected Areas: Guidelines for Planning and Management.*, Phillips, A. (ed.) World Commission on Protected Areas/IUCN (The World Conservation Union).

Espinosa, A. (2004) “What is interpretation?”, [online] Available: <http://www.ecoturismolatino.com>. Acedido em 16 de julho, 6 p.

Gonçalves, A. (2003) *O património cultural nas cidades como oferta complementar ao produto ‘sol e praia’ no Algarve*, colecção «Temas de Turismo», Instituto de Financiamento e Apoio ao Turismo/GEPE/Ministério da Economia (Dissertação de Mestrado).

Gonçalves, A. (2008) As comunidades criativas, a cultura e o turismo. *Revista dosalgarves*, 17, pp.10-18.

Gonçalves, A., Costa, J. e Martins, P. (2005) O Algarve: a interpretação do seu património arqueológico. *Revista dosalgarves*, 13, pp.14-22.

Goulding, C. (1999) “Interpretation and Presentation”. Leask, A. e Yeoman, I. (eds.) *Heritage Visitor Attractions. An Operations Management Perspective*, Cassel, Nova Iorque.

Graduate School of the Environment (2003) “Site-based Interpretation Techniques”, [online] Available: <http://www.gse.mq.edu.au/units/epg918/99weeks.htm>. Acedido em 17 de Janeiro de 2003.

Guerra, F., Sureda, J. e Castells, M. (2011) *Interpretación del patrimonio, diseño de programas de âmbito municipal*. Barcelona: editorial UOC.

Hall, M. e McArthur, S. (1993) *Heritage Management in Australia and New Zealand: The Human Dimension*. Australia: Oxford University Press.

HERCULTOUR (2018) *Heritage Interpretation Training Manual*. União Europeia.

Herbert, D.T (1999) “Leisure Trends and the Heritage Market”, In D.T. Herbert, R.C. Prentice e C.J. Thomas (eds.) *Heritage Sites: Strategies for Marketing and Development*. Avebury, Hants.

Hernández, Josep e Tresseras, Jordi (2001) *Gestión del Patrimonio Cultural*. Ariel Turismo. Barcelona.

ICOMOS (2005) Charleston Declaration on Heritage Interpretation, [online] Available: <https://usicomos.org/wp-content/uploads/2019/12/2005-USICOMOS-International-Symposium-Charleston-Declaration.pdf>, Acedido em 20 junho 2021.

ICOMOS (2008) Ename Declaration- Interpretation and Presentation of Cultural Heritage Sites Interpretation and Presentation of Cultural Heritage Sites. [online] Available: [https://www.icomos.org/charters/interpretation\\_e.pdf](https://www.icomos.org/charters/interpretation_e.pdf), Acedido em 20 junho 2021.

Jameson, J. (2020) Cultural Heritage Interpretation. Smith, C. (ed.) *Encyclopedia of Global Archaeology*, pp.1-23, DOI: [https://doi.org/10.1007/978-3-319-51726-1\\_3162-1](https://doi.org/10.1007/978-3-319-51726-1_3162-1).

Mohanty, P., Hassan, A. e Ekis, E. (2020) “Augmented reality for relaunching tourism post-COVID-19: socially distant, virtually connected”. *Worldwide Hospitality and Tourism Theories*, 12 (6), 753-760.

National Trust of Australia & Museums Australia (2007) *Sharing our Stories – Guidelines for Heritage Interpretation*.

Niding, Marina (2001) “Turismo sostenible, comunidad local y competencias para el desarrollo”. Abellánm, A. (coord.) *Turismo Cultural y desarrollo sostenible: Análisis de áreas patrimoniales*. Universidad de Murcia, pp.101-127.

Nuryanti, W. (1996) “Heritage and Post modern Tourism”. *Annals of Tourism Research*, 23 (2), pp.249-260.

OMT (2001) “Cultural Heritage and Tourism Development”. *A report on the international conference on Cultural Tourism*, Madrid, pp.85-102.

Pérez, M. e Hervás, F. (2001) “Mirar, ver e interpretar el paisaje: una contribución al turismo cultural en Misiones”; Abellánm, A. (coord.) *Turismo Cultural y desarrollo sostenible: Análisis de áreas patrimoniales*. Universidad de Murcia, pp. 149-180.

Portales, C. Rodrigues, J., Gonçalves, A., Alba, E. e Sebastián, J. (2018) Digital cultural Heritage. *Multimodal Technologies and Interact.* 2 (58), pp.1-5; doi:10.3390/mti2030058.

Porto, S. (2021) *Museus. Estará o futuro dos museus nas mãos das plataformas digitais*. Jornal online. [online] Available em: <https://ionline.sapo.pt/artigo/739417/museus-estara-o-futuro-dos-museus-nas-maos-das-plataformas-digitais>. Acedido em 01/07/2021.

Rahaman, H. e Tan, B.-K. (2011) “Interpreting Digital Heritage: A Conceptual Model with End-Users’ Perspective”, *International Journal of Architectural Computing*, (1) 9 pp. 99-113.

Rodrigues, J.; Cardoso, P.; Lessa, J.; Pereira, J.; Sardo, J.; Freitas, M.; Semião, J.; Monteiro, J.; Ramos, C.; Lam, R.; Esteves, E.; Figueiredo, M.; Gonçalves, A.; Gomes, M.; Bica, P. (2018) An Initial Framework to Develop a Mobile Five Human Senses Augmented Reality System for Museums, *Handbook of Research on Technological Developments for Cultural Heritage and eTourism Applications*, pp. 96-119. DOI: 10.4018/978-1-5225-2927-9.ch005.

Schouten, F. (2003) About the quality of life and Nothing Less, *Creating a Fascinating World*, Breda University of Professional Education, Ed. NHTV, pp. 9-14.

Sivan, R. (1997) The Presentation of Archaeological Sites. Torre, M. de la (ed.), *The Conservation of Archaeological Sites*. Los Angeles: The Getty Conservation Institute, pp. 51-59.

Semedo, A., Ganga, R. e Oliveira, C. (2018) Visitar Museus e Monumentos: Um Estudo Piloto de Factores Motivacionais. CITCEM – Centro de Investigação Transdisciplinar Cultura, Espaço e Memória. DOI: <https://doi.org/0.21747/978-989-835-99-9/lis>.

Tilden, F. (1967) *Interpreting Our Heritage*. University of North Carolina Press.

Vaquero, Manuel de La Calle (2002) *La ciudad histórica como destino turístico*. Ariel Turismo, Barcelona.

## FRAGMENTOS DE UM FUTURO SEM PASSADO: MUSEOLOGIA E O DESAFIO DA “DESCOLONIZAÇÃO”

**Bruno Brulon Soares**

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

<https://orcid.org/0000-0002-1037-8598>

*“A descolonização não é sobre design, ou mexer nas margens. Trata-se de remodelar, de transformar seres humanos mais uma vez em artesãos e artesãs que, ao remodelarem matérias e formas, não precisam olhar para os modelos pré-existentes e nem usá-los como paradigmas.”<sup>29</sup>*  
(Achille Mbembe, 2015)

*“A libertação autêntica, que é a humanização em processo, não é uma coisa que se deposita nos homens. Não é uma palavra a mais, oca, mitificante. É práxis, que implica a ação e a reflexão dos homens sobre o mundo para transformá-lo”.*  
(Paulo Freire, 1968)

### 1. Introdução

A museologia e os museus, em seus percursos contemporâneos, vêm obedecendo a um tempo próprio, com base em limites estabelecidos no passado recente para informar relações prescritas entre o presente e o futuro. Os museus, em seus enunciados sociais no contexto brasileiro, apesar da política atual de desmantelamento do setor da cultura e de enfraquecimento das estruturas institucionais, ainda se apresentam sob alguns dos efeitos de um momento progresso de políticas públicas efetivas que levaram à apropriação desse

---

<sup>29</sup> No original, em inglês: *“Decolonization is not about design, tinkering with the margins. It is about reshaping, turning human beings once again into craftsmen and craftswomen who, in reshaping matters and forms, need not to look at the pre-existing models and need not use them as paradigms.”* (Tradução nossa).

dispositivo visando a automusealização de grupos minoritários e “comunidades” subalternizadas. No contexto urbano do Rio de Janeiro, observado no processo de escrita deste texto, as iniciativas de “museus sociais”, com base em métodos e abordagens experimentais e insubordinados, desafiam as práticas e discursos centrais por meio do ativismo museal e da produção independente de contra-patrimônios.

Contudo, as experiências classificadas hoje como “museus sociais” já não são as mesmas prescritas pela já pregressa Nova museologia, especialmente nas margens dos países colonizados onde o dispositivo museu foi adaptado pelos grupos sociais num discurso de libertação do museu em relação à Modernidade eurocêntrica<sup>30</sup>. No Brasil, onde os modelos importados no bojo da “nova” museologia francófona transformaram as paisagens museais locais, autorizando uma suposta ruptura com o museu “clássico” (moderno), estes foram, nas duas últimas décadas, requalificados de acordo com práticas experimentais inclassificáveis propiciadas por um cenário de democratização das formas de fazer museu e instituir patrimônios no país.

Neste capítulo, proponho uma análise da epistemologia política<sup>31</sup> da museologia social no Brasil, considerando a genealogia desse movimento e seus enunciados pautados numa ideia de “descolonização” que pretende desafiar as práticas e políticas imperiais dos museus centrais. A análise visa demonstrar como, a partir de várias influências e graças às políticas públicas nacionais, os chamados “museus sociais” herdaram algumas das características prescritas dos “ecomuseus” e museus comunitários como pensados no Norte global, ao mesmo tempo em que subverteram a normatividade disciplinar

---

<sup>30</sup> Entendemos por Modernidade, segundo a perspectiva decolonial, o processo de dominação de povos, territórios e saberes iniciado a partir da Europa, no século XV, que tem como seu “lado obscuro e necessário” a colonialidade. Neste sentido, o que se define como *moderno* estaria pautado na tradição europeia de dominação e na alienação de sujeitos do saber em função da primazia do sujeito *universal* do dito “Ocidente”. Cf. Grosfoguel (2016).

<sup>31</sup> Por epistemologia política da museologia entendo o estudo das transformações dos grupos sociais em suas ações museológicas e nas apropriações do patrimônio cultural, bem como as questões de poder associadas a essas transformações, no sentido referido por Noël Barbe (2019), segundo a fórmula de uma “epistemologia política da ação patrimonial”.

desses modelos conceituais nas experiências locais. Assumindo o papel contra-hegemônico de certos museus criados no final do século passado no bojo de um discurso por “descolonização”, esses museus sociais, em seus usos políticos na contemporaneidade, são iniciativas plurais que mobilizam contra-patrimonializações e contra-musealizações, num sentido contestatório atribuído à transmissão (Bondaz et al., 2012).

Neste âmbito, o exemplo do Museu das Remoções, criado por meio do ativismo de um grupo de habitantes da Vila Autódromo, na Zona Oeste do Rio de Janeiro, será considerado em suas formas experimentais de agenciamento e em sua capacidade abrangente de tensionar os regimes museais e seus critérios de valor sedimentados pela imposição de um futuro sem passado – ideia que se refere à agenda desenvolvimentista adotada como via de “modernização” de cidades, territórios e do próprio museu como instrumento de transformação social.

Atualmente inseridos em um regime patrimonial neoliberal e privados do apoio do Estado para garantir a continuidade de suas atividades, os museus sociais no Brasil se desenvolvem em torno de problemas sociais e de um “patrimônio plebeu” (Barbe, 2019) ou de uma “museologia plebeia” (Heitor, 2018), que se definem segundo a retórica que contrapõe o “museu social” à narrativa soberana de um museu orientado para as classes dominantes. Com base na Nova museologia, importada para o Brasil nas décadas de 1980 e 1990, esses museus caracterizam-se, por um lado, por uma forte expressão dos preceitos europeus do ecomuseu, e, por outro, pela invenção de apropriações experimentais do museu, em constante disputa dentro das comunidades e com os atores externos.

Na genealogia latino-americana dos “museus sociais”, o conceito idealizado do “museu integral”, proposto em 1972, na Mesa Redonda de Santiago do Chile, pode ser visto como objeto de uma apropriação cultural, um conceito “híbrido” que reflete as necessidades e utopias da região, mas que também reflete a projeção de concepções eurocêntricas sobre museus e estados-nação na América Latina quando foi proposto. Lançando um olhar decolonial sobre a história da museologia, proponho a hipótese de que o conceito europeu do “ecomuseu”, ou mesmo a Nova museologia formulada a partir do pensamento e das práticas francesas, fazem parte de um movimento

também híbrido, tendo as experiências da América Latina como centrais para a revisão dos cânones da museologia dominante. Neste sentido, deve ser reconhecido que a transformação de conceitos e práticas, por meio da apropriação cultural, ocorre de forma desigual em diferentes partes do mundo. Os centros soberanos do saber, localizados nas antigas metrópoles, ainda dominam a produção de conhecimento internacional, em um mercado intelectual regido por forças políticas definidas, em vários estudos, pela colonialidade do poder e do saber (Quijano, 2000).

A museologia social no Brasil se estabeleceu em meio a uma “onda” de ideias pela descolonização dos museus na região, mas sem reconhecer, na maior parte do tempo, a colonialidade como elemento inerente ao processo de produção de conhecimento museológico no final do século XX, que se deu de acordo com uma “economia política do conhecimento” (Connell, 2013) reproduzindo certas hierarquizações em escala global. Adotando uma perspectiva reflexiva sobre a museologia, busco desenvolver uma revisão das ideias de “museu integral” e “museu social”, apropriadas no discurso museológico internacional, tendo em vista a sua objetivação prática no contexto brasileiro. Neste sentido, o capítulo vislumbra a análise de alguns problemas contemporâneos envolvendo os discursos da “descolonização” e a persistência de divisões modernas herdadas de um passado renegociado no presente.

## **2. O passado do futuro: o “museu integral” e o discurso do desenvolvimento**

Na transição para o século XXI, influenciados pela emergência de movimentos sociais pela liberação das sociedades colonizadas e pela afirmação das minorias, alguns museus redefiniram o seu papel social em seus novos usos políticos por populações indígenas, minorias raciais e de gênero, associações LGBTQIA+ e outros grupos na periferia dos Estados-nação e dos mercados neoliberais. Entretanto, a transformação contemporânea dos museus, como viemos apontando em outros trabalhos (Brulon Soares, 2020a, 2020b), se mantém atrelada a uma percepção linear do tempo, como marcha constante em direção ao “progresso”, que marcou a história dessas instituições desde o Iluminismo e a colonização. Segundo apontou o antropólogo

Johannes Fabian, a interpretação do tempo na antropologia “pode dar forma a relações de poder e desigualdade”, como foi o caso do evolucionismo social e de suas expressões materiais nos museus. O tempo linear, como construção filosófica adotada pelas ciências sociais desde o século XIX, ainda exerce seus efeitos sobre as sociedades nas condições de produção industrial capitalista (Fabian, 2002 [1983], p. ix). De acordo com essa “política do tempo”, as relações de poder são construídas na definição do que é *tradicional*, *primitivo* e *subdesenvolvido* em relação ao *moderno*, *civilizado* e *desenvolvido* no mundo. Portanto, uma definição de tempo, e a categorização hierárquica da humanidade que se segue, estavam nos fundamentos da antropologia, mas também nos alicerces do museu moderno.

Entre 20 e 31 de maio de 1972, ocorria a emblemática Mesa Redonda organizada pelo ICOM e pela UNESCO em Santiago do Chile, promovendo um debate regional sobre “o papel dos museus em relação às necessidades sociais e econômicas da América Latina moderna” (UNESCO, 1973). Este evento foi considerado por alguns como um marco no processo de redefinição do museu e reavaliação da prática museológica na região, com a proposta de um “museu integral”, um museu integrado às sociedades. Essa noção seria apropriada na Europa na definição do “ecomuseu”, e em alguns países latino-americanos no modelo experimental de “museu social”, referindo-se a museus comunitários que são autodeterminados com algum nível de mediação estatal e com o apoio de especialistas.

A Mesa, em Santiago do Chile, foi idealizada pelo ICOM a partir de um desejo da Divisão de Museus da UNESCO de organizar um novo encontro sobre o papel dos museus no mundo contemporâneo, como já havia acontecido, sem periodicidade fixa, no Rio de Janeiro, em 1958, em Jos (Nigéria) em 1964 e em Nova Delhi (Índia) em 1966. O objetivo, segundo o então diretor do ICOM, o francês Hugues de Varine (2017, p. 54), era o de “promover o desenvolvimento dos museus nos países dessas regiões. E divulgar técnicas, métodos e práticas”. A partir da análise dos apontamentos de pensadores da região nesse evento, Luciana Souza chama a atenção para algumas questões comuns às nações colonizadas, como “a carência de espaços museológicos nas áreas urbanas periféricas e nas zonas rurais” (2020, p. 6). No entanto, apesar da tentativa de se lançar um olhar sobre os museus a partir do contexto latino americano – algo que se mostraria inédito na história

do ICOM, marcado por perspectivas dominantes dos países de língua francesa e inglesa do Norte global –, a Mesa propunha uma discussão sobre os problemas sociais dos museus de acordo com os propósitos desenvolvimentistas compartilhados pelos governos da região, segundo a qual o patrimônio “parece instrumentalizado em favor de uma continuidade de atividades voltadas à ideologia do *desenvolvimento como modernização*” (Souza, 2020, p. 7).

A partir da articulação entre as políticas de preservação e o desenvolvimento econômico voltados ao interesse de indústrias e do mercado, a requalificação urbana e o próprio papel social dos museus na região eram enquadrados na perspectiva de “progresso”, já presente na retórica moderna dos museus e do patrimônio reproduzida pelo ICOM e pela UNESCO desde a segunda metade do século XX. Apresentando uma perspectiva crítica à retórica que se instaurou no campo museal latino-americano desde então, Glauber Lima (2015) chama a atenção ao fato de as ideias debatidas na Mesa, e a nova concepção de museu proposta, não estarem alheias à pauta dos movimentos sociais das décadas de 1960 e 1970, mas nem tampouco às teorias desenvolvimentistas elaboradas desde a década de 1950 por organismos como a Comissão Econômica para a América Latina e o Caribe das Nações Unidas (CEPAL). Neste sentido, os autores observam discursos contraditórios que alinhavam a identidade dos museus na região a uma agenda desenvolvimentista marcada pela reprodução de exclusões sociais a partir da interação entre mercado, Estado e sociedade (Souza, 2020), e, ao mesmo tempo, um discurso sobre um imperativo de transformação institucional visando a inclusão social.

Cabe acrescentar a forte influência do pensamento do educador Paulo Freire sobre os debates travados no Chile, tendo sido ele impedido de participar do encontro por decisão autoritária do governo brasileiro, apesar do convite de Hugues de Varine<sup>32</sup>. Como relata o idealizador da Mesa, seu contato pessoal com Freire no contexto do Instituto Ecumênico para o Desenvolvimento dos Povos (INODEP), sediado em Paris e presidido pelo educador, o levou a considerar os métodos e a experiência do brasileiro como em consonância com o

---

<sup>32</sup> Após o veto diplomático do governo militar no Brasil, impedindo a participação de Paulo Freire na mesa, Varine convidou o argentino Jorge Enrique Hardoy para intervir no encontro no lugar do brasileiro.

projeto idealizado (2017, p. 55). Tendo conhecido Varine em Geneva, na Suíça, onde atuava Freire no âmbito do Conselho das Igrejas, em torno de 1971, este último teria aceitado de imediato o convite para “refletir sobre o museu como instrumento de educação libertadora do homem latino-americano” (Varine, 2017, p. 55).

A museologia, nesse contexto, propunha a ideia de um “museu integral” em meio a um fluxo de novas perspectivas sociais que surgiam, nos países da América Latina, sob a influência de perspectivas presentes, por exemplo, na *Pedagogia do oprimido* de Paulo Freire (1970) e segundo a *Filosofia da Libertação* de Enrique Dussel (1977), ambos preocupados com as visões de mundo das classes oprimidas. Por outro lado, como lembra Walter Mignolo (2007), em meados da década de 1970, a teoria da dependência considerava as relações entre centro e periferia nas esferas política e econômica como uma resposta de pensadores da América Latina a uma mudança da ordem mundial evidenciada na segunda metade do século XX. Num momento em que os ditos teóricos da dependência argumentavam que o desenvolvimento e o subdesenvolvimento eram mutuamente resultados da acumulação capitalista em escala mundial, criticando a lógica que impediria as periferias globais de se modernizarem<sup>33</sup>, a Mesa Redonda conjugava discursos contrastantes propondo “o papel social e educativo dos museus” como uma fórmula que pretendia atender a interesses polarizados. Neste contexto, a retórica da descolonização pautada no desenvolvimento, presente na Mesa, deixa de romper com a estrutura moderna/colonial que constitui os museus ainda no presente, sem a devida mudança de termos, apesar da tentativa de modificar o discurso museológico predominante na região.

---

<sup>33</sup> Essa visão da mútua constituição de centros e periferias estava enraizada na perspectiva do economista argentino Raúl Prebisch, que demonstrou que a troca mercantil desigual entre nações leva ao desenvolvimento desigual. Suas ideias foram integradas a reinterpretações estruturais da transformação social e histórica na América Latina, apresentadas por Fernando Henrique Cardoso, Enzo Faletto, Aníbal Quijano, Theotonio dos Santos, Rui Mauro Marini e muitos outros teóricos da “dependência”. Como observou Cardoso (1977), esses trabalhos foram “consumidos” nos Estados Unidos, como “teoria da dependência”, associados ao pensamento de Andre Gunder Frank. A perspectiva da teoria da dependência foi criticada por seu caráter estruturalista e unidimensional. Cf. Coronil (2008, p. 398-399).

Em meio à tentativa de conciliação de discursos concorrentes, a proposição da ideia de “museu social”, definido como sinônimo de “museu integral e integrado”, foi concebida por participantes da Mesa, entre os quais, o argentino Mario Teruggi e o mexicano Mario Vázquez, tendo lançado mão de tal conceito pragmático que surgia em torno da “questão da integração entre os problemas rurais e urbanos” nas sociedades contemporâneas (Guido, 2012 [1972], p. 130). Os debates de Santiago do Chile certamente influenciaram o desenvolvimento posterior dos ecomuseus na França, com a ideia inspiradora de um “museu integrado às sociedades e ao seu meio”. Porém, no contexto do Brasil e de outros países sul-americanos, é sobretudo a noção de “museu social” que seria retomada, alguns anos depois, no surgimento da museologia social em relação direta com os princípios da Nova museologia difundidos pelo MINOM<sup>34</sup> e pelo ICOM.

É em meio ao quadro de transformações políticas no contexto da América Latina, sobretudo após o fim dos regimes totalitários nos países da região, nos anos 1980, que os museus sociais irão assumir perspectivas “insurgentes” próprias a um momento de democratização das sociedades, da cultura e da memória, esta última percebida como um direito adquirido pelos diferentes grupos marginais e pelas minorias que passavam a se tornar visíveis para o Estado, no caso brasileiro, a partir da Constituição Federal de 1988.

O discurso da “descolonização” do museu e da museologia que se impõe desde os anos 1970, permitiu a “comunidades” e grupos sociais minoritários negociarem a sua representação na esfera pública com a criação de pequenos museus experimentais, cujo enfoque não estava nas coleções materiais e que não se baseavam nos métodos dominantes, mas sim no “papel social” que lhes era delegado indiretamente pelo ICOM, pela UNESCO e pelas políticas de Estado baseadas na definição internacional do museu, segundo adotada a partir 1974<sup>35</sup>. No entanto, uma relação colonialista ainda iria se reproduzir, no sentido de que, nos países outrora colonizados, as noções estrangeiras foram replicadas e apropriadas às realidades

---

<sup>34</sup> Movimento Internacional por uma Nova Museologia, oficializado em 1985 e reconhecido até hoje como uma Organização Afiliada ao ICOM.

<sup>35</sup> Para as diversas atualizações da definição de “museu” do ICOM, incluindo a definição de 1974, ver: ICOM (1974).

locais, sendo o museu utilizado por esses grupos como um meio eficaz de legitimar suas reivindicações sociais e políticas no campo da cultura.

A ideia de um “museu integral” serviria de base, na região, para inúmeras negociações entre os Estados e a sociedade civil sobre o sentido e as potencialidades do museu contemporâneo. A inegável importância da Mesa Redonda para a abertura dos museus às sociedades está ligada à promessa de um futuro de desenvolvimento rural e urbano, que relegou ao presente os efeitos das normativas e parâmetros internacionais para grupos marginais e excluídos das instituições ligadas ao poder dos Estados nacionais.

### **3. A promessa de futuro: que descolonização para os museus?**

Desde a primeira onda de renovação do campo museal, com o movimento da *Nouvelle Muséologie* francesa, nas décadas de 1970 e 1980, a museologia adotou uma abordagem crítica do museu em sua forma eurocêntrica herdada do século XIX, segundo afirmada até a atualidade por Varine (2017). Esta ruptura declarada com o “museu tradicional” ou “clássico” permitiu o reconhecimento de novas experiências que tinham em comum uma abertura à diferença cultural e à participação social sem precedentes na história da museologia. A Nova museologia, como movimento internacional que seria absorvido como uma “nova” tradição da museologia, ou como “um retorno às bases da museologia” (Devallées, 1992), estabeleceu uma interpretação própria do tempo ao dividir a história recente dos museus entre o “velho” e o “novo” com base em uma transformação radical nas práticas e ideologias museológicas. “Muséologie (nouvelle)”, tal como concebida por André Desvallées e apropriada por outros museólogos em diferentes contextos, propunha uma ruptura com o passado em um mundo que estava sendo redesenhado como “pós-colonial” ou “pós-moderno” – segundo os termos hegemônicos que estavam, então, se espalhando nas ciências humanas e sociais.

Lidando com a multiplicação das diferenças culturais associadas a uma crise global de valores que se seguiu ao declínio das utopias modernas e aos processos de descolonização formal, nascia uma nova museologia como promessa de ruptura com a narrativa universal europeia do progresso e da civilização. No entanto, esta

corrente de “ruptura” ainda narrou o mundo dos museus em termos de “novas” e “velhas” práticas, e aplicou à museologia a divisão geopolítica entre países desenvolvidos e subdesenvolvidos. Como afirma a Declaração de Quebec de 1984: “a nova museologia [...] preocupa-se em primeiro lugar *com o desenvolvimento das populações*, refletindo *os princípios modernos que impulsionaram sua evolução*, ao mesmo tempo em que os associa a projetos do futuro...” (grifos meus). Como podemos ver, a atitude assistencialista em relação aos museus de base comunitária foi explicitamente inspirada pelo princípio desenvolvimentista que definia o desenvolvimento como a meta a ser alcançada pelas populações subdesenvolvidas. Em alguns contextos, como a América do Sul, a nova museologia e a ecomuseologia transporiam uma hierarquia de poder baseada na centralidade do Estado que definiu algumas práticas experimentais fora do âmbito da museologia hegemônica – na periferia do campo museal estabelecido.

Ao aplicar a lógica desenvolvimentista dos Estados-nação ao contexto dos museus no Sul global, a Nova museologia enfatizou a divisão entre o Primeiro, o Segundo e o Terceiro mundos estabelecida entre os anos 1950 e 1975, quando uma nova ordem global (hierárquica) estava emergindo (Pletsch, 1981; Mignolo, 1995). Assim, o discurso da descolonização na museologia não se desvinculou da reprodução da estrutura capitalista de poder baseada na distribuição desigual de recursos, mantendo a antiga designação do Primeiro Mundo como “puramente moderno, um paraíso da ciência e de decisões utilitárias, tecnológico, eficiente, democrático, livre” (Pletsch, 1981, p. 574).

Ainda que, em suas raízes, a Nova museologia não fosse uma declaração deliberada contra “velhas” práticas e teorias, em alguns círculos ela foi interpretada como uma ruptura com a estrutura moderna do museu – notadamente, com a sua forma “clássica” ou “tradicional ortodoxa”, como um edifício com coleções de objetos materiais. Como resultado, essa corrente enfatizou a oposição binária entre um museu voltado para as “comunidades” e um museu preocupado principalmente com a preservação de coleções. Tal ruptura artificial entre o novo e o antigo fragmentaria o campo museal no Brasil e produziria um sentido de novidade nas práticas que consideravam os grupos sociais como a força motriz do museu, ao

mesmo tempo em que reiterava o imaginário de uma museologia “anti-social” ultrapassada.

Tal separação teria sua origem mais evidente nos ecomuseus franceses e no discurso ecomuseológico disseminado no Sul principalmente a partir das ideias de Hugues de Varine, quem falava em nome de uma suposta “descolonização da museologia” (2005). Segundo a concepção do autor, o ecomuseu seria uma iniciativa emanada a partir de alguns membros eleitos de uma comunidade, conduzido por ativistas e animadores locais com a finalidade do “desenvolvimento” dessa mesma comunidade (1978, p. 467). Para Varine, em termos pragmáticos, o ecomuseu envolveria uma equipe multidisciplinar de “trabalhadores pagos e não pagos, para o trabalho manual ou científico”, que atuariam a serviço dos “usuários”, os habitantes de uma comunidade local (Varine, 1978, p. 466). Em sua definição, uma das mais replicadas no mundo:

O ecomuseu, em sua variedade comunitária, é, antes de tudo, uma comunidade e um objetivo: o desenvolvimento desta comunidade. É, ainda, uma pedagogia global baseada em um patrimônio e em seus atores, ambos pertencentes a esta mesma comunidade.<sup>36</sup> (Varine, 1978, p. 456).

Esse protótipo de um museu idealmente autônomo, e contrário a todo tipo de normatização, tornou-se um ideal a ser alcançado em países onde, contraditoriamente, os grupos ou “comunidades” dependiam do poder público para criar seus museus e conduzir suas iniciativas com o mínimo de perenidade. Como consequência de tal idealização, o conceito do “ecomuseu comunitário”, o antimuseu, museu sem paredes, sem coleções e sem visitantes, baseado em um território e uma população (Varine, 1978) se opôs à noção de “instituição” com coleções de objetos materiais – um pressuposto

---

<sup>36</sup> No original, em francês: « L'écomusée, dans sa variété communautaire, c'est d'abord une communauté et un objectif: le développement de cette communauté. C'est ensuite une pédagogie globale s'appuyant sur un patrimoine et sur des acteurs, appartenant tous deux à cette même communauté. » (Tradução nossa).

artificial que iria definir a curta história de vários ecomuseus a partir de uma dicotomia central que opunha *peças* e *objetos* (Cf. Varine, 2002, p. 206). Nos anos 1970, o novo conceito ajudou a resolver temporariamente uma velha crise de identidade no setor museal – crise esta que iria ressurgir nos debates polarizados sobre a definição de museu já no século XXI.

Como resultado da divisão global do trabalho, segundo propõe Connell (2013), a atitude de intelectuais da periferia em relação ao conhecimento e a conceitos importados é a de uma “extroversão”, se orientando constantemente “para fontes de autoridade fora da sua própria sociedade”. Um dos efeitos dessa relação colonial reproduzida pelo museologia até o presente foi a criação de iniciativas comunitárias em países como o Brasil que, com certa dificuldade, tentavam seguir à risca o modelo do “ecomuseu” francês e, em muitos casos, buscavam certificação internacional por meio da consulta a especialistas como o próprio Varine. Nestes casos, a tutela do “expert” produzia uma normativa proscrita para os museus ao exercer a sua autoridade sobre as experiências de museus do Sul global.

No Brasil, a museologia social que se fundamentou no país a partir do início dos anos 2000, tornou-se parte da Política Nacional de Museus (a PNM, estabelecida desde 2003) e orientou as ações do Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM, criado em 2009). Essa vertente, que se pauta, em parte, no pensamento social brasileiro como via para romper com um “tradicionalismo” reconhecido no campo museológico, foi balizada pelos “preceitos” da Nova museologia pensada a partir das ideias de Varine entre outros, sendo definida por especialistas brasileiros em oposição “à museologia tradicional ou ortodoxa” (Chagas & Gouveia, 2014). Tal discurso de ruptura permitiu à museologia social ser reconhecida e aplicada no contexto acadêmico bem como por membros de grupos sociais em seus processos de afirmação como “museu”.

Um dos exemplos de sua aplicação como política pública que visava uma democratização do fazer museal configurou-se no Programa Pontos de Memória, desenvolvido e implementado pelo IBRAM entre 2009 e 2017<sup>37</sup>. Baseado na museologia social e na

---

<sup>37</sup> Programa inspirado no Programa Cultura Viva e, em particular, nos Pontos de Cultura como experiências semelhantes de caráter cultural diverso,

educação libertadora, esse Programa em escala nacional forneceu os meios de fazer museus a diversos grupos locais às margens dos regimes patrimoniais estabelecidos. O programa se propunha a realizar um tipo de aproximação inédita entre o Estado e a sociedade civil por meio do dispositivo museu, ativando grupos sociais subalternizados na luta pelo direito à memória. Segundo Marcele Pereira, que atuou nesse Programa desde o momento de sua implementação inicial, os Pontos de Memória respondiam

[...] a necessidade de empreender iniciativas que valorizem o protagonismo de grupos e comunidades como gestores dos próprios espaços de memória como expressão de suas lutas e resistências sociais e culturais, estimulando uma participação crítica e decolonizadora da memória de territórios, povos e movimentos sociais (Pereira, 2018, p. 102).

Atualmente, os rótulos de “museu social” e “pontos de memória” são amplamente difundidos na academia brasileira bem como nas ações (mais modestas) do IBRAM. Mas eles também são utilizados entre os membros de comunidades e grupos que recorrem a uma linguagem autorizada na busca de sua automusealização. Ao se apropriarem de termos disseminados no bojo das políticas de Estado, esses grupos fazem uso do léxico museológico para denunciar desigualdades e contestar o papel do próprio Estado e dos governos locais no presente opressor. Os museus sociais, no bojo desse movimento de circulação de ideias e disputa de autoridades, passam a ser adotados como modelos pragmáticos para a criação de museus nas margens dos regimes patrimoniais “soberanos”, isto é, aqueles que servem à afirmação de valores imperiais ou de uma burguesia instituída pelo colonialismo.

O movimento internacional pela criação de “novos museus” e pela adoção de novas práticas por antigas instituições teve grande repercussão nas ex-colônias, onde o museu vem sendo usado para contestar o próprio *museu*. Da América Latina à Índia, do Canadá às

---

implementado pelo Ministério da Cultura no Brasil a partir de 2004, por meio dos instrumentos da Política Nacional de Cultura Viva.

ilhas do Pacífico, grupos sociais vêm se apropriando do museu como um dispositivo de poder e um conjunto de práticas que eram antes descritas em textos teóricos e em normas profissionais criadas principalmente na Europa, no entanto sem conseguirem suplantar as diferenças materiais estabelecidas entre centro e periferia que continuam a estruturar o campo museal em âmbitos nacionais e internacional. Essa marginalidade museal se provou ser sustentada por uma divisão global do trabalho que permeia a história das ciências modernas e suas instituições coloniais. A reprodução da dominação imperial por meio da adoção de regras e conceitos disseminados a partir dos centros do poder colonial ainda pode ser observada quando as populações marginais são levadas a fazer museus de acordo com padrões “internacionais” e definições “universais” sobre as quais elas não têm voz.

Segundo esta lógica que perpetua relações de subordinação herdadas do passado colonial, a premissa de uma suposta “ruptura” com a museologia tradicional (ou *moderna*), presente no discurso internacional da Nova museologia, pode ser explicada pela crítica póscolonial de Gayatri Spivak (1994), segundo a qual a revisão radical vinda do Ocidente pode ser definida como o resultado de um desejo de “conservar o sujeito do Ocidente, ou o Ocidente como Sujeito”. Neste texto, eu defendo a ideia de que no processo de diversificação e redistribuição da experiência museal pelo mundo, desde o final do século XX, a museologia tem definido as suas margens enquanto mantém o Sujeito soberano dos museus. Quando algumas fronteiras mais ou menos evidentes entre as margens e o centro continuam a ser preservadas e reforçadas, é fácil manter intacta a hegemonia dos museus centrais. Como resultado, em alguns países como o Brasil, onde uma variedade notável de “museus sociais” e museus comunitários baseados em práticas experimentais vem insurgindo, o Estado e os investidores privados se responsabilizam pelo financiamento das instituições dominantes, levando os museus marginais à luta constante para sobreviverem com recursos cada vez mais escassos e em condições cada vez mais precárias.

#### 4. O futuro sem passado: museologia e remoções

No dia 18 de maio de 2016, na Zona Oeste do Rio de Janeiro, os moradores da Vila Autódromo se declaravam “museu”. Com a participação de colaboradores externos diversos, entre os quais voluntários, ativistas, museólogos, arquitetos e produtores culturais, o Museu das Remoções, autoproclamado um “museu social”, tinha a sua inauguração na data comemorativa do Dia Internacional dos Museus, segundo escolhida pelo ICOM desde 1977. O espaço parcialmente desocupado pela força de agentes de Estado, durante o processo de remoções em curso desde 2014, alcançava, naquele acontecimento político-cultural, o ápice de uma resistência que contava com o poder restaurativo do museu. A Vila Autódromo, lugar de destruição e desapropriação, requalificada por meio do testemunho sensível dos seus moradores, se afirmava um museu contra a violência do Estado – como vem sendo definido na fala dos seus principais atores.

As remoções na Vila Autódromo, ocorridas entre 2014 e 2016 de modo sistemático pela prefeitura do Rio de Janeiro, fizeram parte de um projeto de requalificação da cidade motivado pelos Jogos Olímpicos e Paraolímpicos de 2016, no bojo do qual se colocou em prática uma reforma urbana que atendia preponderantemente a interesses empresariais e às dinâmicas do mercado neoliberal (Bogado, 2017), isto é, visando o *desenvolvimento* da cidade para receber os Jogos e se inserir num projeto de *futuro*. Como resultado da luta pelo direito à moradia, e do enfrentamento cotidiano com o poder público, a Vila é transformada de um território habitado por mais de 700 famílias em um espaço em ruínas marcado pela perda dos seus patrimônios mais imediatos – suas casas, os espaços de convivência, a praça onde brincavam as crianças, os animais domésticos, a paisagem arborizada, os lugares de encontro e de memória afetiva...

A comunidade que recebe o nome de Vila Autódromo tem a sua origem no início da década 1960, quando uma colônia de pescadores se estabelece na Península de Itapeba, às margens da Lagoa de Jacarepaguá. A ocupação iniciou-se com a construção de algumas casas e pequenos comércios em torno da Lagoa (Bogado, 2017). No entanto, na década de 1970, com o Plano Lúcio Costa prevendo a expansão dessa parte da cidade em função de interesses do setor privado,

sobretudo na Barra da Tijuca, o bairro receberia grandes investimentos para tornar-se um vetor de expansão do mercado imobiliário, aumentando residências e serviços voltados para as classes média e alta (Cosentino, 2015 apud Bogado, 2020, p. 134).

Entre os anos de 2009 e 2015, mais de 700 famílias foram desabrigadas para que acontecesse a construção do Parque Olímpico na região que abarca o território onde está localizada a Vila Autódromo. Ignorando a concessão de terras à população que ali vivia há mais de 30 anos, casas foram demolidas, bens privados destituídos e a maioria dos moradores se viram obrigados a se retirar do local. Entretanto, ao longo de um processo intenso de negociações e luta pelo direito à permanência, um grupo de 20 famílias decide resistir, e essa resistência se vê potencializada na ideia de fazer um “museu das remoções”.

O museu nasce como reação insubordinada à ação destrutiva do Estado, a partir da musealização dos restos deixados no território e do ativismo dos seus habitantes que conseguem permanecer na luta por moradia e pelo direito à memória. Neste museu de uma comunidade desintegrada, os fragmentos de um passado sob ameaça de ser apagado configuram um *contra-patrimônio* da Vila Autódromo, produzido por meio do discurso da museologia social. A ideia do museólogo clássico da neutralidade dos artefatos materiais que sobrevivem ao tempo, ou seja, de que é preciso apaziguar o passado para conservá-lo, é, finalmente, colocada em xeque pela agência política do Museu das Remoções, que articula os restos para se tornarem, mais do que monumentos, barricadas contra as instituições que narram o nacional e reproduzem estruturas de poder excludentes de certos sujeitos sociais e grupos que desejam, por meio do museu, disputar a Nação.

Segundo uma modalidade “plebeia” de fazer “patrimônio” e fazer “museu”, evocada por Noël Barbe (2019), o ativismo museal da Vila Autódromo, em sua luta por requalificar os vestígios das remoções, propõe a revisão comunitária dos regimes de patrimonialidade e de musealidade fundados sobre a narrativa soberana do Estado Nacional, em seu caráter centralizador das experiências museais no Brasil. Os museus sociais, entre as prescrições da museologia social e a proposta de novas práticas experimentais, se configuram como meios de luta contra a própria hegemonia do museu

em seu sentido moderno, tendo como efeito “a dilatação de uma capacidade de agir”, de não se satisfazer com o estado do mundo social (Barbe, 2019, p. 2-3). Este museu se caracteriza, assim, entre a disciplina da museologia e a constante ruptura por meio da experimentação, ao congregar o discurso autorizado de acadêmicos às práticas necessariamente insubordinadas dos habitantes locais.

Ao adotar o discurso da museologia social para expressar causas próprias, os habitantes da Vila Autódromo exercitam a rememoração crítica do passado num movimento político por meio do qual a experiência social se rebela contra a disciplina do museu “clássico” ou “hegemônico” – nas suas próprias palavras. Tal rebeldia contra a marginalidade que demarca práticas museais e condições desiguais para fazer museu se explica pela grande dificuldade de certos atores de operar de acordo com a gramática disciplinar e normativa das políticas patrimoniais (Heitor, 2018, p. 103). Apoiado em uma linha de ação estabelecida na museologia brasileira, este museu participa da insurgência de uma epistemologia política do patrimônio (Barbe, 2019, p. 12), evocando categorias científicas como a de “museu social” para desafiar a ação do Estado e a normatividade dos museus colonialistas.

Assim, o Museu das Remoções surge entre um discurso autorizado e a insubordinação. Seus ativistas atuam a partir das margens, das fronteiras e exterioridades do campo museal instituído, a partir de alianças entre moradores e apoiadores (cientistas, políticos, profissionais de museus centrais). Este museu inclassificável caracteriza-se, então, pela tensão entre ruptura e pertencimento, entre o que é reconhecido como museologia social e as infinitas formas de reinventar o museu através da experimentação e do desconhecido, por afiliações e atritos com outros modelos e formas de objetificação da cultura e dos patrimônios. Ao se declararem, elas e eles “objetos do museu”, os habitantes da Vila Autódromo penetram aquilo que se entende como cadeia museológica e contradizem a dicotomia fundante dos ecomuseus – do museu de pessoas, logo, sem objetos. Tal subversão da colonialidade estruturante dos museus no presente, ao mesmo tempo que potente, coloca o museu fora de todo quadro de institucionalização, sem a necessidade de um centro de poder e de normatização para se manter em sua experiência ao mesmo tempo transitória e persistente.

Na tradição eurocêntrica, os museus ainda podem ser percebidos como uma declaração de posse e suposta permanência do patrimônio. Nestes termos, são instrumentos de modernização e uma marca da Modernidade no mundo pós-colonial. Sendo a economia patrimonial uma economia moderna, o reconhecimento do “pré-patrimônio” (Kirshenblatt-Gimblett, 2004, p. 61) – isto é, referências culturais antes de serem designadas patrimônio por um discurso autorizado – e das formas experimentais do “museu” impulsionadas pelas comunidades geraram um movimento pela revisão radical do museu na perspectiva do Estado e de organizações transnacionais centradas na Europa. Os contra-patrimônios, objetos indesejados que submergem das margens em direção aos centros de poder por meio da ação do museu, desafiam então os limites estabelecidos dos regimes autorizados de musealidade e patrimonialidade.

Com efeito, especialmente no Brasil onde a “museologia social” se tornou uma tendência de expressão sistemática e até instituída nas políticas culturais do Estado, os modelos importados têm sido apropriados na dinâmica do patrimônio local e subvertidos pelos próprios grupos sociais, que se reconhecem como atores da contra-musealização politizada do patrimônio. Este reconhecimento não se consegue, naturalmente, sem um grande debate público e negociações – por vezes beligerantes – entre os especialistas, os agentes do Estado e os militantes e membros das comunidades, implicando uma transformação dos valores ativados por esses museus sociais à margem da Museologia. No interior dessa gramática museal em transição, a museologia, percebida agora como uma expertise compartilhada (Tornatore, 2019), é reavaliada de acordo com as necessidades e as dinâmicas dos grupos marginais. Essas fronteiras e limites são reinventados pela experimentação social do museu. O centro museal começa a ser transformado pela rebelião das periferias musealizadas.

## **5. Considerações: fragmentos para (re)construir os museus do futuro**

“E aí está a grande tarefa humanista e histórica dos oprimidos – libertar-se a si e aos opressores.” (Freire (1987) [1968], p. 30). A mudança que se buscou ao longo dos anos em que foi evocada uma

possível e instrumental descolonização dos museus quase sempre disse respeito aos opressores e poucas vezes esteve alicerçada na experiência dos oprimidos. Faço uso da dialética de Paulo Freire para enfatizar o argumento que aqui pretendi esboçar: o de que a museologia manteve relações de subordinação e dependência ao se “descolonizar”. Tentei argumentar que o discurso pela descolonização dos museus e da museologia, enunciado principalmente a partir de autores do Norte global desde os anos 1970, não suplantou a desigualdade estruturante de um mercado global da cultura que produz a marginalidade de alguns museus em detrimento da soberania material e política de outros. Não é objetivo deste capítulo, entretanto, apontar caminhos para a autonomia libertária de que falava Freire, esta última já assimilada a uma matriz dominante de conhecimento, ou completamente negada pelo discurso do capitalismo ultraliberal. Aqui se buscou evidenciar quais as bases que levaram a museologia a produzir um discurso pela subversão de sua tradição moderna, tendo sido esse mesmo discurso incorporado à Modernidade para manter relações de dominação. Longe de permitir um *falar com*, almejado pelos adeptos das ideias de Freire, tais relações fomentaram a museologia “clássica” do *falar sobre*.

Idealmente, qualquer indivíduo ou grupo deve ser capaz de definir as suas próprias formas de preservar e transmitir o seu patrimônio. No entanto, as demandas recentes pela descolonização dos museus chamam a atenção, mais uma vez, para os fundamentos coloniais que definem e configuram as instituições de preservação e representação da cultura no século XXI. Essas reivindicações por uma revisão dos paradigmas e práticas coloniais tornaram-se ainda mais imperativas em um contexto marcado pelo aumento das desigualdades e pelo agravamento das exclusões sociais em um mundo pandêmico com economias abaladas. Em 2020, movimentos sociais e ativistas ocuparam museus centrais contestando seu discurso e suas práticas coloniais; grupos indígenas e outras minorias reivindicaram sua autorrepresentação em exposições e a mudança substancial das narrativas dos museus; a devolução das coleções coloniais esteve mais uma vez no centro de várias disputas envolvendo agentes governamentais, profissionais de museus e ativistas. Alguns museus sociais buscaram sobreviver ao migrarem para o ciberespaço, dependendo cada vez mais do trabalho de colaboradores voluntários e

do apoio de cientistas para manter as suas atividades básicas. Enquanto isso, mais do que nunca, as “comunidades” e os autoproclamados “operadores comunitários” comportam-se como “grupos de pressão” nas disputas patrimoniais (Maguet, 2011, p. 51), utilizando subvenções políticas para manipular as categorias de poder disponíveis.

Em meio a um contexto de fragmentações sistêmicas e instituídas pela Modernidade, o discurso da descolonização dos museus, evocado em diferentes ondas desde a Mesa Redonda de Santiago do Chile – que completa os seus 50 anos no momento da publicação deste texto – deixa de fazer sentido quando as próprias noções de “desenvolvimento” e “autonomia comunitária” podem ser facilmente contestadas. A definição do museu como uma ferramenta de desenvolvimento para comunidades de base (Varine, 2005) que se opunha, desde os anos 1970, ao museu em sua concepção colonial, baseado em coleções materiais e em um discurso autorizado sobre o patrimônio, já se mostra desgastada e impossível de ser mantida para se referir à complexidade atual das dinâmicas museais.

Embora a museologia social não pretenda ser uma referência teórico-metodológica para moldar a prática museal segundo parâmetros e regras rígidas (Chagas et al, 2018, p. 76), sua agenda política alinhada com a política central do governo brasileiro nos anos 2000 foi submetida à normatividade das concepções e definições internacionais – o ecomuseu sendo uma delas e a Nova museologia francófona, outra. Tal padrão sugere um paradoxo comum aos museus de base comunitária: por um lado, eles enfrentam a luta constante pela autonomia, por outro, devem lidar com a necessidade operacional de recorrer a parâmetros básicos para encontrar maneiras de sobreviver no presente. No Brasil, hoje, os autoproclamados museus sociais, experiências de base comunitária contra qualquer forma de normatização, encontram dificuldades crescentes em acompanhar a dinâmica selvagem do mercado global ao mesmo tempo em que sofrem as consequências materiais do neoliberalismo.

Esses museus experimentais – que têm na experiência humana o seu substrato – não se resumem aos restos trazidos do passado. Na curadoria inventada pelos ativistas do Museu das Remoções na Vila Autódromo, baseada nos testemunhos em primeira pessoa dos moradores e ex-moradores do território, nenhuma lembrança pode

estar desvinculada daqueles que se permitem lembrar. Ao restituir o testemunho aos restos do passado fragmentado, a musealização da Vila se propõe a *re-humanizar os desumanizados*, num movimento simetricamente oposto ao processo de gentrificação. Em vez de separar para selecionar, a musealização dos fragmentos abandonados pelo Estado desenvolvimentista reintegra a matéria aos fluxos da vida interrompidos pelo presente que visa produzir um futuro sem passado.

Descolonizar, como explicitam as epígrafes do presente capítulo, é ir além das fronteiras estabelecidas para dar aos sujeitos diversos os meios de se narrar e de se ver, de forma insubordinada e evitando a imposição de padrões e regras que servem para alienar a experiência e desumanizar os humanos. Logo, decolonizar não diz respeito a modelos prontos ou a oposições binárias (que são simples pois sua simplicidade faz com que sejam facilmente transmitidas para colonizar outras mentes e dominar outros saberes). Descolonizar é se abrir para experiências e epistemologias diversas, subvertendo toda forma de normatividade herdada, a começar pela colonialidade.

Diante da precariedade crescente do momento atual, os museus sociais no Brasil continuam a colocar questões fundamentais para os museus de todo o mundo, contestando a sua colonialidade: quais são as condições existentes para garantir a ação coletiva na esfera pública? Quem autoriza a participação e o engajamento social nos museus do presente? Quanto custa a autonomia da comunidade? A perspectiva dos museus que provocam tais reflexões – materiais, epistêmicas e políticas – levanta ainda uma questão fundamental sobre aquilo que tentamos entender como decolonização: é possível restituir sem destruir o que temos como museologia no presente?

A ruptura almejada com a abertura decolonial que vislumbra o campo museal não pode configurar a destruição de conquistas do passado e das vias já abertas para que outros sujeitos possam fazer uso do dispositivo museu. É possível escapar à Modernidade inerente ao museu? Talvez tenhamos que encarar o fato de que o museu será sempre moderno em sua genealogia. A ruptura almejada, entretanto, pode ser aquela que assegure o seu uso pelos mais diversos sujeitos e grupos e em função de uma agenda contra-moderna; isto é, para que a decolonização seja uma postura do museu que desafia as fronteiras do próprio museu, na contestação crítica de suas estruturas. Em outras palavras, pode ser preciso fragmentar o museu para reintegrá-lo aos

seus usos sociais. Tal reintegração depende da possibilidade de lançarmos olhares conscientes sobre o presente, o passado e o futuro, escapando às hierarquizações de uma política do tempo colonial para ver o tempo, ele mesmo, como uma forma de normatizar a experiência e docilizar a potência contestatória dos oprimidos.

### Referências:

Barbe, N. (2019). Pour une anthropologie plébéienne et pragmatiste du patrimoine. *In Situ. Au regard des sciences sociales*, 1, 1-19. Disponível em: <http://journals.openedition.org/insituarss/485>.

Bogado, D. (2020). Memória Popular: Dispositivo de luta pelo direito à habitação. Os casos da comunidade Vila Autódromo (Rio de Janeiro) e Bairro 6 de Maio (Amadora). *Finisterra*, LV, 114, 127-140.

Bogado, D. (2017). *O Museu das Remoções da Vila Autódromo. Potência de resistência criativa e afetiva como resposta sociocultural ao Rio de Janeiro dos megaeventos*. Tese de doutorado defendida na Universidade de Sevilha. Sevilha.

Bondaz, J., Isnart, C., & Leblon, A. (2012). Au-delà du consensus patrimonial. Résistances et usages contestataires du patrimoine. *Civilisations*, 61, 1, 9-21.

Brulon Soares, B. (2020a). Rupture and continuity: the future of tradition in museology. *ICOFOM Study Series*, 48, 1, 15-27. Disponível em: <https://journals.openedition.org/iss/1961>.

Brulon Soares, B. (Ed.). (2020b). *Descolonizando a museologia*. Vol. 1. Museus, ação comunitária e descolonização. Paris: ICOM/ICOFOM. Disponível em: <http://icofom.mini.icom.museum/publications-2/the-monographs-of-icofom/>.

Chagas, M., Primo, J., Assunção, P., & Storino, C. (2018). A museologia e a construção de sua dimensão social: olhares e caminhos. *Cadernos de Sociomuseologia*, 11, 55, 73-102.

- Chagas, M. & Gouveia I. (2014). Museologia social: reflexões e práticas (à guisa de apresentação). *Cadernos do CEOM*, 27, 41, 9-22.
- Connell, R. (2013). Southern Theory: The Global Dynamics of Knowledge in Social Science. *Planning Theory*, 13, 2, 210-223.
- Coronil, F. (2008). Elephants in the Americas? Latin American pós-colonial studies and global decolonization. In M. Moraña, E. Dussel & C. Jáuregui (Eds.), *Coloniality at large: latin american and poscolonial debate* (pp. 396-416). Durham; London: Duke University Press.
- Déclaration de Québec (1984). *Principes de base d'une nouvelle muséologie*, Adoptée par le 1<sup>er</sup> Atelier international Écomusée / Nouvelle muséologie, Québec, le 12 octobre, 1984. Disponível em: <http://www.minom-icom.net/>.
- Desvallées, A. (1992). Présentation. In A. Desvallées, M.-O de Bary & F. Wasserman, (Coords.), *Vagues, une anthologie de la nouvelle muséologie* (pp. 15-39). Macon et Savigny-le-Temple, W et MNES, t.1.
- Fabian, J. (2002 [1983]). *Time and the other: how anthropology makes its object*. New York: Columbia University Press.
- Freire, P. (1987 [1968]). *Pedagogia do oprimido*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- Guido, H. F. (2012 [1972]). Relatório Final. Mesa-redonda sobre o desenvolvimento e o papel dos museus no mundo contemporâneo. Santiago do Chile, 20 a 31 de maio de 1972. In J. do Nascimento Junior, A. Trampe & P. A. dos Santos. *Mesa Redonda sobre a Importância e o Desenvolvimento dos Museus no Mundo Contemporâneo* (pp. 118-141). Brasília: IBRAM.
- Grosfoguel, R. (2016). A estrutura do conhecimento nas universidades ocidentalizadas: racismo/sexismo epistêmico e os quatro genocídios/epistemicídios do longo século XVI. *Revista Sociedade e Estado*, Brasília, 31, 1, 25-49.

Heitor, G. K. (2018). Museu plebeu: digressões sobre o Museu da Beira da Linha do Coque (Recife-PE-Brasil). In B. Brulon Soares, K. Brown & O. Nazor (Eds.), *Defining museums of the 21<sup>st</sup> century: plural experiences* (pp. 99-104). Paris: ICOFOM/ICOM.

ICOM – International Council of Museums. (1974). ICOM Statutes, adopted by the 11th General Assembly (Copenhagen, Denmark, June 14, 1974). Disponível em: [http://archives.icom.museum/hist\\_def\\_eng.html](http://archives.icom.museum/hist_def_eng.html).

Kirshenblatt-Gimblett, B. (2004). Intangible Heritage as Metacultural Production. *Museum International*, 56, 1-2, 221-222. Disponível em: <https://doi.org/10.1111/j.1350-0775.2004.00458.x>.

Lima, G. G. F. (2015). Museus, desenvolvimento e emancipação: o paradoxo do discurso emancipatório e desenvolvimentista na (Nova) museologia. *Museologia e Patrimônio*, 7, 60-84.

Maguet, F. (2011). L'image des communautés dans l'espace public. In C. Bortolotto (Dir.), *Le patrimoine culturel immatériel*. Enjeux d'une nouvelle catégorie (pp. 47-71). Paris : Éditions de la Maison de sciences de l'homme.

Mbembe, A. (2015). *Decolonizing knowledge and the question of the archive*. Lecture delivered at the Wits Institute for Social and Economic Research. Disponível em: <https://africaisacountry.atavist.com/decolonizing-knowledge-and-the-question-of-the-archive>.

Mignolo, W. D. (2007). 'DELINKING', *Cultural Studies*, 21, 2, 449 -514. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1080/09502380601162647>.

Mignolo, W. D. (1995). La razón postcolonial: herencias coloniales y teorías postcoloniales. *Revista Chilena de Literatura*, 47, 91-114.

Pereira, M. R. (2018). *Museologia Decolonial: os Pontos de Memória e a insurgência do fazer museal*. Tese de Doutoramento. Lisboa, Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias.

Pletsch, C. E. (1981). The Three Worlds, or the Division of Social Scientific Labor, Circa 1950-1975. *Comparative Studies in Society and History*, 23, 4, 565-590. Disponível em: [www.jstor.org/stable/178394](http://www.jstor.org/stable/178394).

Quijano, A. (2000). Coloniality of Power, Eurocentrism and Latin America. *Nepantla: Views from South*, 1, 3, 533-580.

Souza, L. C. C. e. (2020). Museu integral, museu integrado: a especificidade latino-americana da Mesa de Santiago do Chile. *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, Nova Série, 28, 1-21.

Spivak, G. C. (1993). Can the Subaltern Speak? In P. Williams & L. Chrisman (Eds.). *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory* (pp. 66-111). New York: Columbia, 1993.

Tornatore, J.-L. (2019). Expérierer le patrimoine. In J.-L. Tornatore (Dir.), *Le patrimoine comme expérience*. Implications anthropologiques (pp. 9-65). Paris : Éditions de la Maison des sciences de l'homme.

Varine, H. de (2017). *L'écomusée singulier et pluriel*. Un témoignage sur cinquante ans de muséologie communautaire dans le monde. Paris : L'Harmattan.

Varine, H. de (2005). Decolonising Museology. *ICOM News*, 3, 3.

Varine, H. de (2002). Un entretien avec Hugues de Varine (réalisé par Octave Debary). *Publics & Musées*, L'écomusée : rêve ou réalité, Presses Universitaires de Lyon, 17-18, 203-210.

Varine, H. de (1992 [1978]). L'écomusée (1978). In A. Desvallees, M. O. De Barry, & F. Wasserman (Coords.), *Vagues: une antologie de la Nouvelle Muséologie*, vol. 1, (pp. 446-487). Collection Museologia, Éditions W-M.N.E.S.

UNESCO (1973). The role of museums in today's Latin America. *Museum International*, XXV, 3.

## **LA PARTICIPACIÓN COMO EJE TRANSFORMADOR DE LOS MUSEOS: UNA PROPUESTA BASADA EN EL MUSEO DE BOGOTÁ**

**Daniel Manjarrés Usaquén**

Universidad de São Paulo, Brasil

<https://orcid.org/0000-0002-7103-5396>

**Camilo de Mello Vasconcellos**

Universidad de São Paulo, Brasil

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

### **1. Introducción**

No cabe duda de que la museología y el universo de los museos en América Latina han experimentado intensos cambios cualitativos en los últimos veinte años, por diferentes motivos. Podríamos mencionar algunos de ellos, como la formación de un nuevo profesional más comprometido con los temas relacionados con la función social de las instituciones museísticas, la creación de nuevos cursos de formación en Museología a nivel de pregrado y posgrado en las universidades públicas, el incremento de políticas públicas para museos, los numerosos encuentros internacionales y nacionales que ayudaron al avance de diferentes aspectos de la disciplina museológica, la aparición de propuestas innovadoras y modelos de gestión más participativos, las nuevas inquietudes acerca de la inclusión y accesibilidad del público de los museos y la presencia de nuevas y fructíferas críticas a los modelos agotados de los museos tradicionales, que por ser poco dinámicos enfrentan dificultades a la hora de actuar en conjunto con sus comunidades y públicos.

También es importante destacar los grandes hitos internacionales (Santiago de Chile 1972, Quebec 1984, Caracas 1992, especialmente) que propusieron nuevos conceptos y procesos museológicos (La Casa del Museo, México 1972-1980 con Mario Vázquez, por ejemplo) y que criticaron el modelo arcaico de los museos

tradicionales con un modelo que invita a la reflexión y que está más integrado con sus respectivas comunidades y entornos, como los museos comunitarios, museos de vecinos, ecomuseos y museos de ciudad, tanto en los países europeos como en Estados Unidos y América Latina.

Evidentemente, estos cambios no se sintieron única y exclusivamente en el universo de los museos, sino que estas instituciones se vieron obligadas a responder ante las demandas sociales generalizadas que pedían nuevos formatos de acción más participativos, menos elitistas y más acordes con las necesidades de una sociedad que necesita mejorar su interacción con las instituciones, que responden a sus demandas sociales. La sociedad demanda nuevos procesos de creación de memoria e identidades, solución de los problemas urbanos, preservación del medio ambiente, equidad para los pueblos y comunidades indígenas y afrodescendientes, y la superación de la desigualdad social y económica, etc.

Sin duda, este contexto también acabó influyendo en la aparición de nuevas ideas acerca de cuál debe ser el papel de un museo con características más inclusivas, accesibles y menos distantes de la mayoría de la población, que, a su vez, tenga una verdadera postura de apertura y sea identificado como un foro en donde se debaten los grandes desafíos en los que nos encontramos hoy.

Por esto, la relación entre los museos y la sociedad es un tema que está en la agenda actual y que cada vez cobra más relevancia. Al fin y al cabo, lo que quieren y exigen las personas y las comunidades es la existencia de un museo que tenga una interacción cada vez mayor con los contextos donde se encuentran insertos y que asuma efectivamente el rol de receptor y gestor de sus demandas. Un museo que vaya más allá de la preservación de sus colecciones como un fin en sí mismo, y se convierta efectivamente en una institución que propone debates y promueve las transformaciones que la sociedad necesita.

Al mismo tiempo, los museos tradicionales, que están configurados en torno a un conjunto de objetos materiales históricamente constituidos, un espacio físico establecido y un público objetivo, también comenzaron a preocuparse por la inclusión social y por establecer conexiones entre sus procesos educativos y de preservación con las numerosas demandas sociales existentes y que

están cada vez más presentes en todos los aspectos de la vida contemporánea.

En este sentido, las instituciones museológicas deben posicionarse como impulsoras de la transformación social, a partir del diálogo con la sociedad. Este diálogo entre los museos y las personas será siempre una oportunidad para reafirmar su razón de ser y para ampliar el alcance de sus acciones. Llegados a este punto, las preguntas y los problemas a tratar en las siguientes líneas son: ¿qué formas de participación y colaboración efectiva pueden establecer y ejercer los museos en contextos diversos? ¿qué contribución puede y debe ofrecer la museología como disciplina científica respecto a este proceso, a partir de sus herramientas metodológicas y teóricas? Finalmente, discutiremos la propuesta para un museo participativo basada en la tipología de museo de ciudad, planteada a partir de un estudio de caso del Museo de Bogotá, Colombia, con el fin de discutir las posibilidades de esta institución junto con nuestros lectores.

## **2. Algunas discusiones sobre el tema de la participación em los museos**

Zita Possamai en un artículo de 2010 titulado "Museo en la ciudad: ¿un agente de cambio social y desarrollo?" plantea que los museos ubicados en contextos urbanos deben asumir el desafío de posicionarse como promotores de la transformación social a partir del establecimiento de un diálogo con las sociedades, basado en 3 pilares: la escucha, la participación y la cogestión.

En este texto, Possamai (2010) destaca que históricamente el museo constituyó "un discurso autorizado sobre el pasado en una narrativa visual compuesta por imágenes y objetos". Por supuesto, desde esta perspectiva, el museo ejerció una selección autorizada para establecer qué debía verse y qué silenciarse, reforzando su carácter autoritario y elitista. En este sentido, la propuesta de la autora es presentar una discusión donde el museo asume el papel de agente de escucha de la sociedad, más concretamente de su público, escuchando "voces distintas a las de su cuerpo técnico, su dirección, sus directores o patrocinadores" (Possamai. 2010). En este sentido, continua la autora, sería importante definir algunas estrategias de escucha, los temas a escuchar y lo que debe ser escuchado.

Otro punto que discute la autora es la necesidad de que el museo vaya más allá de esta escucha y asuma la participación como principio. Por este concepto la autora entiende:

ultrapassar a escuta anteriormente mencionada, na qual a instituição promove as escutas, mas segue realizando seus projetos exclusivamente com seu corpo técnico, sem a interferência da sociedade (Possamai, 2010, p. 39).

En este caso, es importante crear canales de participación pública efectiva a través de los proyectos desarrollados por el museo y elegir los grupos con los que se quiere trabajar. Es decir, el público objetivo.

Otro punto que defiende Possamai es el de la cogestión, en el que, sin prescindir de los especialistas, la institución se abre a la participación con otros segmentos de la sociedad o del público del museo, bajo una perspectiva que puede incluso elegir un grupo interlocutor permanente y seguir los intereses del mismo público.

Según esta misma autora, en el contexto de las ciudades – en donde se ubican la mayoría de los museos de nuestro continente– existen graves problemáticas como la degradación ambiental, los conflictos interétnicos, el racismo, la homofobia, la urbanización ilegal, el tráfico de drogas, que, en definitiva, representan grandes posibilidades y tienen un gran potencial para establecerse como temas de “reflexión dentro de los museos” (Possamai, 2010)

Maria Inés Mantovani Franco (2014) sostiene que el museo debe asumir cada vez más el papel de espacio-foro, en un territorio de vivencias, experiencias, compartiendo, apuntando a su total innovación.

Es así como el museo debe priorizar algunos ejes o propuestas, como conocer y compartir experiencias con la perspectiva de establecer diálogos y aprender unos de otros y compartir caminos y soluciones, dejando atrás las curadurías individuales y avanzando hacia el desarrollo de curadurías compartidas. Finalmente, según este autor, el museo debe movilizarse y dejarse movilizar, lo que presupone nuevas actitudes y voluntad institucional para innovar y convertirse claramente en un museo ciudadano.

Para esto, el museo no puede tener recelos al momento de realizar un ejercicio de auto diagnóstico de su organización interna, de sus equipos, su misión, sus objetivos y sus planes de acción estratégicos. Además, debe reconocer sus debilidades y valores para llevar a cabo los cambios necesarios para convertirse en una plataforma activa que se apoya fundamentalmente en el diálogo entre la institución y su entorno.

En nuestra opinión, el diálogo en el museo no solo debe darse entre los especialistas, sino debe involucrar a todas las personas que trabajan y participan en el museo, el público y los representantes de la sociedad en general. En este sentido, la participación incluye a todos y no solo a los curadores o al público. El diálogo debe involucrar a las personas que se identifiquen con la propuesta de llevar a cabo los cambios necesarios y con la necesidad de avanzar en la construcción de conocimiento y de una nueva agenda del museo en dirección a este diálogo mencionado anteriormente.

Últimamente, la literatura museológica viene informando y reflexionando sobre diversas experiencias que establecieron procesos de curadurías participativas, compartidas e incluso de museologías colaborativas.

En este sentido, se pueden citar algunas experiencias como las de Guedes & Bessa (2020), Vidal (2008), Silva (2012), Cury (2017,2018, 2020) Roca (2015), Aramis (2020) Freitas (2019), Bayuelo Castelar & Samudio Reyes y Castro (2013), Viera (2018) quienes relatan cuán ricas, únicas y desafiantes fueron sus propuestas museológicas y que nos hacen pensar o repensar en las direcciones que deben tomar dichas participaciones. Esto, en el contexto de los museos tradicionales como en el de aquellos en donde la participación aparece intrínseca desde su creación, como ocurre en los modelos de museos antes mencionados.

Según Quijano (2000; 2007) muchas de estas experiencias se dan desde una perspectiva de crítica decolonial hacia los museos tradicionales, que aún reflejan la ecuación modernidad/colonialismo. Estos museos, desde su constitución y hasta el día de hoy, continúan desarrollando prácticas que refuerzan el distanciamiento, los prejuicios y las posiciones elitistas pues aún no han superado los límites y la ideología del poder colonizador y sus efectos hasta hoy.

En este momento, es preciso preguntarse si la museología social, o aquella que invita a nuevos actores a participar abiertamente en el dialogo e incluso propongan nuevas narrativas de identidad, puede efectivamente modificar y traer un mayor grado de participación a la gestión de los museos tradicionales, especialmente a los establecidos en áreas urbanas y ubicados en universidades, barrios de élite o incluso en áreas centrales donde el conflicto y la desigualdad social aún prevalecen de manera casi absoluta.

Es por eso que las preguntas en el texto de Brulon (2020) no pueden permanecer en silencio:

o Outro, afinal, pode falar de si mesmo ao se automusealizar? “O intelectual pode falar do outro sem subalternizá-lo?” “Como produzir conhecimento e transmitir patrimônios sem reproduzir as posições hierarquizadas de sujeito e objeto?” “Poderiam os museus e a museologia escapar a sua colonialidade fundante?”. (Brulon, 2020. p 22)

Creo que es fundamental pensar en una propuesta metodológica en los casos en los que los museos decidan trabajar desde una perspectiva de procesos colaborativos, pero teniendo cuidado en no caer en el error de proponer una receta o un modelo cerrado. Cada experiencia museológica es diferente y particular ya que en su desarrollo entran en juego diferentes actores, contextos, instituciones y la existencia de diferentes procesos de colaboración.

Pensando en las instituciones museológicas latinoamericanas, que durante dos siglos han mantenido prácticas autoritarias que reflejan el pensamiento colonizador, se puede reconocer como un gran desafío la implementación de experiencias participativas, pero, a partir de esto, también es posible encontrar nuevos caminos para estas instituciones. Este es un proceso de cambio que lleva tiempo, que moviliza la voluntad de algunos (no de todos) pero que tiene mucho sentido en un momento en que se está formando un nuevo campo en la museología y, como dice Bourdieu (1983), todo campo está marcado por disputas, conflictos e intentos de instaurar hegemonías y por la aparición de un nuevo discurso que inaugura una nueva práctica.

Por eso mismo es necesario reflexionar sobre estas nuevas experiencias de participación museológica con nuevos actores, a través de un proceso de evaluación serio y maduro, que involucre a todos y que, después de finalizado, reinicie de nuevo, corrigiendo errores, proponiendo nuevas metodologías, aprovechando lo que funcionó y enfrentando oposiciones internas y externas. Un proceso en el que la voz del otro es escuchada e invitada a participar, compartir, decidir, actuar y dialogar.

Es en esta dirección que presentamos y discutimos, en las siguientes páginas, la propuesta de un modelo de museo de ciudad en donde la participación es protagonista y que responde a las necesidades reales los ciudadanos y las comunidades que habitan en Bogotá, en Colombia.

### **3. El Museo de Bogotá: una accidentada historia de 50 años**

Desde su creación em 1969, el entonces Museo de Desarrollo Urbano estuvo interesado en estudiar la ciudad entendiéndola como un fenómeno complejo y sobrepasando los aspectos puramente históricos. Varias de sus características iniciales, como que nació siendo parte del Departamento Administrativo de Planeación Distrital y que en su acervo original se encontraba la Urna Centenaria, lo confirman. Además, su accidentada historia de 50 años que incluye su paso por los sectores de planeación urbana, educación, turismo y cultura, su establecimiento como agente de la política de cultura ciudadana, su cambio de nombre a Museo de Bogotá, la creación de su colección de fotografías y, finalmente, su establecimiento como programa especial del Instituto Distrital de Patrimonio Cultural, han permitido establecer y perfeccionar esa vocación.

La fundación del Museo de Desarrollo Urbano (MDU) se debe a la iniciativa política de Virgilio Barco Vargas, quién fue alcalde de Bogotá (1966–1969) y presidente de Colombia (1986–1990). Gracias al Plan de Museos de Barco, fueron creadas ocho instituciones museológicas dedicadas a temas variados como el desarrollo urbano, la astronomía, la tauromaquia, el arte colonial, la Independencia de Colombia, la historia natural, la aeronáutica y la cultura indígena Muisca. Este grupo de museos conformó en 1969 un primer sistema distrital de museos de la ciudad.

La institución museológica del plan que estaba dedicada al estudio del desarrollo urbano de la ciudad fue el MDU, creado en 1969 como parte del Departamento Administrativo de Planeación Distrital. La creación del museo antecede a la creación de la Secretaría de Educación (1971), el Instituto Distrital de Cultura y Turismo (1978), el Observatorio de Cultura Ciudadana (2001) y la Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte (2004), todas ellas instituciones de las cuales de las cuales ya hizo parte.

La accidentada historia de las transferencias del Museo dentro del sistema de gobierno público de la ciudad comienza en 1971, tres años después de su creación. Ese año fue transferido del Departamento Administrativo de Planeación a la Sección de Museos Distritales de la recién creada Secretaría de Educación de Bogotá. Este primer cambio de sector permitió que el Museo se estableciera como un agente dentro del amplio sistema de la educación pública de la ciudad. Solo siete años después, en 1978, la institución fue transferida nuevamente para el recién creado Instituto Distrital de Cultura y Turismo –IDTC– de la Alcaldía. En 2001, durante el segundo mandato de Antanas Mockus como alcalde de Bogotá, el museo fue transferido al Observatorio de Cultura Ciudadana. En este periodo el Observatorio estaba encargado de monitorear y medir el impacto del eje Cultura Ciudadana del Plan de Desarrollo “Bogotá para vivir todos del mismo lado”, que estudiaba el comportamiento ciudadano en el complejo ámbito de la convivencia metropolitana. En 2003, pasó de ser MDU a llamarse Museo de Bogotá (MdB). Este cambio de nombre se constituye en la reafirmación del sentido y la misión del museo que oficialmente cambió su objeto de estudio inicial -el desarrollo urbano de la ciudad- por uno más complejo: la ciudad como un fenómeno cultural y social, en el marco de la política de cultura ciudadana.

Un último y significativo cambio para el museo ocurre en 2006 cuando son creados la Secretaría de Cultura, Recreación y Deportes de Bogotá (SCRD) y, su entidad adscrita, el Instituto Distrital de Patrimonio Cultural (IDPC) (antes Corporación la Candelaria). Tanto la SCRd como el IDPC son establecidos con el objeto de dirigir las políticas públicas del sector cultura en Bogotá y, en especial el IDPC, como responsable de las políticas para la gestión del patrimonio cultural. En este nuevo contexto, el museo es transferido del Observatorio de Cultura al IDPC, en donde actualmente funciona como

un programa de la Subdirección de Divulgación de los Valores de Patrimonio.

El constante cambio institucional durante los 50 años de su gestión afectó la continuidad, estabilidad y coherencia de las acciones del museo. Sin embargo, su paso por esa variedad de oficinas distritales le permitió crear un perfil institucional multisectorial.

En todo caso, el constante cambio de sedes y sus dos cierres (1996-2000 y 2006-2008) han dificultado su gestión y han restringido sus posibilidades para ofrecer acciones museológicas significativas en la ciudad. La situación de las dos primeras casas, que debieron ser desalojadas por presentar deterioro estructural causado por su uso, es lamentable. El paso por la sede del Planetario Distrital fue decisivo para posicionarlo como un agente de la cultura ciudadana para los bogotanos, pero este posicionamiento no se mantuvo y, al contrario, fue debilitado con su segundo cierre por dos años.

La historia de la constitución del acervo y de las colecciones con las que actualmente cuenta el MdB está poco documentada. La escasa información acerca de los primeros objetos que hicieron parte del acervo impiden identificar consistentemente que objetos persisten y, sobre todo, cuales objetos fueron perdidos durante su accidentado paso por cinco diferentes instituciones, cinco diferentes sedes y dos cierres. En relación con esto, la falta de documentación sobre la gestión del acervo durante los dos periodos en los que el museo cerró y sus colecciones fueron guardados en bodegas, nos indica un escenario de vulnerabilidad para la institución y su acervo. La falta de evidencia acerca de los procesos de adquisición también impide identificar los valores patrimoniales y museológicos que les fueron atribuidos en el momento en que ingresaron al museo y dificulta su articulación con las acciones museológicas.

Según el estudio de Loaiza y Bautista (2016), la colección de objetos tiene 220 ítems que no corresponden a la conformación original del acervo, ya que muchos de ellos fueron retirados en administraciones pasadas y, otros, fueron perdidos durante los cambios de sedes y los cierres. Además, en su documento, los conservadores plantean la organización de estos objetos en áreas temáticas como artes plásticas, ciencias, domestica, economía, reverencial y social que los dotan de significados y valores, pero que,

en algunos casos, no son suficientes para articularlos eficazmente con las acciones museológicas.

La colección de mapas y planos antiguos hace parte del museo desde su creación en 1969. Cuenta con alrededor de 425 ítems que documentan la ciudad urbana realizados desde el inicio del siglo XIX (el plano más antiguo tiene fecha de 1805) hasta planes de crecimiento urbano de la primera mitad del siglo XX, como el icónico Plano Director para Bogotá (1950) de Le Corbusier.

La colección de fotografías es creada en el año 2000 que es el mismo año en que cambia su nombre al de Museo de Bogotá. En ese momento, fueron adquiridos 6 fondos fotográficos de Manuel H., Saúl Orduz, Paul Beer, Daniel Rodríguez, Jorge Gamboa y del Centro de Estudios de Arquitectura y Medio Ambiente -CEAM. En 2018, fue adquirido un fondo adicional de fotografías de Germán Téllez. El conjunto de fotografías representa y documenta temas urbanos, arquitectónicos y del espacio público de la ciudad, especialmente en los años 40s, 50s y 90s.

Desde su fundación, el museo ha sido depositario de una cápsula de tiempo -la Urna Centenaria- que fue cerrada por los miembros del Consejo de Bogotá en 1911 para ser abierta de nuevo en 2010 por el alcalde de la Ciudad y el presidente de la República. Desde la perspectiva de la Sociomuseología, la Urna Centenaria es una propuesta visionaria que establece un diálogo profundo de las sociedades bogotanas de 1911 y de 2010 provocando reflexiones acerca del patrimonio y la identidad cultural de la ciudad y del país. Además, la alta recordación de la Urna Centenaria entre los ciudadanos y la expectativa que generó su apertura motivó a la Alcaldía de Bogotá a la creación de una segunda cápsula de tiempo -llamada Urna Bicentenario-. Esta Urna también hace parte del acervo del Museo de Bogotá y será abierta por los bogotanos en 2110. La urnas Centenario y Bicentenario son los objetos paradigmáticos del Museo pues, desde 1969, han propiciado una museología única.

En 2008, es propuesto el Guion museológico para el Museo de Bogotá desarrollado por el equipo técnico propio del museo conformado por el museólogo Julian Petite, y la museóloga Ana María Cifuentes. Este guion aparece en un momento clave para la gestión del museo, ya que marca la reapertura de sus servicios al público y se estrena como programa especial del IDPC. La propuesta que contiene

el guion también es clave para actualizar su declaración de sentido y para encuadrarlo dentro los conceptos museológicos propuestos por la Sociomuseología para la tipología museo de ciudad. Este guion propone, por primera vez, la función del museo como agente de cambio social a través de la gestión del patrimonio de la ciudad, en la ciudad.

A lo largo de 50 años el museo ha recorrido un camino en dirección a su establecimiento como un museo de ciudad. Esas cualidades incluyen: primero, su accidentada historia dentro del sistema de gobierno de la ciudad que le ha ayudado a construir un ADN institucional con información proveniente de sectores como la planeación urbana, la educación, el turismo, la cultura ciudadana y el patrimonio cultural; segundo, su acervo y colecciones contienen importantes valores patrimoniales que permiten establecer profundas relaciones entre los ciudadanos y la ciudad (son buenos ejemplos la colección de planos, los fondos fotográficos del siglo XX y las cápsulas de tiempo centenaria y bicentenaria) y; tercero, el museo ya ha implementado acciones museológicas contemporáneas como la colecta participativa de objetos con el proyecto Álbum familiar de Bogotá, que recolectó alrededor de 5000 fotografías digitales, donadas y catalogadas por los mismos bogotanos.

Finalmente, es importante reconocer que desde su llegada al IDPC el museo se ha fortalecido institucionalmente. En 2008 recibió una primera casa adecuada para la atención de público y exposiciones y en 2012 recibió una segunda casa, igualmente adecuada. Desde el 2016 gestiona una programación continua en la sala de exposiciones temporales y en 2018 abrió su exposición permanente. Su programa educativo atiende especialmente a niños de colegios distritales y visitantes del centro de la ciudad en dónde están sus sedes. Además, cuenta con equipos profesionales que atienden las áreas de curaduría, programa educativo, conservación y museografía.

#### **4. La función social del museo de la ciudad**

De acuerdo con la Sociomuseología, la museología que se desarrolla en un museo de ciudad se construye con las preguntas, los problemas y los argumentos que los propios ciudadanos transfieren a la institución.

Se antes os museus de cidade eram receptáculos de artefatos que tinham como missão referenciar a trajetória de uma determinada urbe, tendo nas dinâmicas sociais um elemento contextualizador do discurso museológico, neste novo modelo processa-se uma inversão: o Museu da Cidade, que se rege pela Sociomuseologia, considera que o discurso museal se dá a partir das questões, problemas e argumentos das populações em direção ao Museu e não em dinâmica inversa. (Franco, 2009, p 18)

Esta disciplina, que otorga un nuevo lugar a los museos dentro de la sociedad contemporánea, propone ampliar sus funciones más tradicionales hasta otras nuevas que dialogan con los estudios multidisciplinares del desarrollo humano y las ciencias sociales. Según lo escrito por Mário C. Moutinho (2014), la Sociomuseología es la disciplina de la museología que persigue el reconocimiento y establecimiento de los museos como agentes de desarrollo sostenible para las personas y las comunidades.

A Sociomuseologia constitui-se, assim, como uma área disciplinar de ensino, investigação e atuação que privilegia a articulação da museologia, em particular, com as áreas do conhecimento das Ciências Humanas, dos Estudos do Desenvolvimento, da Ciência de Serviços e do Planejamento do Território.

A abordagem multidisciplinar da Sociomuseologia visa consolidar o reconhecimento da museologia como recurso para o desenvolvimento sustentável da humanidade, assentada na igualdade de oportunidades e na inclusão social e econômica (Moutinho, 2014, p 423)

Esto quiere decir que para establecer una verdadera museología de ciudad es necesario; primero, que los museos establezcan y mantengan una constante interacción con los ciudadanos, y segundo, que los ciudadanos confíen en que el museo es

un lugar dónde pueden construir respuestas, soluciones y posiciones necesarias para ejercer mejor la ciudadanía y mejorar su experiencia en la ciudad. En otras palabras, hablamos de una institución participativa en donde el museo y los ciudadanos desarrollan acciones museológicas en conjunto que exploran las problemáticas con relación a la ciudad y sus territorios.

En Colombia, la Política Nacional de Museos, elaborada por el Museo Nacional del Colombia, Ministerio de Cultura, en 2008, evoca la función social de los museos y los define como espacios para la construcción de ciudadanía, dos características fundamentales incluidas en la presente propuesta museológica.

A partir de la concepción de los museos como lugares, que, por antonomasia, son escenarios de construcción de relatos de nación y de memoria colectiva; de espacios dinámicos de encuentro en torno a la recopilación, preservación y difusión del patrimonio cultural la política que aquí se presenta procura el fortalecimiento de estas entidades bajos los principios éticos que para su gestión aplica el Ministerio de Cultura así: reconocimiento y respeto de la diversidad cultural; libertad de creación y expresión; inclusión; apoyo al desarrollo de múltiples identidades culturales; difusión cultural para la construcción de la ciudadanía; interacción entre manifestaciones culturales nacionales e internacionales; acceso a los derechos culturales y a la cultura, y aplicación de un enfoque diferencial (Ministerio de Cultura, 2010, p 297)

Este marco normativo establece los lineamientos generales para la gestión y acción de los museos en Colombia en concordancia con lo expuesto la Ley 397 de 1997. Son importantes varios de los lineamientos éticos que contiene la política, como la aplicación del enfoque diferencial -que se refiere a la atención priorizada de grupos en situación de vulnerabilidad-, y el reconocimiento de la diversidad y la inclusión

A continuação y en consonancia con los conceptos propuestos por la Sociomuseología para la tipología museo de ciudad, con la Política Nacional de Museos de Colombia y basados en los principios conceptuales y metodológicos enunciados por la museóloga María Ignez Mantovani Franco en su investigación llamada Museu da cidade de São Paulo: um novo olhar da Sociomuseología para a megacidade de 2009, propongo trece principios museológicos que tienen el objeto de aportar al establecimiento de las condiciones necesarias para construir un museo en participación con los ciudadanos, y de esa manera consolidarlo como un agente de cambio social.

#### 4.1. El museo es un agente del cambio social, el patrimonio y la memoria

Consolidar el museo debe contribuir directamente al desarrollo social de los habitantes del territorio, promoviendo la participación de los ciudadanos en la democracia y en el establecimiento de la paz. Se trata una idea expresada por Rússio (1981), que propone a la museología como una herramienta social para construir, interactuar y mediar la realidad en el contexto social.

Mas ainda, se percebemos o museu como o instrumento que encena a relação do homem com a realidade e que é, por sua vez, encenado neste processo, então a musealização é a ação rumo à qual nós deveríamos direcionar o nosso interesse como cientistas sociais. Nesse sentido, Stránský, estava sendo reflexivo ao afirmar que o objeto de uma “museologia social” seria, em sua visão, “a musealização da realidade no contexto da sociedade atual”. Mesmo assim, o humano, o ator da musealização, não é percebido como realidade, mas como alguém que atua sobre ela. (Rússio, 1981, 124)

En Bogotá, una ciudad que históricamente ha acogido migrantes y desplazados de las violencias y los conflictos de todo el territorio nacional, las acciones museológicas de memoria son necesarias para que los habitantes -víctimas y/o victimarios- logren

superar las barreras causadas por la exclusión social causada por el conflicto. En ese sentido, el museo asume integralmente su rol como promotor al desarrollo humano de los ciudadanos, como gestor del patrimonio cultural y de la creatividad de la ciudad y como agente de la memoria de las comunidades afectadas por el conflicto armado y la violencia

En una ciudad diversa como Bogotá, en donde la población está conformada por personas y comunidades provenientes de todos los lugares del país, el conjunto de patrimonios culturales y la creatividad representan una gran oportunidad para que el museo establezca relaciones profundas y aporte para el mejoramiento de la calidad de vida de los ciudadanos en la ciudad.

#### 4.2. Estudia la ciudad desde la multidisciplinariedad

Las profundas relaciones que establece el museo entre los ciudadanos y la ciudad son planteadas desde una perspectiva multidisciplinar. Esta perspectiva entiende que aproximarse museológicamente a la ciudad es un ejercicio altamente complejo y por eso la entiende como un conjunto de territorios con características particulares y complementarias que se encuentran en constante interacción con los ciudadanos y con las comunidades.

La siguiente propuesta de ejes temáticos multidisciplinarios estudia la interacción entre los ciudadanos y los diferentes territorios de la ciudad: el territorio geográfico y biofísico; el territorio cultural; el territorio sociopolítico; el territorio proyectado e imaginado; el territorio conectado; el territorio en desarrollo; el territorio habitado; y el territorio en conflicto.

El eje temático Territorio cultural señala que todos los tipos de patrimonio presentes en la ciudad responden a aspectos materiales e inmateriales, que permiten o dificultan su apropiación y gestión por parte de los ciudadanos.

El eje temático Territorio geográfico y biofísico subraya la importancia de analizar la relación histórica de intercambio metabólico entre los recursos biofísicos del territorio y las comunidades.

El eje Territorio social y político propone estudiar la desigualdad en la ciudad como principal factor que genera inseguridad y exclusión social de las comunidades más pobres.

El eje Territorio imaginado y planeado propone estudiar la representación de los sentimientos de miedo, injusticia, insatisfacción y frustración de los ciudadanos en los proyectos planificados para la ciudad y en los imaginarios colectivos.

El eje Territorio conectado subraya la importancia de identificar la incidencia de las redes de información -incluyendo Internet- sobre el funcionamiento de la ciudad, su transformación espacial y la manera en que los habitantes la habitan.

El eje Territorio y desarrollo humano enfatiza la necesidad de entender como la resistencia a la diversidad es un fenómeno que genera conflictos, divergencias, inconformismos y oposiciones y que al mismo tiempo incentiva el surgimiento de movimientos sociales resilientes que reivindican los derechos, las necesidades y las posiciones de las comunidades periféricas, diversas y minoritarias.

El eje Territorio habitado enfatiza la importancia de estudiar fenómenos como el desplazamiento forzado, la invasión urbana, el trabajo ambulante, la situación de la población de habitantes de calle y la manera en que estos influyen en las formas de habitar los territorios de la ciudad.

Finalmente, el eje temático Territorio en conflicto señala la importancia de conocer las múltiples condiciones de los conflictos en la ciudad y las repercusiones que estos tienen en la caracterización de la dinámica social y espacial.

#### 4.3. Está presente en todo el territorio

De acuerdo con lo propuesto por Franco (2009), el museo administra e implementa sus acciones museológicas a través de una estrategia en escala que le permite impactar a las personas y comunidades más vulnerables en todo el territorio. La estrategia permite tener flexibilidad para implementar acciones en pequeña, mediana y gran escala, priorizando las acciones museológicas en comunidades y territorios periféricos, que han sido invisibilizados, que son víctimas de la inequidad y han sido históricamente discriminados.

Aplicabilidade da escala, vimos que a escala da megalópole é exponencial, porém não assustadora quando a recortamos em partes, sem, contudo, desconsiderar o todo. Evidenciou-se nestas duas aplicações concretas (Expedição São Paulo 450 Anos e o Projeto Meu Bairro, Minha Cidade) que as bases metodológicas funcionaram com grande margem de validade. De forma bastante operacional, pode-se afirmar ser possível planejar uma ação patrimonial de grande impacto em megacidades, como a que foi realizada, desde que se observem alguns princípios essenciais (Franco, 2009, p 113)

En ese sentido, nos referimos a un museo que implementa acciones museológicas en los territorios que más necesitan de su agencia; que con su infraestructura posibilita la recuperación de los espacios de la ciudad, y; que, en el imaginario se establece como espacio de diálogo para problematizar temas de la ciudad y proponer soluciones.

#### 4.4. Su acervo es el patrimonio cultural de la ciudad

El conjunto completo de los patrimonios de la ciudad se establece como el acervo del museo. Esto quiere decir que tanto el patrimonio cultural tangible, como el intangible y el natural son los valores que articulan sus acciones museológicas y, en ese sentido, es a través de ellos que se establece una profunda relación entre los ciudadanos y la urbe.

El museo hace parte activa del complejo ecosistema de gestión de patrimonio de la ciudad y, desde su especialidad museológica, agencia la apropiación social de ese patrimonio a través de la musealización. Según esto, la estrategia de musealización del patrimonio de la ciudad propuesta por el museo es complementaria con las acciones de valoración, conservación y protección que ya implementa el ecosistema de organizaciones de gestión de patrimonio que lidera el IDPC, y en el que participan otras estancias de gobierno distrital, el sector privado y la sociedad civil.

Adicionalmente, la Sociomuseología identifica dos diferentes aproximaciones al patrimonio que son complementarias y que permiten ir mas allá del reconocimiento de los patrimonios con declaratorias oficiales. La primera aproximación propone que los valores patrimoniales son activos que constantemente se transforman mediante la interacción con el territorio y con los ciudadanos: el patrimonio vivo. La segunda aproximación favorece la creación de nuevas interpretaciones sobre el significado del patrimonio y promueve interacciones inéditas: el patrimonio personal, familiar o comunitario.

En ese sentido, hablamos de un museo que entiende el patrimonio con una mirada amplia, diversa e incluyente y que, a través de las acciones museológicas, promueve su efectiva apropiación social y, por consiguiente, su aprovechamiento para el desarrollo cultural, social e inclusive económico de las personas y las comunidades.

#### 4.5. Sus colecciones establecen relaciones inéditas entre los habitantes y la ciudad

El museo conforma, consolida y gerencia colecciones de objetos y dispositivos de memoria con una alta carga de valor simbólico y que presentan perspectivas únicas sobre la ciudad y la experiencia de vivir en ella. El valor simbólico y las perspectivas únicas contenidos en los objetos son debatidos, analizados, controvertidos, comparados y reconstruidos por los ciudadanos durante las acciones museológicas. Los ciudadanos se relacionan profundamente con estos objetos porque representan sus valores, su historia y conforman su memoria. Los registros audiovisuales, los archivos, los testimonios y las expresiones creativas son dispositivos efectivos de creación de memorias ciudadanas.

El museo también gestiona colecciones de objetos y dispositivos que proponen perspectivas inéditas sobre la ciudad y que permiten que los ciudadanos la observen desde otras miradas. Las expresiones creativas como la fotografía, las artes audiovisuales, las artes escénicas, la música y la literatura producen objetos que cuestionan y denuncian situaciones y realidades de los territorios. En ese sentido, hablamos de un museo que gestiona colecciones de forma

participativa y las convierte en herramientas para cumplir con su función social.

#### 4.6. Promueve la educación no formal a lo largo de toda la vida

El museo incorpora los principios contemporáneos de la educación no formal en sus acciones museológicas. El museo y las acciones museológicas, especialmente su programa educativo, se constituyen en programas de educación no formal que promueven la participación ciudadana en la democracia y la educación continua para todos. Según lo planteado por Gohn (2014), estos programas responden a los intereses de los ciudadanos y a sus necesidades.

O modelo participativo não é uma receita que se aplica e gera dados resultados previsíveis. É um processo complexo, que precisa ser construído a partir de dadas intencionalidades e condicionalidades, de dadas premissas que coloquem os interesses públicos, dos cidadãos, e as carências efetivas existentes, como prioridades absolutas (Gohn, 2014. p 37)

La función social de los museos de ciudad y la educación no formal son complementarios ya que comparten el objeto principal de promover la formación y construcción de ciudadana. De acuerdo con Gohn (2014), la educación no formal se desarrolla en formatos tan variados que permiten la participación de personas de todas las edades y de todos los grados es escolaridad. En ese sentido, hablamos de un museo que articula procesos de aprendizaje colaborativos entre los ciudadanos y entre las comunidades.

#### 4.7. Construye el cambio social en conjunto con los jóvenes

El museo prioriza a la población joven como su público objetivo y trabaja con ellos para generar desarrollo social y cultural en la ciudad. Los jóvenes bogotanos son el grupo poblacional más relevante en temas como la promoción de la participación ciudadana y democrática, la valorización del patrimonio y la creación de memorias

críticas. Es un sector de la población altamente político y es el principal promotor de la construcción de paz. La población joven es, además, la más afectada por las barreras que impiden el desarrollo social en las ciudades. A Bogotá llegan muchos jóvenes colombianos que migran solos o con sus familias desde todas las regiones del país. Muchos de ellos llegan en condiciones de vulnerabilidad, viven en condiciones de deficiencia física o mental o son víctimas del conflicto armado.

Según los datos del Informe del Barómetro de las Américas de la CEPAL, el Ministerio del Interior de Colombia y el Observatorio de la Democracia de la Universidad de los Andes, publicado en 2017, los jóvenes colombianos son altamente políticos y se preocupan por temas como la violencia, el desempleo, la seguridad, la delincuencia, la economía, la corrupción, el conflicto armado, la salud y la desigualdad. Además, participan en espacios alternativos de reivindicación de derecho como protestas, marchas y en los consejos de acción comunitaria.

Si bien no sabemos completamente qué tipo de reacciones podemos esperar de los sectores juveniles frente a este contexto de incertidumbre de las prácticas tradicionales de la democracia, un factor puede ser ciertamente destacado: aunque la “política” se encuentra marcada por una crisis de legitimidad, “lo político” se encuentra aún presente en la vida de los jóvenes latinoamericanos. Durante los últimos años hemos podido apreciar cómo desde la cultura, la tecnología o las movilizaciones se generan diferentes respuestas a los límites del modelo de democracia tradicional, espacios donde los jóvenes podrían desarrollar formas alternativas de organización y participación que no necesariamente dependen del voto o de la militancia en partidos políticos. Se trata de una reconstrucción de las prácticas democráticas que esperamos renueve el interés de los jóvenes, y de los ciudadanos en general, para poder recuperar y conducir los procesos de transformación necesarios para la

realidad social de nuestro continente (Torres, Urzua & Sánchez, 2018, p 35)

En ese sentido, hablamos de un museo que identifica a los jóvenes como el grupo social más activo, influyente y comprometido con los procesos de transformación necesarios para mejorar la calidad de vida en la ciudad y trabaja en conjunto con ellos para lograr ese objetivo.

#### 4.7. Su gestión es integrada, participativa y compartida

La gestión del museo reúne y pone en diálogo a todos los actores que influyen en la construcción de ciudad como los movimientos sociales, las organizaciones no gubernamentales, la academia, el sector privado, y agentes de gobierno, como las secretarías de protección y salud, turismo, educación, planeación, medio ambiente, vivienda, tránsito, etc.

En este escenario y en conjunto con el museo, los actores reunidos participan activamente en la formulación, implementación y evaluación de las acciones museológicas y de la gestión de la institución. Esto hace posible que personas y grupos invisibilizados en la ciudad -como los grupos minoritarios y en situación de vulnerabilidad- sean escuchados y sus ideas hagan parte de la gestión integrada, participativa y compartida del museo. Esto también permite identificar problemáticas y necesidades urgentes e importantes en el territorio y plantear posibles soluciones desde las acciones museológicas.

El caso del Ecomuseo de Túcume, establecido en el sitio arqueológico de Túcume en la región de Lambayeque en Perú, es emblemático de la gestión integrada, participativa y compartida de la gestión del patrimonio.

Según entrevista con Bernarda Delgado Elías, arqueóloga y directora del Museo de Túcume, desde su inicio en 1989 la comunidad de vecinos del sitio ha sido parte activa del entorno, de los monumentos y tienen sus viviendas localizadas en los alrededores. Según el Plan de Manejo, la comunidad de Túcume se caracteriza por poseer una fuerte identidad cultural indígena presente en las prácticas

de los maestros curanderos, la agricultura tradicional, la artesanía, la gastronomía y la tradicional Danza de los Diablicos de Túcume.

#### 4.8. Trabaja en red y establece alianzas

El museo establece relaciones de trabajo conjunto con las comunidades a través de su participación en las diferentes redes que existen en los territorios. También, tiene una efectiva red de aliados con los que comparte objetivos misionales y desarrolla acciones en conjunto. El trabajo en red y las alianzas son los métodos que el museo utiliza para establecer fuertes relaciones de confianza con las comunidades y, al mismo tiempo, para dar viabilidad a los proyectos que desarrolla con ellas.

El caso del programa educativo del Museo de Antioquia que, desde su refundación en el año 2000 constituye una acción museológica que establece conexiones con las comunidades del entorno, es una experiencia paradigmática de un museo que trabaja en red y establece alianzas.

Según entrevista con Nydia Gutiérrez, arquitecta y museóloga de la Universidad Javeriana de Bogotá y la JFK University de San Francisco y quién fue curadora jefe del Museo de Antioquia, la gestión de las cuatro directoras que ha tenido el museo ha favorecido el establecimiento de un programa educativo que prioriza el agenciamiento del desarrollo social en red. Este agenciamiento se desarrolla en colaboración con las comunidades que viven en el sector vecino al museo que se caracteriza por ser una de las zonas más conflictivas de Medellín, donde las memorias y los imaginarios de la violencia conviven con una extensa comunidad de personas inmersas en un contexto de actividades ilícitas como la explotación sexual de menores y el microtráfico.

#### 4.9. Incorpora el enfoque diferencial en sus acciones

Las acciones del museo persiguen la supresión de la inequidad, discriminación y exclusión que sufren personas, grupos y pueblos en la ciudad por causa de la posición subordinada asociada a sus características sociales, culturales, políticas y económicas. Para lograrlo, el museo incorpora en su gestión el enfoque diferencial según

los Lineamientos Distritales para la aplicación del Enfoque Diferencial de la Comisión Intersectorial Poblacional del Distrito Capital de 2019.

El MdB identifica a las personas, grupos, comunidades y pueblos que son sujetos de discriminación y segregación en Bogotá para desarrollar sus acciones museológicas en conjunto con ellos. Según lo descrito en los Lineamientos del SCR D (2019), en la ciudad los grupos humanos que sufren mayor inequidad son: las mujeres y niñas; las personas trans, lesbianas y gais; los niños, adolescentes, jóvenes y personas mayores; las personas y los pueblos indígenas, raizal, rom, palenqueros y afrodescendientes; las personas en situación de discapacidad física o mental; y, las personas víctimas del conflicto armado. El MdB trabaja en conjunto con esas personas y comunidades para visibilizar las situaciones de discriminación, analizar las relaciones de poder que las causan y para realizar acciones museológicas para la transformación y la reivindicación de las diferencias y los derechos humanos.

El caso de los Programas Educativos Inclusivos del Núcleo de Acción Educativa de la Pinacoteca de São Paulo es emblemático para demostrar como el museo incorpora el enfoque diferencial en sus acciones museológicas.

Según entrevista con Gabriela Aidar, historiadora, especialista en museos de arte y especialista en Museología por la Universidad de São Paulo y la Universidad de Leicester -quien trabaja desde el 2002 como coordinadora de los Programas Educativos Inclusivos del Núcleo de Acción Educativa de la Pinacoteca de São Paulo- La Pinacoteca interactúa a través de su programa educativo con las comunidades y personas que son sus vecinos. La Pinacoteca está localizada en el centro de la ciudad, en un sector en donde conviven las grandes áreas comerciales y grupos de personas en situación de vulnerabilidad, de bajos ingresos y en condiciones precarias de subsistencia. Esta situación de los vecinos de la Pinacoteca ha sido determinante para que el área de Acción Educativa del museo incorpore el enfoque diferencial en sus acciones.

#### 4.10. Prioriza las acciones de cultura ciudadana

El museo promueve la práctica de una ciudadanía respetuosa por la diferencia, constructora de tejido social, que practica la

convivencia ciudadana y que permite el desarrollo de satisfactorios proyectos de vida individual y colectivos de sus ciudadanos. La cultura ciudadana explora los componentes culturales del ejercicio de ciudadanía, como los modos de ser, sentir, pensar y actuar, para transformar actitudes negativas acerca de la vida en la ciudad y generar unas nuevas que persigan la convivencia. El documento Conpes de Política Pública de Cultura Ciudadana del 2019, la posiciona como una herramienta efectiva para propiciar transformaciones culturales que mejoran la experiencia de vivir en el territorio.

Un caso emblemático de la incorporación de la política de cultura ciudadana en la exposición Arte para Bogotá (1995) de la Galería Santa Fe. Con esta exposición, por primera vez, artistas, arquitectos, planeadores urbanos y colectivos sociales hicieron profundas reflexiones sobre la experiencia de vivir en la ciudad a través de sus proyectos artísticos y de los textos propuestos y publicados en el catálogo. A través de las propuestas también se reflexionó sobre el papel del arte y la creatividad como dispositivos efectivos para agenciar el cambio social.

Según lo escrito por el filósofo y semiólogo Armando Silva Téllez, en su texto Sin Centro que aparece en el catálogo Arte para Bogotá de 1995, por primera vez se pensó a la ciudad como un espacio museal. La experiencia de Arte para Bogotá ayudó al establecimiento de la cultura ciudadana como uno de los pilares del ejercicio de la ciudadanía en Bogotá.

#### 4.11. Prioriza las acciones ejemplares de alto impacto

El museo desarrolla acciones que abordan temas, problemáticas y realidades relevantes para la ciudadanía en general y que representan una oportunidad de transformación para grupos y comunidades que viven en situación de vulnerabilidad y sufren inequidad. Estas acciones establecen espacios de participación a través de los medios de comunicación masivos, como la televisión, la radio, la prensa, el internet, las redes sociales y las plataformas digitales.

El caso de la Expedição São Paulo 450 Anos es emblemático a la hora de pesar una acción museológica que moviliza calificados grupos de personas y comunidades, además de importantes recursos, para

alcanzar dos objetivos desafiantes que permitirían establecer una nueva museología para el Museo de la Ciudad de São Paulo.

Según entrevista con Maria Cristina Oliveira Bruno, museóloga y profesora titular en Museología del Museu de Arqueologia e Etnologia de la Universidade de São Paulo, la Expedição São Paulo 450 Anos se planteó como una acción museológica necesaria para reconocer los repertorios patrimoniales y dispositivos de memoria de São Paulo en la contemporaneidad y para iniciar el establecimiento de relaciones de confianza con las organizaciones sociales que trabajaban en el territorio. Este objeto de gran alcance y complejidad sirvió como base para crear la propuesta museológica del Museo de la Ciudad de São Paulo (MSCP).

#### 4.12. Lidera programas educativos en todos los niveles

El museo se establece como agente de educación en la ciudad dentro del sistema de educación formal y, especialmente, de educación no formal. En ese sentido, las acciones educativas se posicionan como acciones museológicas prioritarias del museo. En la educación formal, el museo aporta nuevos contenidos a los programas de la educación inicial, preescolar, básica, media y superior. En la educación informal, el museo facilita y articula el intercambio de experiencias, la creación de capacidades y el aprendizaje colectivo entre las personas y comunidades que trabajan en conjunto.

El caso del área educativa Programas Públicos del Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC) de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) es emblemático de un programa que ofrece diferentes acciones dentro de los sistemas de educación formal y no formal a un público amplio y diverso compuesto por los estudiantes, investigadores y profesores de la UNAM, estudiantes de educación media en varias alcaldías de la ciudad y las personas de la comunidad vecina que vive en condiciones de vulnerabilidad.

Según entrevista con Mónica Amieva, doctora en Filosofía Contemporánea y maestra en Teoría del Arte Contemporáneo por la Universidad Autónoma de Barcelona (UAB) -quién fue curadora pedagógica en el MUAC- desde la creación del museo en 2008 existió la consigna de que el programa educativo tendría la misma importancia

que la curaduría de colecciones y exposiciones, desarrollaría acciones museológicas y produciría conocimiento con independencia.

## **5. Consideraciones finales**

En el complejo y diverso contexto de la ciudad, el MdB está llamado a consolidarse como un agente efectivo para mejorar la calidad de vida de los habitantes y promover el desarrollo de los ciudadanos y de la ciudad, especialmente en el actual contexto de aislamiento social y crisis económica causada por el Covid-19. Para conseguir esto, el Museo debe desarrollar acciones que persigan la participación de los ciudadanos en la democracia, la valoración del patrimonio cultural y la creación de memorias colectivas en un contexto desafiante, desconocido e impredecible.

En este momento de crisis, ese papel del museo como agente de cambio social tiene aún más sentido y, al mismo tiempo, los problemas que enfrenta para cumplir con ese papel se agudizan. Ahora, más ciudadanos se encuentran en situación de vulnerabilidad y, los que ya eran vulnerables han empeorado su situación y tienen menos posibilidades de superar sus problemas.

La pandemia ha establecido nuevas reglas de comportamiento que recomiendan observar el estado de cuarentena, quedarse en casa, minimizar la interacción personal con otros, evitar las aglomeraciones de personas que ocurren en los espacios públicos de la ciudad. Estas reglas ponen en una encrucijada el trabajo del museo que da un gran valor a la interacción personal y directa con los ciudadanos. También, anuncian grandes cambios y desafíos respecto a la interacción de los ciudadanos con la ciudad y de las comunidades con su patrimonio cultural.

Para empezar, es fundamental establecer al museo como un espacio en donde se practica la museología, entendida como una ciencia social compleja, multidisciplinar y en constante construcción, superando la visión que lo muestra como un lugar en donde se hacen exposiciones. El museo, como institución, debe superar el excentrismo que ponen localiza a las exposiciones en un lugar privilegiado entre las acciones museológicas y, en consecuencia, da un valor secundario a otras acciones tan importantes como la adquisición de objetos, la valoración y conservación de las colecciones, la

museografía y la mediación educativa. Es fundamental reconocer que todas las acciones museológicas, incluidas las exposiciones, tienen metodologías diferenciadas que permiten establecer diversos diálogos entre los habitantes y la ciudad.

También, es necesario convertir al museo en un espacio en donde es posible adquirir y compartir nuevos conocimientos y desarrollar nuevas capacidades para la participación en la democracia, la apropiación social del patrimonio y la creación de memorias. En ese sentido, es urgente que el museo reconozca en las acciones museológicas educativas y de mediación sus principales herramientas para general el cambio social y las establezca como acciones transversales a todas las otras acciones museológicas. Los programas educativos son la acción museológica más efectiva para integrar a las personas y las comunidades.

Además, es necesario que las personas que trabajan en el museo y que practican la museología de ciudad se actualicen y capaciten continuamente en metodologías de trabajo participativo y colaborativo. Esto para mejorar y fortalecer la relación del museo con los ciudadanos y comunidades e, incluso, se debe influenciar un cambio interno en la gestión de la organización en ese. Convertir al museo en un espacio de participación requiere de grandes cambios en la forma en la que se gestiona institucionalmente y como se planean, implementan y evalúan sus acciones museológicas.

Así mismo, es necesario que el museo amplíe su visión sobre el trabajo con públicos hacia una nueva que se enfoque en la construcción de una comunidad propia del museo y la interacción con las comunidades que habitan la ciudad, con especial atención a las que viven en situación de vulnerabilidad y pueden beneficiarse más de la apropiación social del patrimonio, la creación de memorias y de la promoción de la democracia. Cada vez más, vemos como los museos implementan acciones que sobrepasan los límites de las salas expositivas y se desplazan a los contextos sociales de las comunidades que necesitan de su agencia.

Finalmente, es importante resaltar que esta propuesta de principios museológicos representa una herramienta para todos los museos en Colombia y en América Latina. Sin desconocer que las respuestas que la Sociomuseología ofrece varían según los contextos en donde actúa, los museos colombianos y de la región se encuentran

en un momento definitivo en el que la sociedad les exige evolucionar y convertirse en agentes culturales para el cambio social. En ese sentido, los principios museológicos sirven para direccionar la gestión de pequeños o grandes museos, para fortalecer el trabajo que ya muchos están haciendo en esta dirección o para redefinir la misión de los museos tradicional que todavía son espacios reproductores de una visión hegemónica y colonialista de cultura. Es recomendable que los museos inicien la transformación de sus instituciones y acciones en ese sentido.

## Referencias

Aidar G., Chiovato, M., Rodrigues A., & Rodrigues, D. (2016). *Entre a ação cultural e a social: museu e educadores em formação*. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo.

Ávila Meléndez, N. A. (2015). Ética y reflexividad: experiências museológicas comunitárias en México. *ICOFOM Study Series. No. 43B*. Recuperado en: <https://journals.openedition.org/iss/378>.

Bayuelo Castellar, S., Samudio Reyes, I. I., & Castro G (2013) Museo Itinerante de la Memoria y la Identidad de Montes de María: tejiendo memorias y relatos para la reparación simbólica, la vida y la convivência. *Ciudad Paz-ando*. Bogotá: Instituto para la Pedagogía, la Paz y el Conflicto Urbano - Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

Bourdieu, P. (1983) *Questões de sociologia*. Rio de Janeiro: Marco Zero.

Brulon, B. (2020) Descolonizar o pensamento museológico: reintegrando a matéria para re-pensar os museus. *Anais do MP*. Vol.28. São Paulo: Nova Série.

Cifuentes, A. M. & Petite, J. (2014) Guion Museológico Museo de Bogotá Casa Calle 10 (Proyecto). Bogotá: Instituto Distrital de Patrimonio Cultural.

Cury, M. X. (2020) Metamuseologia - reflexividade sobre a tríade musealia, musealidade e musealização, museus etnográficos e participação indígena. *Museologia e interdisciplinaridade*. V. 09, n. 17. Recuperado en: <https://periodicos.unb.br/index.php/museologia/article/view/29480>.

Cury, M. X. (2018) La museología y lo sagrado. La resacralización del museo. En: Mairesse F. (Ed.). *Museology and the sacred*. Materials for discussion. París: Icofom.

Cury, M. X. (2017) Circuitos museais para a visitação crítica: descoloniza o e protagonismo indígena. *Ritur*, v.7. Recuperado en: <https://www.seer.ufal.br/index.php/ritur/article/view/4175>.

Franco, M. I. M. (2014) Museus: engajamento e colabora o. *Cadernos de Sociomuseologia* 3. vol. 47. Recuperado en: <https://revistas.ulsofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/view/4530>.

Franco, M. I. M. (2009) *Museu da cidade de São Paulo: um novo olhar da Sociomuseologia para a megacidade*. Tese (Doutorado). Programa de Doutorado em Museologia. Lisboa: Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias,

Gohn, M. d G. (2014) Educa o Não Formal, Aprendizagens e Saberes em Processos Participativos. *Investigar em Educa o*. 2<sup>a</sup> Serie, No. 1. Campinas: UNICAMP.

Guedes, L. & Bessa, J. R. (2020) Curadorias compartilhadas em exposi es indígenas: o caso de Dja Guata Por  no Museu de Arte do Rio. *Espaço Ameríndio*. v.14, n.1, Porto Alegre.

Loaiza, M. F., Bautista, H. A., (2017) Valoración de la Colección de Objetos del Museo de Bogotá (Beca de Estímulos 2016). Bogotá: Instituto Distrital de Patrimonio Cultural.

Ministerio de Cultura de la Republica de Colombia (2010) Compendio de Políticas Culturales. Bogotá: Museo Nacional de Colombia.

Recuperado en [https://www.mincultura.gov.co/ministerio/politicas-culturales/compendio-politicas-culturales/Documents/compendiopoliticas\\_artefinalbaja.pdf](https://www.mincultura.gov.co/ministerio/politicas-culturales/compendio-politicas-culturales/Documents/compendiopoliticas_artefinalbaja.pdf).

Moreno Moya, N. (2014) Galería Santa Fe en revisión. Análisis histórico de su programación y gestión (1981-2013) (Informe). Bogotá: Instituto Distrital de las Artes.

Moutinho Caneva, M. (2014) Definição evolutiva de Sociomuseologia: proposta de reflexão. *Cadernos do CEOM*. V. 28, N. 28. Lisboa. Recuperado en: <https://ceam2018.files.wordpress.com/2018/07/definic3a7c3a3o-evolutiva-de-sociomuseologia.pdf>.

Municipalidad de Túcume (2009). Plan de manejo del complejo arqueológico de Túcume y su entorno natural y urbano (Resumen ejecutivo). Túcume: Municipalidad de Túcume.

Possamai, Z. R. (2010) Museu na cidade: um agente de mudança social e desenvolvimento?. *Museologia e Patrimônio*, v.3, no. 2.

Quijano, A. (2000) Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. En: Lander, E. (org.). *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latino-americanas*. Buenos Aires: CLACSO.

Quijano, A. (2007) Colonialidad del poder y clasificación social. En Castro Gómez, S., Grosfoquel, R. (orgs.) *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica allá del capitalismo global*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeirana-Siglo del Hombre.

Roca, A. (2015) Acerca dos processos de indigenização dos museus: uma análise comparativa. *MANA*, 21 (1). Rio de Janeiro: UFRJ.

Rússio, Waldisa (1981) A interdisciplinaridade em Museologia. *MuWoP – Museological Working Papers*, n.2, 1981. París: Icofom / ICOM.

Secretaría Distrital de Planeación (2019). Documento CONPES D.C. Política Pública de Cultura Ciudadana 2019-2038. Registro Distrital No. 6704. Bogotá: SCR.D.

Silva, F. A., (2016) Leva para o museu e guarda. Uma reflexão sobre a relação entre museus e povos indígenas. En: Cury, M. X. (org.). *Museus e indígenas: saberes e ética novos paradigmas em debate*. São Paulo: Secretaria da Cultura: ACAM Portinari, MAE-USP.

Silva, L. S. (2020) A autorrepresentação como um novo objeto para a representação museológica: o caso dos curadores Bororo no Museu Histórico do Pantanal. *Espaço Ameríndio*, Porto Alegre, v. 14, n.1. Recuperado en:

<https://seer.ufrgs.br/EspacoAmerindio/article/view/102712>.

Torres R., Urzua, G. & Sánchez, J. C. (eds.) (2018). *Juventudes y espacios de participación en Chile y América Latina*. Santiago de Chile: RIL Editores.

Varios autores (1997). *Arte para Bogotá*. Bogotá: Editorial Universidad Nacional.

Vasconcellos, C. de M. (2013). Patrimonio, memoria y educación: una visión museológica. *Revista Memoria y Sociedad*. vol.17, n.35. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.

Vidal, L. (2008) O Museu dos povos indígenas do Oiapoque. *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia da USP*. São Paulo: Suplemento 7.

Vieira, M. A. d. N (2028). A inserção indígena nos museus. *Revista do MAE-USP*. No. 30.

**AVALIAÇÃO DE IMPACTOS À PRESERVAÇÃO DO  
PATRIMÔNIO ARQUEOLÓGICO:  
UMA PROPOSTA METODOLÓGICA A PARTIR DOS PROCESSOS  
OCUPACIONAIS PRÉ-COLONIAIS DO CARIRI OCIDENTAL  
PARAIBANO COM SUAS INTERAÇÕES E CONFLITOS**

**Carlos Xavier de Azevedo Netto**

Universidade Federal da Paraíba, Brasil  
<https://orcid.org/0000-0001-6105-3518>

**Francisco de Assis Soares de Matos**

Universidade Federal de Pernambuco, Brasil  
<https://orcid.org/0000-0001-9662-1108>

**Thiago Fonseca de Souza**

Universidade Federal de Pernambuco, Brasil  
<https://orcid.org/0000-0003-0374-6396>

**1. Introdução e Contexto Socioambiental do Cariri Ocidental  
Paraibano**

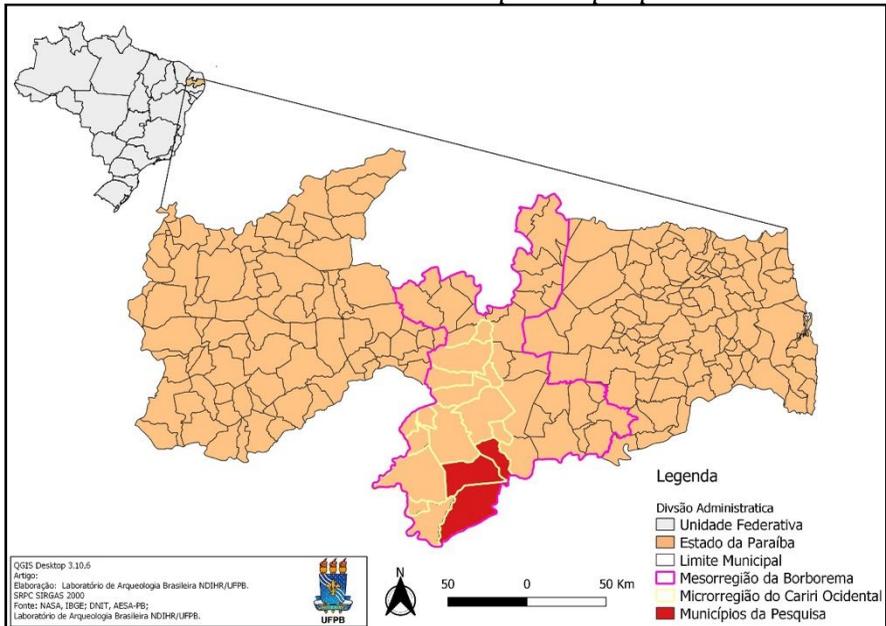
Entendendo que a efetividade de construção dos grupos sociais estão diretamente relacionados à processos memoriais, fora da dicotomia entre individual e coletivo, e para tal a presença do patrimônio cultural é imprescindível, como foi indicado por Azevedo Netto (2020). Esse patrimônio assume diferentes ações junto a essas coletividades, desde os de ancestralidade direta, quanto aqueles de ancestralidade indireta, quando o compartilhamento de um mesmo território estabelece uma conexão e vinculação, esse patrimônio continua como um referencial para os processos memoriais, (Azevedo Netto, 2007).

O objetivo do capítulo é apresentar uma proposta metodológica para identificação e avaliação de fatores de degradação do patrimônio arqueológico, através de seus sítios, elencando e mensurando os principais fenômenos que impactam na formação e preservação dos

sítios e registros arqueológicos na região do Cariri Ocidental paraibano, ao estabelecer parâmetros geoambientais e ocupacionais, nas suas múltiplas intervenções que se relacionam com o processo de ocupação humana na região.

A região do Cariri paraibano, composto de 29 municípios, está localizada na parte central ao sul do estado da Paraíba e pertence à mesorregião da Borborema (Figura 1). O Cariri se subdivide em duas microrregiões: Cariri Ocidental e Cariri Oriental. Nosso estudo está delimitado a três municípios no Cariri Ocidental: Congo, com 333 km<sup>2</sup>, Camalaú, com 603 km<sup>2</sup> e São João do Tigre, com 816 km<sup>2</sup> (SEABRA, 2014).

*Figura 1 - Localização da região no semiárido brasileiro, em destaque o Cariri Ocidental e municípios da pesquisa.*



Fonte: Acervo do NDIHR, autor: Thiago Fonseca de Souza

É de conhecimento que os processos de ocupacionais destes espaços se dá antes da chegada dos colonizadores, como podemos evidenciar nos registros arqueológicos (como discutem, por exemplo, Etchevarne, 2000; Azevedo Netto *et al.*, 2007; MATOS, 2019), mas é

possível, historicamente, discuti-los a partir do século XVII devido ao resultado do processo de colonização pelos conflitos oriundos nas entradas dos bandeirantes (Puntoni, 2002).

A região dos Cariris recebeu esta denominação devido aos índios da etnia Cariri que vivia naquela região desde tempos anteriores à chegada do europeu às terras brasileiras até o início do século XVII. As informações sobre essas populações indígenas foram obtidas através de relatos de cronistas e missionários religiosos que tinham a função de catequizá-los (Dantas *et al.*, 1992). Os indígenas Cariris, formados por diversos grupos, foram ocupando aquela área a partir da bacia do rio Paraíba e de seus afluentes (Borges, 1993).

Os estudos sobre os grupos indígenas, no momento do contato no processo colonizador pelos europeus, durante o século XVII e XVIII, trazem pistas sobre o processo de ocupação para a região do alto curso do rio Paraíba. Segundo Azevedo Netto *et al.* (2007) e Herckmans (1886) a região ocupada pelos Cariris estava conectada as bacias do Rio Paraíba e seus afluentes. Garcia (1922) considera os Sucurus a principal sociedade indígena dos Cariris do Planalto da Borborema e coloca os seus domínios nos territórios dos atuais municípios paraibanos de Alagoa do Monteiro, parte de São João do Cariri e Teixeira e, parte do sertão de Pernambuco: Serra do Orobá e município de Cimbres, o centro dos seus domínios era a ribeira do Cariri. O autor Estevão Pinto (1935) localiza os Sucurus nos rios do Meio, da Serra Branca, de São José e de Taperoá, afluentes do Paraíba.

A invasão colonial a área do Cariri paraibano se dá por duas frentes de ocupação e povoamento. Uma via do litoral, a partir de 1660, com a questão da invasão e guerra holandesa resolvida, essa associada principalmente ao rio Paraíba e seus afluentes. E outra advinda dos Vales do Pajeú e Moxotó, no atual estado de Pernambuco, que visava estabelecer sesmarias e a introdução da pecuária bovina (Silva Filho, 2005). No século XVIII ocorre a integração da produção agrícola do algodão às fazendas de gado, que, aos poucos, foi levado ao mercado internacional fazendo concorrência com o algodão estrangeiro (Oliveira, 2009), caracterizando a economia da região.

Na atualidade a microrregião detém uma economia ainda baseada nos binômios gado-algodão (com variação na criação de ovino e caprino) e algodão-policultura alimentar, este segundo limitado a espaços serranos. Portanto, os derivados advindos da pecuária como:

leite, carne e couro são produtos comercializados para o mercado interno e externo. E, para o caso interno, são as feiras, historicamente, a ocasião principal da integração das comunidades, e que influenciam na formação dos povoados, vilas e cidades influentes. A ocupação das comunidades que nasceram de um passado nos aldeamentos indígenas, se desenvolveu, no dinamismo histórico-econômico, em conjunto com áreas de recursos hídricos essenciais para atividades humanas em espaços como o semiárido nordestino (Seabra, 2014).

O relevo dos cariris paraibano é caracterizado por estar dentro de uma geomorfologia de diversas serras. Localizando-se sobre a parte centro-sul do Planalto da Borborema, apresentando altitudes ente 300 e 1200m, inserida em terreno cristalino do complexo gnáissico-migmatítico-granodiorítico. Apresenta solos dos tipos Luvissolos Crômicos, havendo também presença de solos Litólicos, Aluviais, Vertissolos e solos salgados do tipo Planossolos Sódicos e Gleissolos Sálidos (Santos et al., 2018).

Nestas serras, dentro de um polígono, são localizadas as nascentes do Rio Paraíba e seus afluentes, esse pertencente a Bacia do Atlântico Nordeste formada por um conjunto de drenagens modestas, com deficiência em alimentação, e dirige-se para o oceano Atlântico. Esse rio apresenta-se como um dos mais importantes do Estado da Paraíba, o mais extenso que drena o Planalto da Borborema oriental, drenando cerca de 70% da região semiárida (Xavier *et al.*, 2012). O seu alto curso se apresenta intermitente, e tem origem na Serra da Jabitacá e nas Serras dos Cariris Velhos, nos municípios de Sumé e São João do Tigre.

Quando se discute a questão pluviométrica dois elementos estão intrinsecamente relacionados as distribuições das chuvas: a continentalidade e o relevo, respectivamente. Entendemos que a grande distância da região do mar e o Planalto da Borborema afetam para a baixa pluviometria dos Cariris, porém, o relevo, como podemos perceber, cristas (regiões altas) e maciços serranos, contribuem para distribuição das chuvas irregularmente. Assim,

O regime das chuvas conjugado a outros fatores físicos, por exemplo, à baixa permeabilidade dos solos derivados das rochas cristalinas, causa profundas repercussões no regime hidrológico: o

regime dos rios dos Cariris é do tipo torrencial e temporário, com cheias violentas, recessão acelerada, descarga nula durante a maior parte da estação seca, e mesmo, escoamento ausente durante alguns anos. Contudo, enquanto a estação seca se caracteriza por um abaixamento gradativo das águas dos rios, até secarem, as cheias ocorrem abruptamente. (Nascimento; Alves, 2008: p. 34)

O estudo realizado por Nascimento & Alves (2008) demonstra que na realidade as chuvas na região são bastante concentradas em determinadas períodos. Os resultados obtidos no Cariri apontam que embora as precipitações pluviais mensais não sejam elevadas, há épocas do ano com maior índice pluviométricos que se encontra no equinócio de outono (abril) e a de baixo índice no equinócio de primavera (outubro).

Como podemos demonstrar no aspecto da pluviosidade baixa, e do relevo irregular, temos essencialmente duas características fundamentais na formação de solos rasos e pedregosos, que favorecem para o baixo nível de vegetação, principalmente, em épocas de secas. Além das atividades humanas que degradam a região, a grande parte dos Cariris encontra-se atualmente em processo de desertificação, o que acaba dificultando ainda mais as raras áreas que ainda apresenta vegetação nativa em bom estado (Marinho, 2011)

A vegetação predominante para a região é a caatinga hiperxerófila, hipoxerófila, floresta caducifólia e subcaducifólia. Para alguns trechos a caatinga possui característica densa, outras áreas mais secas, com a perda total das folhas da vegetação no verão. A caatinga hiperxerófila é o tipo de vegetação dominante na área de pesquisa, contudo detém uma diversidade (mesmo considerada com baixo número de espécies), que podem variar conforme os aspectos climáticos, localização, tipo de solo, índices pluviométricos e antrópicos (Alves, 2009). E identificam-se diferentes formações quando são observadas as áreas de transições entre uma formação de Caatinga secundária bem definida para uma terciária (Nascimento; Alves, 2008). Nestas sentido, as feições podem alterar de uma Caatinga arbustiva aberta a uma Caatinga arbórea fechada.

Para os registros arqueológicos os estudos têm como fonte primárias as pesquisas realizadas a muito tempo na região, mas com pouca produção científica na área da arqueologia. Um dos poucos estudos que temos foi desenvolvido pela Ruth Trindade de Almeida, nos anos 70, com a UFPB. O levantamento realizado sobre as pinturas rupestres na região dos Cariris Velhos, passando por 49 sítios visitados em dois anos de pesquisas (Almeida, 1979), e, sendo classificados como pertencentes à Tradição Agreste, com um intervalo cronológico entre 5000 A.P. e 2000 A.P. (Martin, 2008).

A área apresenta uma grande concentração de sítios arqueológicos, que, de acordo com Martin (2008), evidencia uma dispersão da Tradição Agreste e apresentando uma Subtradição, Cariris Velhos. Na região estão localizados diversos sítios arqueológicos que são caracterizados pelos vários tipos de vestígios encontrados: como ossos humanos e de pequenos roedores, cerâmica pré-colonial, registros rupestres e líticos.

No caso do Cariri Paraibano foram verificadas duas datações em sítios cemitérios (Tabela 1), uma para o sítio Barra, no Município de Camalaú, de  $1220 \pm 30$  AP (Beta 400646), realizada sobre material ósseo humano. Sepultamentos humanos depositados em um abrigo sob rocha acompanhados de cestarias, trançados de algodão, restos vegetais, cerâmica e material lítico lascado e seixos, ambos em quartzo e algumas lascas de calcedônia.

Outra para o sítio Serrote da Macambira, no Município de São João do Cariri, de  $1880 \pm 30$  (Beta 400647), também um sítio abrigo sob rocha com o sepultamento de 15 indivíduos, adultos e crianças, com evidências de sepultamento secundário, muito revolvidos por interferência de terceiros, e também sobre material cerâmica pré-colonial. No entanto, a pouca quantidade de pesquisas desenvolvidas na região deixa uma lacuna tanto cronológica quanto ocupacional (Azevedo Netto; Rosa; Souza, 2021).

Tabela 1: Datações localizadas na região do Cariri Ocidental paraibano.

Datação	Laboratório	Sítio	Localização	UF
$1220 \pm 30$	BETA 400646	Barra	Camalaú	PB
$1880 \pm 30$	BETA 400647	Serrote da Macambira	São João do Cariri	PB

Fonte: Azevedo Netto; Rosa; Souza, 2021.

## 2. Proposta de Métodos

Como forma de avaliar os impactos que o patrimônio arqueológico pode estar sujeito, buscou identificar os fatores, ambientais, geomorfológicos e antrópicos que pudessem intervir na sua situação de preservação. Para tanto, foram elencados fatores que pudessem indicar risco quanto a inviolabilidade dos sítios arqueológicos pré-coloniais, existente na área em discussão neste texto. Para o entendimento de como a inserção ambiental dos 42 sítios trabalhados para o Cariri Ocidental paraibano pode influenciar no grau de conservação da cultura material evidenciada nos mesmos, segmentamos o fenômeno analisado em 14 variáveis (Quadro 1). Essas dão conta de diferentes aspectos, desde os tipos de vestígios, as particularidades ambientais de inserções dos sítios e fatores que podem influenciar na preservação do material presente.

*Quadro 1: Variáveis utilizadas*

<b>Variáveis de Caracterização do Sítio</b>	<b>Variáveis Ambientais</b>	<b>Variáveis de Conservação do Sítio</b>
Tipo de Sítio	Altimetria	Exp. Vento, Chuva, Sol
Tipo de Registro Arqueológico	Litologia	Intemperismo Físico-químico
	Índice Incidência Solar	Intemperismo Biológico
	Função de Caminhada	Ação Antrópica
	Área de Proteção Ambiental	
	Formação de Solo	
	Ordem de Drenagem	
	Proximidade com Habitação	

Fonte: Dados da Pesquisa

A segmentação das variáveis foi efetivada através da constituição de um SIG (Sistema de Informações Geográficas), com o software QGIS, consultas às Fichas de Registro de Sítios arqueológicos para a região do Cariri Ocidental paraibano e de informações contidas nas bases de dados do Laboratório de Arqueologia Brasileira NDIHR/UFPB. Para a segmentação das variáveis, altimetria, índice de

incidência solar e ordem de drenagem<sup>38</sup> foram realizados cálculos tomando por base o *raster* fornecido pelo Topodata<sup>39</sup>, com resolução espacial de 30 m. Ainda com base nesse *raster* foi calculada a função de caminhada, que quantifica a mobilidade dos grupos humanos a determinados espaços levando em conta a declividade do terreno (Harris, 2000; Llobera, 2000; Van Havre; Amaral, 2017; Milheira et al., 2019, Matos, 2019).

Para a observação da inserção ou não dos sítios em áreas de proteção ambiental tomou-se por base informações fornecidas pelo Cadastro Nacional de Unidades de Conservação (Ministério do Meio Ambiente)<sup>40</sup> e informações das Fichas de Registro de Sítios. Para a observação do tipo de litologia utilizou-se dados fornecidos pelo CPRM<sup>41</sup>, já para observação da proximidade dos sítios com área de habitação levou-se em conta um buffer de 1km, gerado no QGIS, onde observa-se a proximidades dos sítios com áreas atuais de habitação.

As outras variáveis, como tipo de sítio, tipo de registro arqueológico evidenciado, observação de formação de solo, foram segmentadas com base nas informações das bases de dados consultadas e de informações das Fichas de Registros de Sítios. Por fim, para a segmentação das variáveis que nos dão informações sobre a conservação dos sítios: exposição ao vento, chuva, sol, intemperismo físico-químico, intemperismo biológico e ação antrópica levou-se em conta dados contidos nas fichas (Figura 2).

Para a quantificação dessas variáveis observou-se a presença de cada fator especificado na ficha, como observado na imagem acima, através de regra de três simples. Por exemplo, tem-se oito fatores de intemperismo físico-químico levados em conta, desses sete estão presentes no Sítio Arqueológico Tapuio, caracterizando um grau de intemperismo físico-químico de 87%. O mesmo procedimento foi aplicado para a quantificação das outras variáveis de conservação para todos os sítios analisados.

---

<sup>38</sup> Classificação de *Strahler*.

<sup>39</sup> Disponibilizado pelo projeto Topodata (TOPODATA. Banco de dados geomorfológico do Brasil. Disponível em: <http://www.dsr.inpe.br/topodata/>. Acesso dia: 13 dez. 2019.

<sup>40</sup> Dados obtidos em: <https://www.mma.gov.br/areas-protegidas/cadastro-nacional-de-ucs/dados-georeferenciados.html>.

<sup>41</sup> Dados obtidos em: <http://geosgb.cprm.gov.br/geosgb/downloads.html>.

Figura 2: Campos relativos aos dados de conservação do sítio. Ficha de Registro de Sítios.

DADOS DE CONSERVAÇÃO DO SÍTIO	
Exposição dos painéis pictóricos: ( ) Chuva ( ) Vento ( ) Sol	
Intemperismo biológico: ( ) Fungo ( ) Vegetal ( ) Animal	Descrição:
Intemperismo físico-químico: ( ) Escamação ( ) Fraturas ( ) Desagregação ( ) Sais minerais ( ) Pátina ( ) Mancha de água ( ) Fuligem ( ) Desplacamento	
Ação antrópica: ( ) Queimadas ( ) Exploração de pedreiras ( ) Pichações ( ) Queimada intencional ( ) Fogueiras ( ) Outros:	
Obs.:	

Fonte: Laboratório de Arqueologia Brasileira NDIHR/UFPB.

Definido o grau para cada uma das quatro variáveis de conservação para todos os sítios realizou-se uma categorização geral, tomando por base a classificação presente na Ficha para Registro de Sítios Arqueológicos CNSA-IPHAN. Nessa tem-se a categorização do grau de integridade do sítio em mais de 75% (sítio bem preservado), entre 25 e 75% (sítio com preservação média) e menos de 25% (sítio pouco preservado). Tomando por base esses três intervalos classificou-se, usando o comando *cut ( )* do software R, os sítios para cada variável de conservação em graus baixo, médio e alto. Tomando como exemplo, novamente, a variável intemperismo físico-químico, sítios que apresentam valores entre 0-25% indicam que apresentam um baixo grau de intemperismo físico-químico, entre 25 e 75% um grau médio e acima de 75% um alto grau de intemperismo físico-químico.

Segmentadas todas as variáveis foram realizados testes estatísticos usando o software aberto R, visando observar as relações entre as mesmas, partindo do princípio de que, por exemplo, a localização ambiental dos sítios (proximidade com fontes hídricas, altimetria, litologia, índice incidência solar, entre outras), podem influenciar no grau de intemperismo físico-químico, biológico e no grau de exposição ao vento, chuva e sol. Bem como a proximidade dos sítios com áreas de habitação atual pode influenciar no grau de ação antrópica sobre os mesmos.

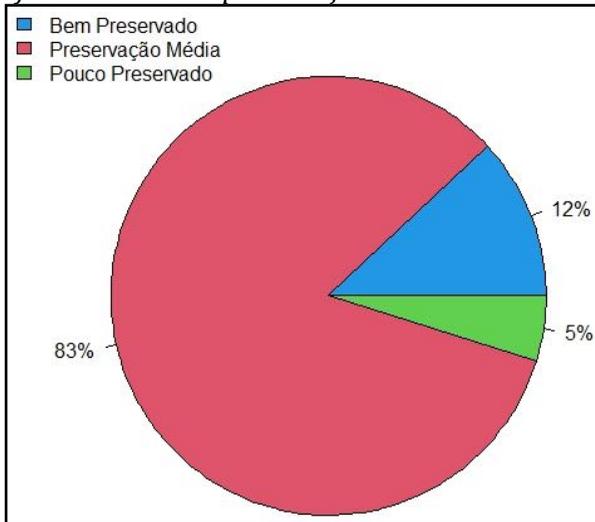
Dentre os testes estatísticos disponíveis nos utilizamos da ACP (Análise de Componentes Principais), que nos permite observar, através do gráfico *biplot*, as relações entre as variáveis e quais podem influenciar nos aspectos de conservação dos sítios (Matos, 2019; Van Havre, 2015; Klefens, 2009; Shennan, 1997). Bem como quais os sítios

apresentam, de forma mais clara, essas relações. Para efetivação das análises utilizamos a biblioteca *Vegan*<sup>42</sup>, disponível para o software R.

### 3. Resultados

Analisando o grau de preservação geral dos sítios, com base nos critérios definidos pelo IPHAN, observamos variações nos mesmos (Gráfico 1). A maior parte dos sítios apresentam uma preservação média, seguindo de alguns sítios bem preservados, e poucos sítios com baixa preservação (pouco preservados). Visando identificar os possíveis fatores que estão influenciado no estado de preservação realizamos a ACP, levando em conta as variáveis ambientais e antrópicas especificadas.

*Gráfico 1: Estado de preservação dos sítios analisados.*



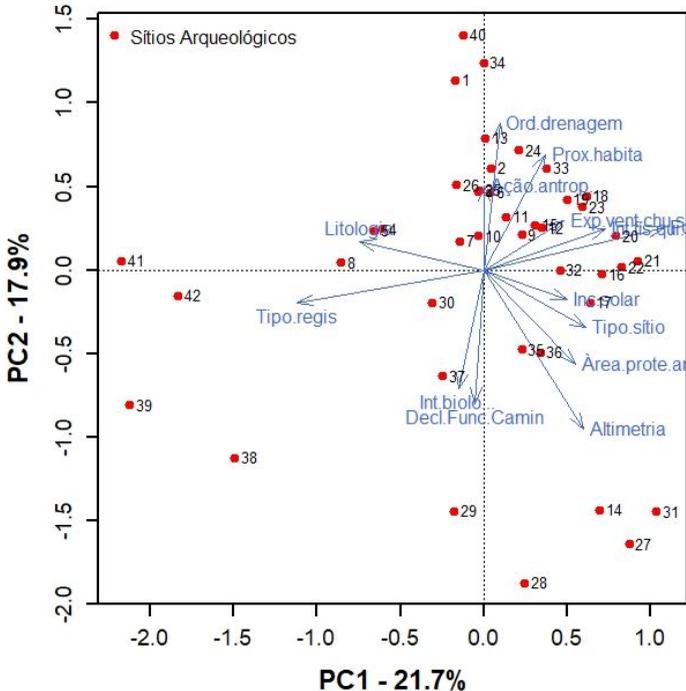
Fonte: Laboratório de Arqueologia Brasileira NDIHR/UFPB, dados da pesquisa.

Analisando as variáveis de conservação para os sítios observa-se que cada uma encontra-se correlacionada a fatores ambientais e antrópicos que influenciam na ação das mesmas, como observado no

<sup>42</sup> Biblioteca disponível em: <https://cran.r-project.org/web/packages/vegan/index.html>.

gráfico ACP (Gráfico 2). O primeiro grupo de relações que nos chama à atenção se dá entre as variáveis **ação antrópica, proximidade com habitação, ordem de drenagem, exposição vento, chuva e sol e intemperismo físico-químico**. Esse grupo de relações congrega 22 sítios (Quadro 2). Observamos que grande parte dos sítios, que se apresentam próximos a áreas de habitação, sofrem com a deterioração antrópica (acima de 25%) e estão associados a canais de drenagens de maiores ordens. Fato que pode ser explicado pelo padrão de ocupação atual das áreas do semiárido, geralmente nas proximidades de rios/riachos perenes que concentrem um maior volume d'água durante um longo período temporal. Observamos, ainda, para esses sítios, graus elevados de intemperismo físico-químico, o que pode ser explicado pelas proximidades com fontes hídricas de maiores ordens e a alta exposição ao vento, chuva e sol.

Gráfico 2: Gráfico ACP, relações entre as variáveis utilizadas.



Fonte: Laboratório de Arqueologia Brasileira NDIHR/UFPB, dados da pesquisa.

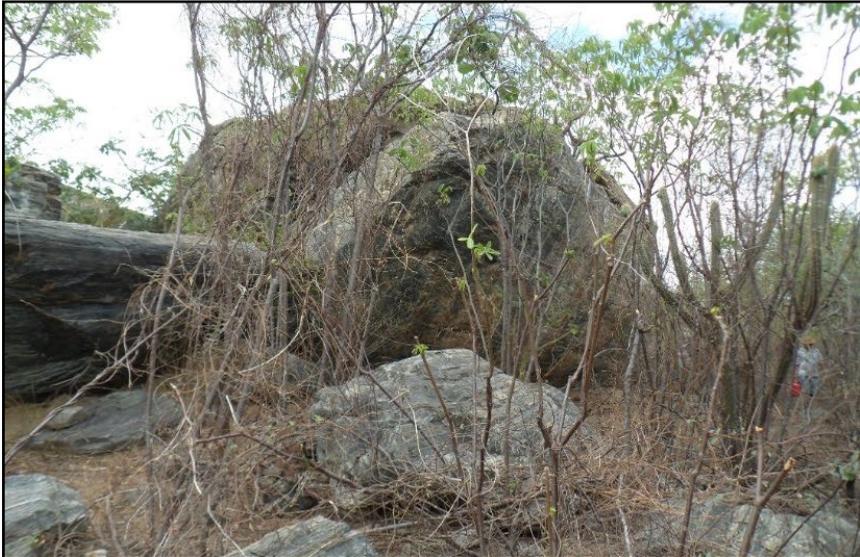
*Quadro 2: Sítios evidenciados para o primeiro grupo de relações entre as variáveis.*

Nº	Sítio	Ação antrópica (%)	Ord. drenagem	Prox. com habitação	Exp. Vento, chuva, sol (%)	Int. físico-químico (%)	Altimetria (m)	Inc. solar
1	Beira Rio	50	5	Próximo	67	62	545	176
2	Cacimba das Bestas I	50	2	Próximo	100	62	583	178
7	Cacimba das Bestas VI	50	2	Distante	100	75	588	183
9	Cadeia II	50	2	Próximo	100	50	665	178
10	Cadeia III	50	2	Próximo	67	62	670	186
11	Cadeia IV	75	2	Próximo	100	37	667	178
12	Cadeia V	75	2	Próximo	67	50	667	189
13	Cangalha			Próximo				
15	Estrelinha	75	3	Próximo	67	37	686	197
18	Jurema I	50	3	Próximo	100	75	650	182
19	Jurema II	50	3	Próximo	100	62	644	177
20	Jurema III	50	3	Próximo	100	62	653	168
21	Jurema IV	50	3	Próximo	100	75	654	188
22	Jurema V	50	3	Próximo	100	62	654	188
23	Moleque de Pedra I	75	3	Próximo	67	75	698	196
24	Moleque de Pedra II	50	3	Próximo	67	75	699	199
25	Pedra da Pintada I	50	2	Próximo	100	37	589	209
26	Pedra da Pintada II	75	2	Próximo	100	37	589	209
32	Pedra dos Veados	50	3	Próximo	67	62	686	197
33	Pedra Vermelha	75	3	Próximo	100	75	682	190
34	Roça Nova	50	4	Próximo	100	75	513	176
40	Tapuio	75	6	Próximo	100	87	500	176

Fonte: Laboratório de Arqueologia Brasileira NDIHR/UFPPB, dados da pesquisa.

Dado o primeiro grupo de relações destacamos aqui a situação do sítio Tapuio, onde o mesmo apresenta 100% de exposição ao vento, chuva e sol; 87% de intemperismo físico-químico; 75% de ação antrópica; presente em altimetria de 500m; índice de incidência solar de 176; próximo a área de habitação; e próximo a um canal de drenagem de 6º ordem (curso principal do Rio Paraíba). O alto grau de intemperismo físico-químico e a proximidade com um canal de drenagem perene, que concentra água por um longo período, chegando próximo ao sítio, como constatado *in situ*, nos leva a pensar na ação da umidade no processo de conservação do mesmo. Para além da ação antrópica que já o assola, ao passo que se encontra localizado no quintal de uma residência e serve como área de criação de animais. Esses fatores se refletem na preservação das pinturas em vermelho presentes no afloramento rochoso, bem como nos vestígios cerâmicos evidenciados em superfície (Figuras 2, 3 e 4).

*Figura 1: Sítio Arqueológico Tapuio.*

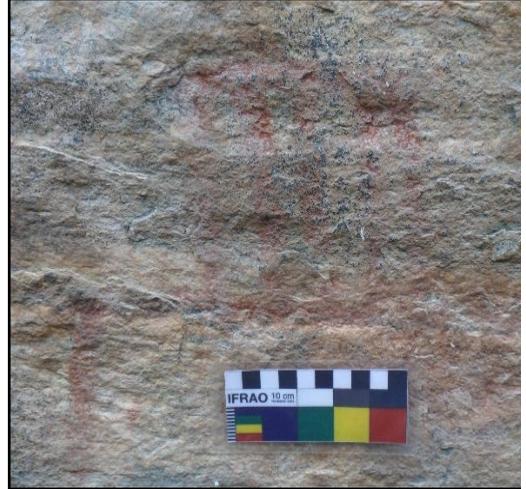


Fonte: Laboratório de Arqueologia Brasileira NDIHR/UFPB, dados da pesquisa.

*Figura 2: Intemperismo físico-químico agindo sobre as pinturas.*



*Figura 3: Intemperismo físico-químico agindo sobre as pinturas.*



Fonte: Laboratório de Arqueologia Brasileira NDIHR/UFPB, dados da pesquisa.

Partindo do baixo grau de ação antrópica (0-25%) temos alguns sítios que nos revela relações entre algumas das variáveis utilizadas, **altimetria**, **tipo de sítio** e **área de proteção ambiental**. Por outra parte observa-se que a variável **declividade/função de caminhada** influencia também nos baixos níveis de ação antrópica, onde os sítios que apresentam maiores valores para a mesma se configuram como locais de difícil acesso, levando em conta a declividade do terreno e a altimetria. Grande parte desses sítios estão localizados longe de áreas de habitação e dentro de área de proteção ambiental (APA das Onças-São João do Tigre). Em contrapartida, observamos problemas no que diz respeito a exposição ao vento, chuva, sol e ao intemperismo físico-químico (Quadro 3). Dentro desse quadro chamamos à atenção para o sítio Escondido da Jurema (Figura 5) que apresenta um valor de 753 para a função de caminhada, um sítio que se configura de difícil acesso, em altimetria de 806, dentro da APA das Onças e apresenta um baixo grau de ação antrópica.

*Figuras 4 e 6: Sítio Arqueológico Escondido da Jurema.*



Fonte: Laboratório de Arqueologia Brasileira NDIHR/UFPB, dados da pesquisa.

*Quadro 3: Sítios com baixo grau de ação antrópica.*

Nº	Sítio	Ação antrópica (%)	Altimetria	Func. Caminhada	Exp. Vento, chuva, sol (%)	Int. físico-químico (%)	Prox. Habitação	Área prot. Ambiental	Int. biológico
3	Cacimbas das Bestas II	25	574	106	100	50	Próximo	Fora	0
6	Cacimbas das Bestas V	25	579	106	100	75	Próximo	Fora	0
14	Escondido da Jurema	25	806	753	100	50	Distante	Dentro	0
27	Pedra do Caboclo	25	1064	311	100	62	Distante	Dentro	100
28	Pedra do Encantado	0	907	357	33	75	Distante	Dentro	67
35	Serrote do Camaleão I	0	647	174	100	50	Distante	Dentro	33
36	Serrote do Camaleão II	25	643	127	100	75	Distante	Dentro	33
37	Serrote dos Pereiros I	25	618	153	100	50	Distante	Dentro	33
39	Sítio Maheus	25	583	239	0	50	Distante	Fora	33

Fonte: Laboratório de Arqueologia Brasileira NDIHR/UFPB, dados da pesquisa.

Tomando por base estes sítios tem-se outras relações entre as variáveis, **intemperismo biológico** e **altimetria**. Observamos que quanto maior a altimetria, maior o intemperismo biológico, a exemplo do sítio Pedra do Caboclo. Isso nos leva a pensar na maior proliferação desses agentes em áreas de maior altitude, que apresenta um nicho climático mais ameno.

No mapeamento dos níveis de preservação dos sítios arqueológicos da região do Cariri Ocidental paraibano, podemos observar que são determinantes as relações com processos ocupacionais recentes. Quando associamos esses níveis as relações

entre as variáveis verificamos que as ações antrópicas estão relacionadas, a óbvio, aproximação com a comunidade e os assentamentos urbanos atuais, como, também, a necessidade das redes de drenagens (fonte d'água) para sua sobrevivência e de suas atividades na criação de animais domesticados (a exemplo de bovino, suíno e caprino). Que porventura estão interligados a graus de preservação destes sítios quando há grande impactos sobre os registros arqueológicos sob o desgaste dos registros rupestres, e intemperismo físico-químico na formação de solos com grande acúmulo de fezes de animais (afetando a conservação de materiais orgânicos dos sítios).

A relação entre a **altimetria, área de proteção ambiental e declividade/função de caminhada** é um importante indicador na inibição de ação antrópica, já que dificulta o acesso da comunidade e visitantes aos sítios arqueológicos, por isso, uma maior correlação com impacto advindo de intemperismos físico-químicos apresentando na área uma relativa estabilidade geoambiental na formação e conservação dos sítios arqueológicos localizados na região. Contudo, para esses casos, como o sítio Pedra do Encantado, as ações do intemperismo biológico como vegetação, animais silvestres e clima (chuva, vento e sol) afetam diretamente na formação do registro arqueológico, mas garantem certo grau de preservação dos registros rupestres (pinturas).

É possível afirmar que os processos tanto de intemperismo físico, químico e biológico, quanto geomorfológicos são elementos de transformação do espaço de ocupação humana, de maneira que as evidências estudadas estão intrinsecamente vinculadas à formação geológica de granitos e gnaisses (Azevedo Netto et al, 2021, p. 189).

De forma geral, a presença humana (e suas atividades) é fundamentalmente o principal causador de impactos quando observamos as relações entre as variáveis. Sua presença ou proximidade entrelaçam-se com diversos fatores que provocam em nossa análise baixo grau de conservação na formação do sítio e no registro arqueológico. Isso nos chama à atenção para o

desenvolvimento de processos de educação patrimonial, visando integrar as comunidades próximas a esse patrimônio arqueológico, levando-os a entenderem que essa cultura material faz parte das identidades que os constituem enquanto sujeitos históricos.

#### **4. Considerações Finais**

Os resultados iniciais do trabalho nos mostram a necessidade de utilizarmos as informações levantadas em campo através das fichas de registros de sítios, compostas por um grande número de campos informacionais, que não são totalmente abordados em estudos posteriores. Dentre esses campos temos os relativos aos dados de conservação dos sítios, que nos possibilita entender os fatores de ordem naturais e antrópicos que afetam a preservação dos mesmos.

Através da observação das relações desses fatores com variáveis de inserção ambiental dos sítios e as relacionadas as ocupações humanas atuais, nos possibilita entender quais são os possíveis fatores que contribuem para o maior ou menor grau de preservação dos sítios arqueológicos. Nos foi possível observar que a proximidade dos sítios com fontes hídricas de maiores ordens influencia no alto grau de intemperismo físico-químico, bem como a proximidade com áreas de ocupações atuais influenciam no maior índice de ação antrópica nos sítios.

Além disso como revelado nos resultados obtidos aqui, a maior relação de grau de preservação e ações antrópicas estão intimamente correlacionados com os impactos ao registro arqueológico. E como medida mitigadora dessas ações é preciso tratar de políticas públicas permanentes como projetos de educação patrimonial a nível municipal (nas escolas das comunidades), na criação de museus e etc.

Isso se ampara no princípio que a Educação Patrimonial acata em suas metas o fomento ao pertencimento em diferentes comunidades detentoras do patrimônio, ao promover debates acerca da memória, identidade e sobre o próprio patrimônio. E buscando a preservação e uma espécie de curadoria comunitária de gestão dos bens culturais (arqueológicos). De modo geral, essas ações devem ter como objetivo suscitar o conhecimento da comunidade e ao pertencimento sobre os registros arqueológicos, na tentativa de estimular a valorização comunitária sobre seu passado e história.

Por fim, colaborar para seu reconhecimento, sua valorização e preservação (IPHAN, 2014, p. 19), se fazem necessárias ações por parte das agências de preservação, pesquisadores e demais agentes sociais para que a informação acerca do patrimônio arqueológico tenha fruição da informação de que esse patrimônio é suporte nas comunidades que estão em seu entorno, como foi indicado por Catoira (2012). Ao considerar que os processos educativos possuem em seus parâmetros a construção coletiva e democrática do conhecimento, favorecidos pelo diálogo contínuo das políticas educativas e na participação efetiva das comunidades ao qual o patrimônio cultural pertence, com a implementação de um processo de apropriação desse patrimônio, efetivando sua posse e uso enquanto referência memorial (Azevedo Netto, 2007). E, para isso, fortalecendo os laços comunitários que são a base constituinte de um tripé: identificação, proteção e valorização; na construção social da cidadania pessoal e comunitária (Horta, 2003).

## Referências

Almeida, Ruth T. (1979). *A Arte Rupestre nos Cariris Velhos*. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB.

Alves, J. J. A. (2009). *Caatinga do Cariri paraibano*. GEONOMOS, 17(1).

Amaral, A. M.; Van Havre, G. (2017). Acessibilidade dos sítios de grupos da tradição Tupiguarani na Chapada do Araripe-PE: o uso das ferramentas SIG no estudo da mobilidade pré-histórica. *Revista de Arqueologia*, SAB, v. 30, n. 1, p. 56-72.

Azevedo Netto, C. X. (2007). Informação e Memória: as relações na pesquisa. *Revista eletrônica história em reflexão (UFGD)*, Dourados, v. 1, N. 2, p. 1-19.

Azevedo Netto, C. X. (2020). Materialidade e memória: a perspectiva arqueológica da relação entre a informação, memória e patrimônio cultural. In: Maria Amália Silva Alves de Oliveira, Alan Curcino, Luciana Ferreira da Costa, Fernando Magalhães. (Org.). *Ensaios sobre Memória - Volume 2*. 1ed.Leiria: Instituto Politécnico de Leiria, v. 2, p. 92-117.

Azevedo Netto, C. X; Kraisch, A. M. P. O; Rosa, C. R. (2007). Territorialidade e Arte Rupestre – Inferências iniciais acerca da distribuição espacial dos sítios de arte rupestre na região do Cariri paraibano. *Revista de Arqueologia*, SAB, Juiz de Fora.

Azevedo Netto, Carlos Xavier de; Rodrigues Rosa, Conrad; Fonseca De Souza, Thiago. (2021). Situação geomorfológica dos sítios arqueológicos no município de Camalaú - Paraíba. *Revista de Arqueologia (Sociedade De Arqueologia Brasileira. Impresso)*, v. 34, p. 177-195.

Borges, José Elias. (1993). *Índios paraibanos: classificação preliminar*. In: Melo, José Octavio de Arruda & Rodriguez, Gonzaga. (org.). Paraíba: conquista, patrimônio e povo. João Pessoa: Edições GRAFSET, p. 21-38.

Catoira, Thais. (2012). *Patrimônios em Devir: a fruição da informação dos patrimônios arqueológicos juntos aos seus atores no Município de Camalaú, PB*, (Tese de Doutorado), João Pessoa, PPGCI/UFPB.

Dantas, Beatriz G.; Sampaio, José Augusto L.; Carvalho, Maria Rosário G. de. (1992). Os povos indígenas no Nordeste brasileiro: um esboço histórico. Cunha, Manuela Carneiro da (org.). *História dos índios no Brasil*. p. 431-456. São Paulo: Companhia das Letras, Secretaria Municipal de Cultura, FAPESP.

Espindola, C. R. 2017. *Material de origem do solo*. São Paulo, Revista do Instituto Geológico, 38(1), p: 59-70.

Etchevarne, C. (2000). A Ocupação Humana do Nordeste Brasileiro Antes da Colonização Portuguesa. *Revista USP*, (44), p. 112-141. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i44p112-141>.

Garcia, Rodolfo. (1922). *Ethnographia indígena. Dicionário histórico, geográfico e etnográfico brasileiro*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional. V. 1, p. 249-277.

Harris, T. (2000). Moving GIS: exploring movement within prehistoric cultural landscapes using GIS In: G. LOCK (Ed.). *Beyond the map: Archaeology and spatial technologies*. Amsterdam: IOS Press, p. 116-123.

Herckmans, Elias. (1886). Descrição Geral da Capitania da Paraíba [1639]. Recife, *RIAHGPE*, n.º 31, p. 239-288.

Horta, M. de L. P. *Educação Patrimonial: oficinas de formações de professores*. Brasília: Iphan.

Klefens, P. C. O. (2009). *O Biplot na análise fatorial multivariada*. 102 f. Dissertação, Mestrado Escola Superior de Agricultura “Luiz Quiroz”, Universidade de São Paulo, Piracicaba.

Llobera, M. (2000). Understanding movement: a pilot model towards the sociology of movement. In: Lock, G. (Ed.). *Beyond the map: Archaeology and spatial technologies*. Amsterdam: IOS Press, p. 65-84.

Marinho, Cláudia Fernanda Costa Estevam. (2011). *Caracterização hídrica e morfométrica do alto curso da bacia hidrográfica do rio Paraíba*. Monografia (Especialização em Geoambiência e Recursos Hídricos do Semiárido) - Universidade Estadual da Paraíba, Centro de Educação.

Martin, Gabriela. (2008). *Pré-História do Nordeste do Brasil*. 5ªed. Recife: Universitária/UFPE.

Matos, F. A. S. 2019. *Entre semelhanças gráficas e ambientais: as recorrências das representações antropomórficas pintadas pré-históricas entre as regiões do Cariri Ocidental-PB, Parque Nacional do Catimbau-PE e Seridó Oriental-RN*. Tese, Doutorado em Arqueologia, Programa de Pós-Graduação em. Arqueologia, Universidade Federal de Pernambuco, Recife.

Milheira, R. G.; Souza, J. G.; Iriarte, J. (2019). Water, movement and landscape ordering: A GIS-based analysis for understanding the

mobility system of late Holocene mound-builders in southern Brazil. *Journal of Archaeological Science*, v. 111, p. 1-12.

Nascimento, S. S.; Alves, J. J. (2008). A Ecoclimatologia do Cariri paraibano. In: *Rev. Geogr. Acadêmica*, v.2 n.3.

Oliveira, Adriana Machado Pimentel de. (2009). *Entre a pré-história e a história: em busca de uma cultura histórica sobre os primeiros habitantes do Cariri Paraibano*. Dissertação de Mestrado. João Pessoa, Universidade Federal da Paraíba.

Pinto, Estevão. (1935). *Os Indígenas do Nordeste: Introdução ao Estudo da Vida Social dos Indígenas do Nordeste brasileiro*. São Paulo: Nacional, 1<sup>o</sup> Vol.

Puntoni, Pedro. (2002). *A Guerra dos Bárbaros: povos indígenas e a colonização do Sertão Nordeste do Brasil, 1650-1720*. São Paulo, Hucitec/Edusp/Fapesp.

R Core Team. R: (2020). *A Language and Environment for Statistical Computing*. Vienna, Austria. Disponível em: <http://www.R-project.org/>.

Santos, H. G.; Jacomine, P. K. T.; Anjos, L.H. C.; Oliveira, V. A.; Lumbreras, J. F.; Coelho, M. R.; Almeida, J. A.; Araújo Filho, J. C.; Oliveira, J. B.; Cunha, T. J. F. (2018). *Sistema brasileiro de classificação de solos*. 5. ed., revista e ampliada. Brasília: EMBRAPA.

Seabra, Giovanni F. (2014). *Paraíba*. 1. ed. João Pessoa: Editora Universitária UFPB.

Shennan, S. (1997). *Quantifying archaeology*. 2. ed. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Silva Filho, Severino Barbosa. (2005). *Marranos na Ribeira da Paraíba do Norte*. Campina Grande: Agenda.

Van Havre, G. (2015). *Interações: análise da complexidade no registro rupestre do Vale do Ventura, Morro do Chapéu, Bahia*. Tese, Doutorado em Arqueologia, Programa de Pós-Graduação em Arqueologia, Universidade Federal de Pernambuco, Recife.

Xavier, R. A.; Dornellas, P. C.; Macil, J. S.; Bu, J. C. (2012). Caracterização do regime fluvial da bacia hidrográfica do Rio Paraíba – PB. *Tamoios*, São Gonçalo/RJ, ano 8, n. 2, p. 15-28.

**PATRIMÔNIO CULTURAL,  
MUSEOLOGIA E GESTÃO DE MUSEUS:  
ALGUMAS REFLEXÕES**

**Márcia Regina Bertotto**

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

<https://orcid.org/0000-0002-1366-870X>

## **1. Introdução**

O pensar a Museologia na atualidade encerra uma série de questões que não podemos deixar de lado ao escrever após a segunda década do século XXI. A instituição museu, hoje, dá conta de uma variedade de ações que não comportam exclusivamente as exposições mas, fundamentalmente, o seu papel social, em especial, durante a pandemia (e possivelmente, após).

O papel social e a missão dos museus, no tempo presente, têm reflexos imediatos na gestão institucional, que destaca a máxima habilidade de manutenção, permanência, sustentabilidade econômica e ambiental e suas atividades. Ao pensar nisso, buscamos observar o que caracteriza a gestão de um museu e de que forma o patrimônio e os acervos dialogam com a comunidade. Gerir um museu é estabelecer sua organização e planejamento. Planejar envolve considerar missão, visão, valores e vocação do museu. E, mais do que isso, enfrentar desafios e oportunidades e atuar com enfoques apontados para o futuro e no atendimento aos mais diversos públicos.

Partimos das premissas de documentos importantes para a conformação do que se entende hoje por Museologia e que influenciaram a construção das políticas públicas brasileiras para o campo dos museus. Interessa aqui identificar, de que forma a gestão é também influenciada pelas regulamentações e como podemos estabelecer suas relações com propósitos inovadores e da Sociomuseologia, destacando os autores Candido e Moutinho.

Nossos comentários consideram o ambiente em que nascemos e vivemos no Brasil, especificamente, a capital do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, onde observamos as instituições culturais e seu entorno

para refletir sobre o que tem acontecido no campo da Museologia, no atual cenário, em que o mundo ainda está sendo atravessado pela pandemia de Covid-19.

## 2. A Gestão e a Inovação na Museologia e nos Museus

Ao buscarmos documentos basilares da Museologia observamos, desde os anos 1970, o interesse, a necessidade e a importância da gestão para a melhor atuação dos museus. É salutar indicar que a gestão de ambientes culturais tem se alimentado de conceitos das áreas da Administração, e de outros campos científicos para melhor organizar suas rotinas e dar conta dos seus planejamentos.

Manuelina Duarte Cândido (2013) aponta que a gestão abrange uma compreensão global do museu, desde a concepção até a implantação e práticas para projetos e o serviço cotidiano, tendo o plano museológico e a respectiva avaliação institucional como elementos fundamentais.

Para Desvallées e Mairesse

A gestão museológica, ou administração de museus, e definida, atualmente, como a ação de conduzir as tarefas administrativas do museu ou, de forma mais geral, o conjunto de atividades que não estão diretamente ligadas às especificidades do museu (preservação, pesquisa e comunicação). (Desvallées e Mairesse, 2013, p.47)

Assim sendo, ao gestor eficaz importam conceitos de planejamento, liderança, negociação, ética, recursos e qualificação. O desafio é que este gestor possa contar com equipes aptas e qualificadas, interdisciplinares para dar conta de uma gestão também eficaz. E que tenha diplomacia, liderança, *networking*, conhecimentos de legislação, recursos humanos, dentre tantos outros atributos, considerando-se o conhecimento em Museologia como fundamental<sup>43</sup>.

---

<sup>43</sup> No Brasil, a legislação (Decreto 8.124/2013) estipula que os dirigentes de museus que são vinculados ao IBRAM serão selecionados conforme critérios

No Canadá, em 1984, a Declaração de Quebec reconheceu o Movimento Internacional da Nova Museologia, lançando as bases de um museu comprometido com o mundo contemporâneo, onde a Museologia utiliza-se cada vez mais da interdisciplinaridade. E esta relação entre vários campos de saber e os elos de uma mesma corrente destacam a gestão dos museus que não se faz com um único responsável, mas a partir de uma cadeia de trocas entre corpos funcionais e comunidade que não pode mais ser desfeita, pelo contrário deverá ser fortalecida.

Está dentre as resoluções e decisões da Mesa Redonda de Santiago do Chile (30/-05/-1972) que o museu pode contribuir para o engajamento das comunidades e de suas ações, especialmente esclarecendo problemas atuais, seja através de exposições ou de avaliação da eficácia de suas ações. Também ficou decidido que os museus deveriam se esforçar para a recuperação do patrimônio cultural, desempenhando seu papel social.

Isto nos faz recordar o momento atual quando os museus tem se engajado nas ações solidárias da Covid-19. O Museu da República, no Rio de Janeiro, foi local de vacinação para a população do Rio de Janeiro. No Museu Paraense Emilio Goeldi foram feitas arrecadações de alimentos não perecíveis, álcool em gel e equipamentos de proteção individual para serem doadas a comunidades quilombolas do município de Gurupá, na Ilha do Marajó.

Na última década do século XX, a Declaração de Caracas, de 1992 traz a indicação da gestão de museus que aparece no uso eficiente de geração e administração de recursos. E é aqui que a palavra inovação aparece pela primeira vez neste grupo de documentos importantes: “A situação crítica atual da América Latina e o papel protagônico do museu como fator de mudança, merece a **inovação** e consolidação de modernas estratégias de gestão, entendendo esta como o aproveitamento otimizado dos recursos humanos, técnicos e financeiros, com os que conta o Museu.” Indica a inovação a partir da gestão, de forma que ao gestor caiba o papel de ser inovador, situação que está muito presente na contemporaneidade, em

---

de qualificação que consideram formação, conhecimento na área de atuação do museu, bem como experiência de gestão e conhecimento de políticas públicas do setor museológico.

que a manutenção financeira dos museus brasileiros frente a escassez de recursos, principalmente de museus mantidos pela esfera pública passa por dificuldades.

Em Caracas, também, foram recomendados instrumentos de planejamento e avaliação, de objetivos e metas, de diagnóstico e de geração de recursos e execução de projetos que se aproximam do que posteriormente se traduziu na estruturação do plano museológico.

Ao trazer para a prática atual o exame destes documentos tão fundamentais aos estudiosos e trabalhadores da Museologia notamos que conceitos hoje tão caros a este campo estavam indicados e discutidos no último quartel do século XX, no entanto, é na atualidade que tem sido explorados e observados em suas práticas com maior profissionalização. Sem esquecer que a formação superior de graduados em Museologia no Brasil teve um salto a partir dos anos 2000, quando são criados cursos em todas as regiões brasileiras, trazendo, aos poucos, uma requalificação das gestões de museus no país. Somente dois estados – Rio de Janeiro e Bahia – tinham cursos de graduação em Museologia, até então.

Visando concentrar esforços a partir da atuação como agente do campo da Museologia no estado do Rio Grande do Sul, salientamos a formação da Política Nacional de Museus, nos anos 2000. A legislação, hoje vigente, traduz-se em importante delineamento para a organização dos museus brasileiros. Esta indicada importância prende-se ao fato de que, anteriormente, a legislação não era específica para os museus, o que dificultava as relações, a padronização de ações, a profissionalização e a própria e conseqüente gestão das instituições que, agora, conta com instrumentalização legal para suas práticas.

Apesar de não ser nossa proposta aprofundar o assunto sobre o qual temos pesquisado há alguns anos<sup>44</sup> é mister destacar que a Política Nacional de Museus, que trouxe como um dos resultados o

---

<sup>44</sup> Para mais informações consultar a Dissertação de Mestrado: “Análise das políticas públicas para museus no Rio Grande do Sul: um estudo de sua eficácia no desenvolvimento das instituições museológicas gaúchas” <https://tede2.pucrs.br/tede2/handle/tede/4745> e a Tese de Doutorado: “Entre o paralelo 20 e o 30 – Analisando e propondo políticas públicas para museus no sul do Brasil” <https://recil.grupolusofona.pt/bitstream/10437/4980/1/Tese%20M%C3%A1rcia%20Bertotto.pdf>.

Estatuto de Museus, teve sua criação estimulada pela Carta de Rio Grande, cunhada durante o 8º Fórum Estadual de Museus, ocorrido em 2002 na cidade de Rio Grande, no Rio Grande do Sul. Nos encaminhamentos deste evento, a referida Carta propunha aos candidatos a governador dos estados e à Presidência da República a implantação de uma política pública para o setor museológico e de patrimônio cultural que observasse a política de gestão e organização do setor museológico, o financiamento e fomento, a democratização e acesso aos bens culturais, a capacitação e formação e o gerenciamento de acervos. Cabe observar que neste ambiente tem atuado ininterruptamente o Sistema Estadual de Museus (SEM/RS), desde 1991, que teve as comemorações de seus 30 anos recentemente. O SEM/RS tem aplicado pesquisas (cujos alguns dos resultados abordaremos adiante) e acompanha atividades dos museus, bem como realiza cadastramento das instituições e presta consultoria para entidades no estado. A partir de sua capilaridade regional, congrega no modelo sistêmico, sete regiões museológicas.

Foi, portanto, a partir das decisões e discussões desse Fórum que começou a ser delineada toda a estruturação do Sistema Brasileiro de Museus e da Política Nacional de Museus, então no âmbito do Ministério da Cultura e, da efetivação do Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM) que implementou a referida política pública e à qual nos deteremos na Lei 11.904 de 14/01/2009, que institui o Estatuto de Museus e no Decreto 8.124 de 17/10/2013, que regulamenta os dispositivos da referida lei, nos dispositivos que tratam especificamente da gestão de museus.

A lei 11.904 detalha os termos do plano museológico. Destacamos esta legislação pela sua relação com gestão museológica e especificamente pela elaboração de planos, programas e projetos museológicos. Destacando o enfoque do trabalho com patrimônio cultural e o território com vistas ao desenvolvimento cultural e socioeconômico e à participação das comunidades, indica os princípios fundamentais dos museus: “a valorização da dignidade humana; a promoção da cidadania; o cumprimento da função social; a valorização e preservação do patrimônio cultural e ambiental; a universalidade do acesso, o respeito e a valorização à diversidade cultural; e o intercâmbio institucional.” (Lei n. 11.904 2000)

Na mesma lei está postulado o estabelecimento de mecanismos de fomento e incentivo para a sustentabilidade dos museus o que se traduz, na prática, na oferta de editais, premiações e oportunidades de apoio via IBRAM para todos os museus.

Os artigos 44, 45 e 46 são específicos para a exposição do Plano Museológico, salientando o compromisso dos museus para sua elaboração e implementação e destacando sua função como “ferramenta básica de planejamento estratégico, de sentido global e integrador, indispensável para a identificação da vocação da instituição museológica, para a definição, o ordenamento e a priorização dos objetivos e das ações de cada uma de suas áreas de funcionamento, bem como fundamenta a criação ou a fusão de museus, constituindo instrumento fundamental para a sistematização do trabalho interno e para a atuação dos museus na sociedade.” (Lei n. 11.904 2000)

O Plano Museológico, que trata do planejamento dos museus, está discriminado juntamente com a indicação da importância da definição: da missão e do diagnóstico participativo da instituição, da identificação dos espaços, dos conjuntos patrimoniais sob a guarda dos museus e dos públicos a quem o museu se destina. Segue com o detalhamento dos programas: Institucional; de Gestão de Pessoas; de Acervos; de Exposições; Educativo e Cultural; de Pesquisa; Arquitetônico-urbanístico; de Segurança; de Financiamento e Fomento; de Comunicação; Sócio-ambiental e Acessibilidade Universal (incluído pela Lei nº 13.146, de 2015).

O decreto 8.124 de 17 de outubro de 2013 regulamenta os dispositivos da já referida lei 11904 e da lei 11906 (20/01/2009 – que cria o IBRAM) e pormenoriza conceitos, como os de: centro de documentação, coleção visitável e processo museológico. Além disso, postula sobre o registro de museus junto a instâncias governamentais. É neste decreto que vemos a palavra inovação incluída, quando da abordagem, na Seção II, do capítulo II, do Programa Museu Associado ao IBRAM que destina-se a reconhecer e apoiar a atuação: “§ 1º Ao museu público ou privado que se destacar por sua excelência e inovação poderá ser concedida a condição de Museu Associado ao IBRAM.” (Decreto n. 8.124 2009)

É Manuelina Duarte Cândido quem faz comentários sobre os museus e sua gestão, no século XXI:

“[...] os museus sempre foram instituições conectadas com o seu tempo e, portanto, é esperado que se transformem e se atualizem pelas demandas sociais. Neste momento, os principais fatores que impulsionam a renovação são os fatores demográficos (crescimento numérico, envelhecimento e trânsitos populacionais), as demandas por participação, o desenvolvimento das tecnologias, os novos paradigmas educacionais e a redução das subvenções públicas.” (Candido, 2018, p. 10)

Hugues de Varine e Graça Filipe (2015) escreveram sobre o futuro dos ecomuseus e apontaram tendências que cabem nas recentes discussões sobre a atuação dos museus. Entendem a Nova Museologia como uma inovação no campo. Abordam as redes entre museus (em choque com os sistemas de museus), as novas fórmulas de museu (de rua, de percurso, pontos de memória, projetos e programas de educação patrimonial), a aproximação com as políticas do desenvolvimento sustentável, e a oferta de uma dimensão comunitária e uma vocação de gestão patrimonial aos museus tradicionais (p. 52 e 53). E destacam desafios a serem enfrentados com a participação da comunidade: avaliação, elencar prioridades e estratégias e integrar-se aos contextos sociais, políticos e econômicos.

Também nos devemos questionar sobre o futuro a um prazo mais distante, daqui a 20 ou a 50 anos. O ecomuseu será reintegrado na norma dos museus, por simples musealização progressiva do patrimônio, prosseguirá na via da inovação para acompanhar as mudanças da sociedade [...]” (Varine e Filipe, 2015, p. 48)

Observamos, pelos trechos selecionados da legislação, que a pauta da gestão em museus está comprometida com os preceitos dos documentos basilares e que gerir é processo *sine qua non* para o bom trabalho e o andamento dos museus.

Aí estão os desafios dos museus na atualidade, pois ainda falta a apropriação destas prerrogativas pelos fazedores de museus, reforçando e disseminando os resultados da formação superior.

É o plano museológico que pode auxiliar os gestores e trabalhadores de museus a enfrentar os desafios da atualidade, pois identificam todas as formas e possibilidades para tal. Cícero Almeida (2013) reforça nossas suposições ao indicar que: a elaboração e implementação do plano museológico é o marco da regulação da gestão museal no Brasil uma ferramenta estratégica de gestão que auxilia no equilíbrio, nas decisões e estabilidade do museu.

Para conceituar inovação do modo como estamos acompanhando as ações dos museus, Tidd e Bessant (2015) destacam

Um dos problemas de gerenciar a inovação é que as pessoas têm concepções diferentes do termo, geralmente confundindo-o com invenção. No sentido mais amplo, o termo deriva do latim – *innovare*, que significa “fazer algo novo”. Na nossa visão, compartilhada pelos leitores a seguir, a inovação é o processo de transformar as oportunidades em novas ideias que tenham amplo uso prático. (Tidd e Bessant, 2015, p.17)

Mario Moutinho (2014) nos instrumentaliza para falar na Sociomuseologia que “visa consolidar o reconhecimento da museologia como recurso para o desenvolvimento sustentável da humanidade, assentada na igualdade de oportunidades e na inclusão social e econômica”. (Moutinho, 2014, p.423)

E, ao relacionar a gestão e a inovação, se aproxima do caráter interdisciplinar para a atuação dos gestores

Os museus são cada vez mais instituições entendidas como entidades prestadoras de serviços, pela necessidade crescentemente de envolver os conhecimentos das áreas da gestão da inovação, do marketing, do design e das novas tecnologias da informação e da comunicação. Estas áreas do conhecimento trazem para os museus fatores de

melhoramento da qualidade da relação dos Museus com os seus públicos [...] (Moutinho, 2014, p. 425)

A fim de observar de que forma a gestão está atrelada às práticas cotidianas nos museus buscamos acompanhar como as pesquisas sobre as novas características dos museus e sobre tendências de consumo podem apoiar o trabalho dos museus na contemporaneidade e no pós-pandemia.

### **3. Novas Tendências nos Museus**

As mudanças que vem ocorrendo na sociedade a partir da pandemia de Covid-19 têm influenciado a vida dos indivíduos e suas formas de comportamento. Resultados de pesquisas sobre a nova conceituação de museu e as tendências de consumo das pessoas são importantes para a administração dos museus, na reabertura deles, que tem se dado paulatinamente.

O Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus (ICOM BR), tem trabalhado para contribuir à revisão da nova definição de museu – a mais recente está em vigor desde 2007 – seguindo a metodologia elaborada pelo Conselho Internacional de Museus através de seu comitê *ICOM Define*, que conduz o processo em nível mundial. A realização de consulta pública é um processo colaborativo e tem sido implementado através de consultas às redes locais do Comitê Brasileiro, no tocante aos conceitos-chave e valores que devem fazer parte desta nova definição do museu contemporâneo.

O resultado da consulta feita com membros e não-membros do ICOM BR, profissionais, estudantes, pesquisadores e voluntários que atuem em museus, ou junto a eles, foi divulgado, mas a consulta<sup>45</sup> segue aberta à participação. Aplicados instrumentos de coleta, foram escolhidos vinte termos e suas respectivas considerações pela comunidade brasileira. Participaram da consulta pública, 1604 pessoas de todas as regiões do Brasil, sendo os resultados da consulta analisados por membros do GT Nova Definição de Museu.

---

<sup>45</sup> Para acessar os formulários: <https://www.icom.org.br/?p=2211>

Seguem os termos escolhidos pelo ICOM BR<sup>46</sup>

**Antirracista** – Postura que visa combater e romper o racismo estrutural e o seu processo histórico institucional por meio de práticas e valores a superar a colonialidade.

**Bem-viver** – Refere-se à promoção da convivência e da saúde e ao cultivo de relações de solidariedade, reciprocidade, respeito e valorização de todas as formas de vida.

**Comunicar** – Colocar-se em relação com a sociedade, dialogando de forma multidirecionada sobre a memória, o conhecimento e a vida em suas mais variadas formas.

**Cultura** – Possibilidade de comunicar símbolos, signos e significados, ideias e comportamentos criados pelos grupos sociais e que permitem a construção de identidades.

**Decolonial** – Postura e práticas de combate às opressões materiais, simbólicas, raciais e de gênero, que resultam da colonização e subalternização dos povos e de seus saberes.

**Democrático** – Comprometido com valores e práticas equitativas, valorizando diferenças, conflitos, memórias e negociações de saberes e sensibilidades.

**Direitos humanos** – Compromisso com os processos sociais de luta pelas condições materiais e imateriais que asseguram a existência digna de indivíduos e grupos.

**Educação** – Conjunto de práticas, valores, conhecimentos e metodologias concernentes ao processo educativo, permitindo a aprendizagem, a experimentação e a mediação com o patrimônio musealizado.

---

<sup>46</sup> Para conhecer e acessar a pesquisa, consultar: [https://www.icom.org.br/?page\\_id=2249](https://www.icom.org.br/?page_id=2249). Acesso em 11 jun. 2021

**Experiência** – Compromisso com a potência transformadora de experiências individuais e coletivas no campo sensorial, subjetivo e simbólico nas fronteiras da arte, ciência e vida.

**Futuros** – Possibilitam a imaginação, experimentação, conhecimento e inovação, explorando oportunidades e desafios em co-criações de novas realidades.

**Inclusivo** – Combater por meios e ações a exclusão, garantindo igualdades de condições de acesso e participação a todos.

**Instigar** – Estimular sentimentos e reflexões para que pessoas e comunidades explorem percepções, ideias e valores na construção de novas narrativas e ações.

**Patrimônio** – Referências culturais que compõem a herança dos povos preservadas em suas dimensões materiais e imateriais para as futuras gerações.

**Pesquisar** – Procedimento investigativo que fundamenta os processos museológicos, com foco em coleções, públicos e o próprio museu.

**Público** – Coletividade em sua diversidade, heterogeneidade, territorialidade e pluralidade, a quem pertence e a quem diz respeito o museu.

**Salvaguardar** – Procedimentos sistemáticos de conservação, documentação, promoção e guarda do patrimônio museológico e de expressões culturais.

**Social** – Compromisso com a reflexão e transformação social, como instrumento político participativo de promoção de uma sociedade justa, equitativa e saudável.

**Sustentável** – Práticas de governança, com respeito aos direitos ambientais, sociais e culturais em prol da formação de uma cidadania planetária.

**Território** – Espaço vivido onde se tecem relações entre poder, memórias, patrimônios e identidades.

**Transformar** – Engajar a sociedade em reflexões e ações a favor do bem comum e do aprimoramento da

experiência

coletiva.

([https://www.icom.org.br/?page\\_id=2249](https://www.icom.org.br/?page_id=2249))

Estas expressões constroem um perfil de como o museu é visto no Brasil por grupos de profissionais objetivando uma nova definição do museu, ou seja, observando questões contemporâneas sobre esta instituição tão importante aos novos tempos. No termo Futuros aparece a palavra inovação, indicando, no nosso entendimento, uma primeira movimentação deste novo conceito em direção às possibilidades de fazer de outra forma, de olhar com outros olhares.

De outra parte, examinamos a publicação: “10 principais tendências globais de consumo 2021” que a Euromonitor International<sup>47</sup> publica anualmente e que

[...] identifica as rápidas mudanças nas tendências mais impactantes previstas para o próximo ano. Estas tendências fornecem insights sobre as transformações nos valores e no comportamento dos consumidores e como deverão estimular a disrupção nos negócios no mundo todo. (Westbrook e Angus, 2021)

Este levantamento da Euromonitor, para observar os interesses das pessoas em 2021 – especialmente no quesito consumo – aqui compartilhamos para observar possíveis intenções de comportamentos de público no museu reaberto após a pandemia.

A resiliência e a adaptação foram os fatores mais determinantes nas tendências globais de consumo. O comportamento das pessoas mudou por conta da pandemia e de suas consequências mais imediatas (desemprego, problemas de saúde mental, isolamento, falecimentos). Novos modos de viver, desejos, sustentabilidade, tudo isto está demonstrado nas indicações das tendências resultantes da pesquisa:

---

<sup>47</sup> Empresa que pesquisa mercados globais e realiza análises de inteligência estratégica sobre setores, empresas, economias e consumidores do mundo todo.

**Reconstruir melhor** - As empresas devem colaborar para a criação de um mundo mais sustentável, promovendo a mudança de uma economia baseada em volume para uma baseada em valor, contribuindo para a solução da desigualdade social e dos danos ambientais.

**Desejo por conveniência** - Os consumidores têm o Desejo por Conveniência do mundo pré-pandemia, pois sentem falta das comodidades que passavam despercebidas antes do abalo nos hábitos deles.

**Oásis ao Ar livre** - Diante dos riscos sanitários, reuniões em espaços fechados, restrições de mobilidade e da disseminação do trabalho remoto, os consumidores procuram cada vez mais um Oásis ao Ar Livre para fins recreativos. Alguns já pensam em sair das cidades populosas para morar em zonas rurais.

**Realidade Figital** - Com as ferramentas digitais, os consumidores ficarão conectados em casa e voltarão com segurança para o mundo exterior quando as economias reabrirem. A Realidade Figital é um modelo híbrido formado pelos mundos físico e virtual, em que os consumidores podem viver, trabalhar, fazer compras e se divertir, fisicamente e online.

**Otimizando o tempo**- Hoje, os consumidores podem e precisam ser mais criativos com a distribuição do tempo para dar conta de tudo.

**Inquietos e Rebeldes** - Os consumidores estão fartos. Desconfiar dos líderes agora é a regra. Preconceitos e desinformação estão causando uma crise de confiança. Depois de sofrer, dar prioridade a outras pessoas e quebrar a cara, estes entusiastas de si mesmos estão se rebelando e colocando suas necessidades e desejos em primeiro lugar.

**Obsessão por segurança** - A Obsessão por Segurança é o novo movimento pelo bem-estar. O medo do contágio e a circulação de informações

sobre questões de saúde aumentam a demanda por produtos de higiene e estimulam os consumidores a buscarem soluções que não requerem contato físico a fim de evitar a exposição.

**Abalados e Reflexivos** - A pandemia global reformulou o cotidiano, testando a resiliência psicológica das pessoas, limitando suas experiências e provocando choques econômicos. Os consumidores agora têm uma nova compreensão sobre si mesmos e seu lugar no mundo na busca por uma vida mais plena, equilibrada e melhor.

**A ordem é pechinchar** - Os consumidores estão cautelosos e moderados. Os gastos com supérfluos estão diminuindo devido às incertezas no cenário econômico. A Ordem é Pechinchar e priorizar produtos e serviços de valor agregado e alinhados às medidas sanitárias vigentes

**Novos espaços de trabalho** - A expressão “fora do escritório” ganhou um novo significado em 2020. A tendência dos Novos Espaços de Trabalho teve um grande impacto na vida dos consumidores, influenciando vestuário, gastos com tecnologia, hábitos alimentares e muito mais. Os consumidores estão em busca de novas alternativas para definir o início e o fim da jornada de trabalho, à medida que tentam controlar o cronograma. (Westbrook e Angus, 2021)

A partir da observação destas duas pesquisas (ICOM BR e Eurmonitor) é possível fazer um exercício de imaginação e observar situações possíveis para a consequente reabertura dos museus. Alguns já estão reabrindo e outros seguem em atividades *online*. Assim, de forma muito ampla, buscamos relacionar as palavras inovação, patrimônio e gestão e suas conexões com os termos apresentados nas pesquisas do ICOM e da Euromonitor, que podem indicar expectativas para as práticas dos profissionais das instituições museológicas.

É este o foco de interesse, saber como os museus podem qualificar suas gestões e equipes para a realização de suas atividades, a

partir deste período em que estiveram fechados e sem trabalho presencial com o público, pois é importante destacar que os museus não param, possuem tarefas exclusivas que requerem presencialidade, mesmo impedido o acesso de visitantes, seja para fazer manutenção em equipamentos e acervos, higienização ou tantas tarefas que são impossíveis *online*. Até mesmo o preparo de materiais de comunicação que possa ser disseminado digitalmente precisa de atividades presenciais.

#### 4 Duas instituições em Porto Alegre

É a partir destas questões inicialmente postas que nos ateremos em dois exemplos. O Centro Histórico-Cultural Santa Casa e o Museu Júlio de Castilhos, localizados no Centro Histórico de Porto Alegre trazendo uma ligeira amostra do que tiveram de presença na rede social Instagram durante a pandemia e o que ofereceram de programações e contatos com seus públicos.

Observaremos a atuação de ambos os espaços culturais durante a pandemia, sem um acompanhamento extenso, mas evidenciando algumas temáticas, programações e atividades que possam estabelecer um diálogo com estes novos termos que as comunidades indicam sobre os museus e algumas tendências da atuação virtual dos mesmos.

O Centro Histórico-Cultural Santa Casa (CHC)<sup>48</sup> foi criado em 2014 e tem como missão: “levar cultura, educação e história à toda comunidade, preservando e valorizando o patrimônio cultural da Santa Casa de Misericórdia de Porto Alegre.” (<https://www.chcsantacasa.org.br/chc-santa-casa/institucional/>)

Localizado junto ao complexo hospitalar da Santa Casa de Misericórdia de Porto Alegre, em prédio restaurado para receber atividades culturais, conta com o Museu Joaquim Francisco do Livramento, teatro, arquivo histórico e biblioteca com acervo de conhecimentos gerais e de medicina, além de ambientes de usos múltiplos para desenvolvimento de programações diversas e, também,

---

<sup>48</sup> Mais informações podem ser acessadas em: <https://www.chcsantacasa.org.br>

com loja e café. Funciona regularmente e possui acesso facilitado por transporte público. Mantido com o patrocínio e apoio de várias empresas, também utiliza Lei de Incentivo Fiscal e “enquanto Instituição Cultural tem como condição de exercício de gestão, a sua própria sustentabilidade econômico-financeira e cultural.” (<https://www.chcsantacasa.org.br/chc-santa-casa/institucional/>)

O Museu Julio de Castilhos (MJC) foi criado pelo Decreto-lei nº 589 de 30/01/1903. Instalado em dois prédios históricos adaptados para seu uso, é mantido pelo governo do estado, estando dentro da estrutura da Secretaria de Cultura e, portanto, mantido com recursos governamentais e por verbas provenientes de editais de fomento. Identifica-se como “um lugar de memória, de história e de testemunho de relevantes fatos políticos, sociais, culturais e econômicos do RS.” (<https://cultura.rs.gov.br/sobre-o-museu>). Sendo a mais antiga instituição museal do Rio Grande do Sul, reúne objetos de caráter histórico e regional, atualmente geridas pelas vertentes: modo de vida, relações sociais de produção e história política do estado. Seu acervo é tombado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), no Livro Tombo de Belas Artes.

As duas instituições têm tido presença no Instagram para divulgar suas ações, oferecer programação, destacar informações sobre o acervo, com o intuito de se comunicar com seus públicos mesmo diante do fechamento temporário à frequência presencial, imposto pela pandemia. É fundamental pontuar que, antes disso, as instituições já possuíam estes canais, mas identificamos que ambas têm feito um uso ainda mais expressivo destas possibilidades comunicacionais.

Os assuntos que têm sido apresentados no Instagram do Centro Histórico-Cultural da Santa Casa são: Experimentações do Patrimônio – Diversidades e Resistência: onde foram tratados os assuntos Patrimônio e Ditadura; Patrimônio, Gênero e Questões Etnico Raciais; Genealogia; Histórias da Saúde; Memórias; CHC Educa, Rodas de Conversa sobre a ocupação dos espaços.

As principais atividades online são: *lives* de palestras com especialistas, atividades musicais, Rodas de conversa, cursos e diálogos. São, também, divulgadas algumas atividades presenciais e para públicos específicos, especialmente infantil e para famílias.

## Figura 1 – Conta do Centro Histórico-Cultural da Santa Casa no Instagram



Fonte: <https://www.instagram.com/chcsantacasa/>

No Museu Julio de Castilhos, as programações e os assuntos que têm sido apresentados no Instagram são: Diferença entre respeito e opinião; O que significa a sigla LGBTQIA+?; Mulheres Intelectuais; O Milho na Cultura Brasileira; Acondicionamento (Fique por Dentro); Por que o dia 13 de maio não deve ser comemorado?; Máquina de escrever (Conhecendo o Acervo); É correto falar TRIBO indígena?

As principais atividades online são: *lives* de palestras com especialistas, informações sobre o acervo e sua história e indicação de *pod casts* da diretoria do Museu.

Na proposta de fazer apenas uma amostra de duas instituições as quais acompanhamos a atuação como profissional ou frequentadora, observamos que elas estão cadastradas no Sistema Estadual de Museus (SEM/RS) e registradas na plataforma MuseusBr, do Instituto Brasileiro de Museus<sup>49</sup>.

Pesquisas exclusivas realizadas pelo SEM/RS, apontam que Porto Alegre, a capital do estado do Rio Grande do Sul, e onde se localizam os dois museus observados, tem 82 museus e conta com 1 museu para cada cerca de 18 mil habitantes<sup>50</sup>. No Rio Grande do Sul, são 592 museus para uma população de cerca de 11,5 milhões de habitantes.

Em 2020, segundo pesquisa do SEM/RS<sup>51</sup> sobre os públicos que visitaram museus em 2019, o Museu Julio de Castilhos ocupou o 11º lugar dentre os museus mais visitados no estado com o total de 20.944 pessoas.

---

<sup>49</sup> <https://renim.museus.gov.br/registro-de-museus/atualizacao-dos-dados-e-emissao-do-certificado-de-registro/> (Acesso 16 jun. 2021)

<sup>50</sup> Dados da pesquisa Densidade Museológica do Rio Grande do Sul, que pode ser consultada em: <https://cultura.rs.gov.br/upload/arquivos/carga20210344/27164445-densidade-museologica-do-rio-grande-do-sul-docx.pdf> (Acesso 15 jun. 2021)

<sup>51</sup> Dados da Pesquisa de Público Visitante dos Museus do Rio Grande do Sul, que podem ser consultados em: <https://cultura.rs.gov.br/upload/arquivos/carga20201100/16160038-pesquisa-de-publico-visitante-dos-museus-do-rio-grande-do-sul-2019.pdf> (Acesso 15 jun. 2021).

Figura 2 – Conta do Museu Julio de Castilhos no Instagram



Fonte: [https://www.instagram.com/museu\\_juliodecastilhos/](https://www.instagram.com/museu_juliodecastilhos/)

O breve exame dos dados de duas instituições, a título de exemplo, que realizamos, ainda que somente com caráter indicativo, permite a compreensão de que os gestores de museus têm possibilidades de manter contato com seus públicos ainda que estejam fechados e que cabe aos dirigentes e a seus mantenedores carrear seus esforços para aproximar os museus da comunidade, mantendo sua função social, preferencialmente em união com suas respectivas missões e valores institucionais e, também, fidelizando o público para o museu de portas abertas e participativo que virá.

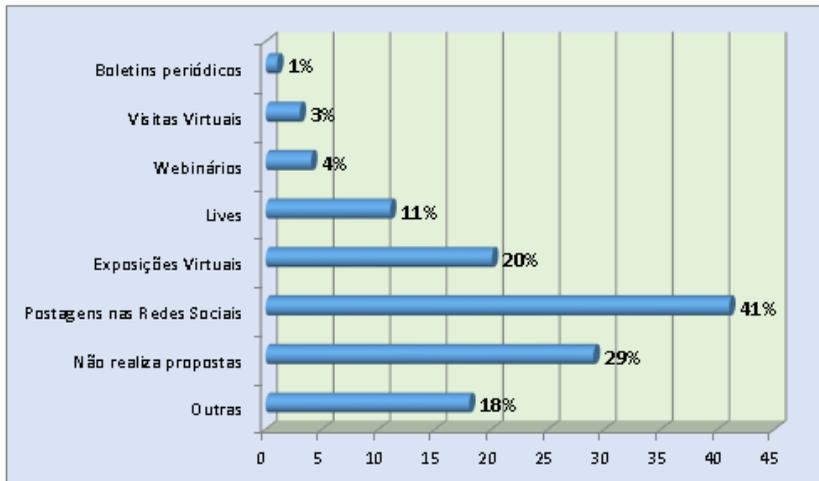
Logramos observar que os termos indicados nas pesquisas do ICOM BR estão presentes nas temáticas que aparecem nas publicações da rede social e nas práticas desenvolvidas nos museus elencados, quais sejam: antirracista, decolonial, inclusivo, instigar, sustentável.

Quanto às tendências de consumo, observamos que os museus podem fazer o dever de casa ao oferecer espaço ao ar livre quando possível, ou ao oferecer ambiente que possa ser possível para realizar atividades lúdicas e a realidade figital (híbrida), por exemplo.

O CHC e o MJC responderam à pesquisa O Impacto da Covid-19 nos Museus do Rio Grande do Sul, realizada a partir do estímulo do ICOM BR e do apoio da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e da Universidade Federal de Pelotas (UFPEL), do Sistema Estadual de Museus e do Colegiado Setorial de Museus. Os resultados foram da aplicação de questionário, enviado a instituições museológicas vinculadas ao Sistema Estadual de Museus do Rio Grande do Sul (SEMRS) e foi formado por perguntas sobre a gestão e rotinas de trabalho no momento de distanciamento. A base foi de 80 questionários respondidos por museus do Estado. Extraído da referida pesquisa, o quadro abaixo destaca as formas de comunicação virtual que as instituições museais travaram com seus públicos durante os meses de maio e junho/2020.

A realização da 19ª Semana Nacional de Museus, cuja temática foi “O Futuro dos Museus – Recuperar e Reimaginar” ocorreu em todo o Brasil entre os dias 17 a 23 de maio de 2021. O CHC apresentou uma programação de oficinas de conservação e *lives* sobre questões educativas e sobre os museus na pandemia completamente feitas de modo virtual.

**Figura 3 - Propostas de Ações desenvolvidas de forma virtual pelas instituições museológicas durante a pandemia**



Fonte: Sistema Estadual de Museus/RS (2020)

(<https://cultura.rs.gov.br/o-impacto-da-covid-19-nos-museus-do-rio-grande-do-sul>)

A Lei de Emergência Cultural Aldir Blanc (Lei nº 14.017/2020) prevê auxílio financeiro emergencial para o setor cultural no sentido de apoiar os profissionais que sofreram impactos em suas atuações e ganhos em razão do distanciamento social por conta da pandemia. A partir da regulamentação do instrumento legal, recursos foram disponibilizados para os estados e municípios para possibilitar a manutenção de espaços culturais, destinação de renda emergencial para trabalhadores do setor e bem como editais e chamadas públicas. No Rio Grande do Sul ocorreu uma mobilização do setor, para a coleta de informações visando um mapeamento que fará parte do Sistema Estadual Unificado de Informações e Indicadores Culturais do RS. Esta legislação também importa aos novos tempos, pois traz auxílio às instituições em momento de dificuldade.

## 5 Considerações

Assim como o âmbito/setor da cultura em geral, o comércio, os serviços e o cotidiano observamos que o advento da pandemia conduziu o funcionamento e acesso aos museus a partir de outras possibilidades que não somente a presencial.

Os lugares mudaram e as pessoas compreenderam que não existe exclusivamente uma visitação presencial. Se antes da pandemia já se exigia a presença dos museus online, o hoje traz a urgência de um museu ainda mais conectado com a comunidade. Inovador? Talvez, mas acima de tudo, que se importa com seus públicos, seus consumidores cada vez mais exigentes.

Os ambientes e as populações tiveram que conviver com situações não vivenciadas anteriormente. O sociólogo Zygmunt Bauman usou o termo “modernidade líquida”, para falar da sociedade dos nossos dias, caracterizada pela aceleração, pelas rápidas mudanças e por incertezas. Isto tem acontecido em escala mundial desde o início de 2020. Na Europa e na América do Norte a população tem voltado a viver de forma mais próxima ao que vivia antes da pandemia. No Brasil, ainda aguarda-se a vacinação mais ampla da população e a redução do número diário de mortes para que assim possamos retomar todas as atividades sem temores.

As novas práticas, os protocolos, tem feito parte do fazer dos museus, e se verifica a necessidade de avançar, de buscar novas experiências, de ampliar o olhar sobre os museus. Hoje o nosso compromisso nos museus vai além da função social para abranger a sustentabilidade econômica e ambiental. Os museus grandes e pequenos podem inovar em atividades para avançar em contato com o público.

Novos caracteres de museus são desenvolvidos para aproximar os públicos. Assim, a possibilidade de um museu *online* permite que ele seja visitado a qualquer horário e permite que as atividades sejam acessadas a qualquer tempo, ou seja, podemos usufruir de algumas programações de museus em momentos diversos, depois e quando quiser, ou seja, cada um no seu tempo.

Tecnologias inovadoras como a blockchein, a impressão em 3D, as possibilidades de uso da realidade aumentada, chegam pouco a

pouco aos museus no mundo, e geram impactos interessantes. Atividades como a *Museum Week* podem nos aproximar de públicos conectados às novas tecnologias de informação e comunicação (TICs), mas as pessoas que, por motivos diversos (economia, faixa etária, proibições) não têm estes acessos devem ser lembradas pelos gestores culturais. Aos museus cabe pensar em como atingi-las, por este motivo as exposições devem perdurar sendo presenciais e os acessos também virtuais, onde for possível. O pensamento é de fazer interações entre os vários atores, entre os museus e seus públicos.

A pandemia empurrou os museus a uma nova situação de se aproximarem de seus públicos de outras formas, mas todos se aproximam? Onde estão os idosos? Ou os que não tem acesso aos recursos tecnológicos? A presença na internet é, também, a busca por novos públicos ou por públicos que estão distantes dos museus. Vimos proliferarem as visitas virtuais aos museus, os acessos às exposições, às pesquisas, ao trabalho interno nos museus, ao mesmo tempo em que os museus puderam parar para executar obrigações cotidianas que eram impossíveis dentre todas as demais já habituais.

As práticas dos museus que se acercam destes conceitos de ecomuseu são atuais. Nos aproximamos das redes de colaboração e solidariedade de sua caracterização. Mas a comunidade se aproxima do museu como a Nova Museologia pensou ao encerrar o século XX?

Na inovação não tratamos somente de novas tecnologias, mas de agregar as novas tecnologias nos parece ser a atualidade dos museus e não mais o futuro.

No exercício que realizamos, observamos a gestão em museus oportunizar a inclusão de propostas inovadoras, apropriar-se de termos atualizados que são importantes para a nova conceituação do museu e pensar que as pessoas saem da pandemia com novos desejos.

Na proposta de ilustrar como dois museus têm feito seus contatos com os públicos, observou-se que as temáticas são construtivas, diversificadas e abrangentes para a aproximação com os públicos. Apesar de um deles ser público e o outro privado, exatamente a intenção para dar uma amostra das possibilidades, podemos apontar diferenciações entre eles, contudo a questão de consumo e inovação está presente aqui. A interatividade está representada no volume de acessos, ambos os museus participaram da pesquisa do SEM/RS sobre a Covid. O Museu Julio de Castilhos percebeu recursos advindos da Lei

Aldir Blanc que teve dentre suas possibilidades o atendimento a novas tecnologias. Eles têm experiência com público, são museus grandes e com variadas programações, que sustentam suas aproximações com a sociedade e reforçam suas possibilidades de sustentabilidade e de presença e reconhecimento pela sociedade, demonstrando que é possível sim, aos museus, inovar e trabalhar junto da comunidade, ainda que os exemplos sejam do museu mais antigo e o outro um dos mais novos do estado do Rio Grande do Sul.

Somos sabedores de que os pequenos museus têm dificuldades com equipamentos, recursos humanos e materiais, no entanto estão tendo que se adaptar aos seus fechamentos forçados e a se reinventarem para atender aos protocolos de reabertura que tem se dado em todas as localidades.

Lembramos que há dentre os públicos, as pessoas com deficiência e as pessoas com altas habilidades que visitam os museus e que também precisam estar incluídos e atendidos pelas programações *online*.

A pandemia impulsionou um caminhar de trazer questões inovadoras para os museus e as tecnologias começaram a ser absorvidas pelos museus. Inovação não é só tecnologia, mas também é. Com uma determinada demora, a inovação pode aparecer nas instituições durante, e após a pandemia, pois eles começam a pensar que podem ir até o público e não só o público chegar fisicamente até os museus. As tecnologias levam a sensação de que o museu está sempre aberto e é este o impacto positivo que podemos assimilar para os museus.

## **Bibliografia**

Almeida, C. (2013) *Plano Museológico – Marco de Regulação da gestão museal no Brasil*. In: Seminário Internacional sobre Gestão Museológica: Questões Teóricas e Práticas. Brasília: Câmara dos Deputados.

Bauman, Z. (2001) *Modernidade Líquida*. Rio de Janeiro: Zahar.

Duarte Cândido, M. (2018) *Gestão de Museus: O Museu do Século XXI* In: Duarte Cândido, M. [et al]. O Museu e seus saberes. Organização de Sheila Elias Vilela; Direção de Márcia Pires – Goiânia: SEDUCE.

*Decreto n. 8.124, de 17 de outubro de 2013* (2013) Regulamenta dispositivos da Lei nº 11.904, de 14 de janeiro de 2009, que institui o Estatuto de Museus, e da Lei nº 11.906, de 20 de janeiro de 2009, que cria o Instituto Brasileiro de Museus - IBRAM. Brasília. 2013. Recuperado em 12 junho, 2021, de [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/ato2011-2014/2013/decreto/d8124.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/ato2011-2014/2013/decreto/d8124.htm).

Desvalées, A. & Mairesse, F. (2013) *Conceitos-chave de Museologia*. São Paulo: ICOM BR e Secretaria de Estado da Cultura.

*Lei n. 11.904, de 14 de janeiro de 2009* (2009). Institui o Estatuto de Museus e dá outras providências. Brasília. 2009. Recuperado em 12 junho, 2021, de [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/ato2007-2010/2009/lei/l11904.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/ato2007-2010/2009/lei/l11904.htm).

*Lei n. 14.017, de 29 de junho de 2020* (2020). Dispõe sobre ações emergenciais destinadas ao setor cultural a serem adotadas durante o estado de calamidade pública reconhecido pelo Decreto Legislativo nº 6, de 20 de março de 2020. Brasília. 2020. Recuperado em 20 junho, 2021, de <https://www.in.gov.br/en/web/dou/-/lei-n-14.017-de-29-de-junho-de-2020-264166628>

Moutinho, M. (2014) *Definição Evolutiva de Sociomuseologia: proposta de reflexão*. In: Cadernos do CEOM, Museologia Social, Chapecó, ano 27, n. 41, p. 423-427, dez. 2014.

Primo, J. (1999) *Museologia e Patrimônio: Documentos Fundamentais – Organização e Apresentação*. Cadernos de Sociomuseologia/ nº 15, Págs.95-104; ULHT, 1999; Lisboa, Portugal. Tradução: Marcelo M. Araújo e Maria Cristina Bruno.

Tidd, J. & Bessant, J. (2015) *Gestão da Inovação*. Porto Alegre: Bookman.

Varine, Hugues & Filipe, Graça (2015). *Qual o Futuro para os Ecomuseus?* En Cândido, Manuelina Maria Duarte & Ruoso, Carolina. *Museus e Patrimônio: experiências e devires*. Recife: Editora Massangana

Westbrook, G. & Angus, Alison. (2021). 10 principais tendências globais de consumo. *Euromonitor Internacional*, 49 páginas.

## **MUSEOLOGIA, PATRIMÔNIO E TECNOLOGIAS DIGITAIS: PENSAMENTO COMPLEXO EM CONEXÕES**

**Carmen Lucia Souza da Silva**

Universidade Federal do Pará, Brasil

<https://orcid.org/0000-0003-2487-1823>

Como (re) pensar as conexões entre Museologia, Patrimônio e Tecnologias Digitais diante das complexidades que estas áreas envolvem e dos desafios da contemporaneidade? Há que entrever abertura epistemológica por onde fluem ligações entre percepções múltiplas em diálogo e cooperação na tessitura de compreensões que buscam ser ao mesmo tempo integradoras e abrangentes. É diante deste desafio que propomos neste texto reflexão sobre estas conexões por estudos transdisciplinares mobilizados pelo pensamento complexo, a partir de três elos em atravessamentos. Primeiro entre concepções de memória e memória digital, vinculadas pela duração, criação e transformação, para refletir sobre, por exemplo, a digitalização de bens culturais e os acervos *on-line*. Tempo e espaço da memória, por onde subjetividades se processam em fluxos entre atualização e virtualização, percebidos na imersão e na expansão em museus e no campo museológico, o que será discutido na segunda conexão reflexiva. No terceiro elo aqui proposto, ainda a expansão do patrimônio cultural, (ciber)democrático, mobilizada pela participação da sociedade ao rediscuti-lo nas redes sociais ou reconstituí-lo na memória das cidades.

Buscamos assim compartilhar pensamentos epistemológicos mobilizadores de abordagens crítico-interpretativas em estudos transdisciplinares que associem Museologia, Patrimônio e Tecnologias Digitais. Neste intuito, revisitaremos alguns ensinamentos que norteiam nossas reflexões, em especial o pensamento complexo proposto por Edgar Morin, com centenário de nascimento comemorado em 2021, que entre tantas contribuições nos dá a urgência do “conhecimento multidimensional”. Para o filósofo, sociólogo e antropólogo francês que dedicou grande parte de sua vida a estes estudos, “a complexidade é o desafio, não a resposta”, é “pensar

através das complicações (ou seja, as infinitas inter-retroações), através das incertezas e através das contradições” (Morin, 2011, p. 102). Desta forma, propõe uma “epistemologia aberta”.

A epistemologia, é preciso sublinhar, nestes tempos de epistemologia policalesca, não é um ponto estratégico a ocupar para controlar soberanamente qualquer conhecimento, rejeitar qualquer teoria adversa, e dar a si o monopólio da verificação, portanto da verdade. A epistemologia não é pontifical nem judiciária; ela é o lugar ao mesmo tempo da incerteza e da dialógica. De fato, todas as incertezas que consideramos relevantes devem ser confrontadas, corrigir umas às outras, entredialogar sem que, no entanto, se imagine possível tapar com esparadrapo ideológico a última brecha. (Morin, 2011, p. 46).

Propõe então uma perspectiva transdisciplinar, que diz significar “indisciplinar”, que “escapa ao campo das disciplinas, atravessa-as” (Morin, 2011, p. 51). É diante desta proposta que concordamos também ser necessário partir das conexões, dos atravessamentos entre Museologia, Patrimônio e Tecnologias Digitais para compreender como dialogam entre si na compreensão da complexidade na qual ao mesmo tempo estão imersas e as une. Imersão transdisciplinar presente em cada uma destas áreas, conforme constata Marília Xavier Cury, ao perceber que o caminho da Museologia, por permitir a ligação do social com o patrimonial, é ser “uma transdisciplina porque trabalha necessariamente na transversalidade, porque é a possibilidade de recorte da realidade que une desenvolvimento social, dinâmica cultural, políticas públicas, práxis cotidiana, desenvolvimento humano, processo educacional com patrimônio cultural, conhecimento e preservação” (Cury, 2005, p. 70).

Da mesma forma, prosseguindo nas Ciências do Patrimônio Cultural, a transdisciplinaridade também se revela como abertura para o desenvolvimento de pesquisas que reúnem contribuições metodológicas de diferentes campos, das Ciências Humanas às Exatas, em posturas investigativas que se sedimentam sobretudo a partir do

século XXI. Tal ocorre com a Conservação, um “campo de saber de consolidação recente e ainda em curso”, como postulam Rosado e Gonçalves (2015, p. 9) ao afirmarem que “não obstante tenha sempre encontrado, nas diversas áreas do conhecimento, suas bases teóricas e procedimentais, é no século XXI que ganha status de instância validadora e legitimadora destas bases e procedimentos, caracterizando-se, reconhecendo-se e operando como um campo transdisciplinar”.

Ao caminharem para transdisciplinaridade se encontram com outras áreas, que em seus princípios nela se firmam ao se constituírem na complexidade. O próprio Morin (2011, p. 7) relata que, apesar de ter se confrontado com a complexidade em diversos trabalhos ao longo de sua produção, foi somente nos anos 1960 que a palavra “complexidade” lhe veio à mente, através da teoria da informação, da cibernética, da teoria dos sistemas e do conceito de auto-organização. No caso da cibernética, por exemplo, Norbert Wiener (1954, p. 16), no final da primeira metade do século XX, a associa à sociedade, a qual só poderia “ser compreendida através de um estudo das mensagens e das facilidades de comunicação de que disponha”. Para o matemático, era necessário compreender que a troca e a utilização de informações são também processo que considera “as contingências do meio ambiente” e o “efetivo viver nesse meio ambiente”, repleto de necessidades e complexidade que, defende, deveriam ser atendidas por instituições como os museus, os laboratórios científicos, as universidades e as bibliotecas, “sob pena de malograr em seus escopos” (Wiener, 1954, p. 18). Ainda em uma perspectiva da complexidade, Wiener (1954, p. 18) constata que: “comunicação e controle fazem parte da essência da vida interior do homem, mesmo que pertençam à sua vida em sociedade”.

Nessa breve síntese das ideias de Wiener sobre a Cibernética, seria possível perceber os três princípios que, segundo com Morin (2011), podem ajudar a pensar a complexidade. Destarte, estes princípios também podem, na contemporaneidade, ser trabalhados, no que aqui nos interessa, em problemáticas que articulem Tecnologias Digitais, Museologia e Ciências do Patrimônio Cultural, em diálogos transdisciplinares. E é justamente este o primeiro princípio, o dialógico, que “nos permite manter a dualidade no seio da unidade”: “ele associa dois termos ao mesmo tempo complementares e antagônicos” (Morin, 2011, p. 73). Na cibernética, comunicação e

controle, pois ao mesmo tempo que há troca de mensagens, há mobilização pelo comando de ações de outra pessoa, contudo, sendo necessário, de acordo com Wiener (1954), estudá-los para compreender a sociedade. É no encontro de diferenças, portanto, que pode surgir a cooperação, gerando “organização e complexidade”. Assim, no encontro dos campos, através da transdisciplinaridade, é possível existir colaboração entre teorias, conceitos, metodologias que, antagônicas ou complementares, podem não só confluir para tessitura de compreensões mas também para expandir a pesquisa, permitindo que se (re)organize na complexidade. Das tecnologias, como o digital pode contribuir para repensar a salvaguarda de bens culturais, e vice-versa, e o que esta relação pode afetar e ser afetada pela vivência do patrimônio cultural?

No segundo princípio, o da recursão organizacional, rompe-se com a linearidade da “causa/efeito, de produto/produtor, de estrutura/superestrutura, já que tudo o que é produzido volta-se sobre o que produz num ciclo ele mesmo autoconstitutivo, auto-organizador e autoprodutor” (Morin, 2011, p. 74). Wiener já concebia a retroação como regulador do sistema, tratava das trocas e a utilização de informações imersas em um processo de vivência social. Morin reelabora ao explicar o segundo princípio:

A sociedade é produzida pelas interações entre indivíduos, mas a sociedade, uma vez produzida, retroage sobre os indivíduos e os produz. Se não houvesse a sociedade e sua cultura, uma linguagem, um saber adquirido, não seríamos indivíduos humanos. Ou seja, os indivíduos produzem a sociedade que produz os indivíduos. (Morin, 2011, p. 74).

Considerando esse processo não linear, pode-se pensar que os indivíduos, e suas tecnologias digitais, podem transformar seu patrimônio cultural que, por sua vez, pode transformá-los, na dinâmica da vivência em sociedade, permeada de encontros e conflitos. Nesta lógica recursiva também reside o terceiro princípio, o hologramático, onde a parte está no todo e o todo está na parte. Na cibernética, considera o que está na “vida interior do homem” presente e recursiva

na “vida em sociedade”. A partir da proposta de Morin acerca deste princípio, ao avançar sobre a epistemologia, onde reafirma que o todo é maior que a soma das partes, acreditamos que nas conexões transdisciplinares entre Museologia, Patrimônio e Tecnologias Digitais, “o adquirido no conhecimento das partes volta-se sobre o todo”, o que “se aprende sobre as qualidades emergentes do todo [...] volta-se sobre as partes” (Morin, 2011, p. 75), permitindo o desenvolvimento de conhecimentos, simultaneamente, (re)criativos, recursivos e dialógicos.

Assim, para além da constituição de campos, mesmo que transdisciplinares em si, o que nos instiga é ir de “complexidade em complexidade” nas conexões transdisciplinares entre Museologia, Patrimônio e Tecnologias Digitais, em meio a conflitos e tensões, contradições e incertezas, próprias do enfrentamento da complexidade, de onde, na mistura de ordem e desordem, pode emergir a solidariedade epistemológica no desafio da busca pelo conhecimento. Instigação que também agrega contribuições diversas, que podem vir da Filosofia, da Comunicação, das Ciências Sociais, das Engenharias, entre outras fontes, de onde se possa reunir pensamentos que colaborem com a “conjunção complexa” de conhecer. É o que exercitaremos nas reflexões a seguir.

## **1. A Matéria, a Memória e o Digital**

Entre os anos 1990 e 2010, praticamente todos os suportes físicos de memórias, fotográficos e/ou audiovisuais, ditos analógicos, ficaram obsoletos e ganharam suas versões contemporâneas em linguagem e tecnologia digitais. Desde então, nunca antes produzimos e armazenamos tantas informações, sejam imagens, vídeos, áudio ou textos, à medida que nossas vidas são atravessadas pelas tecnologias digitais. Este outro contexto da nossa sociedade cotidianamente é representado por meio de inúmeras estatísticas de setores de pesquisas como, por exemplo, projetando o consumo anual de 4,4 quadrilhões de dados em 2023 (Ribeiro, 2019). Ou a geração de 35 trilhões de gigabytes em informações ainda no ano de 2020 (Angelo, 2020). Estatísticas e projeções sobre o consumo e produção que ganharam mais ênfase com a pandemia de Covid-19. A *International Data Corporation* (IDC), principal fornecedora de dados para o mercado mundial de tecnologia da informação, telecomunicações e consumo,

vem desde então divulgando inúmeras projeções que apontam a pandemia como um divisor de comportamentos para as organizações e para a humanidade. Afirma que a Covid-19 fez com que empresas e a humanidade se dessem conta de que estar conectado digitalmente tornou-se fundamental à vida, à interação, ao trabalho, ao aprendizado, à diversão. Para a IDC (2020), já não há dúvidas, inclusive, que o destino da economia global, nos próximos anos, será sobretudo digital.

Nesta tendência global, os museus brasileiros, entre muitos desafios<sup>52</sup>, têm caminhado em direção à criação e à difusão digital de seus acervos. Conforme dados da Pesquisa sobre o uso das Tecnologias de Informação e Comunicação nos Equipamentos Culturais Brasileiros (TIC CULTURA) 2020, realizada pelo Núcleo de Informação e Coordenação do Ponto BR (NIC.br) (2021), através do Centro Regional de Estudos para o Desenvolvimento da Sociedade da Informação (Cetic.br), 68% dos museus do Brasil já digitalizaram seus acervos. Contudo, a maioria digitalizou menos da metade dos itens existentes. Predominantemente foram digitalizados fotografias, cartazes, mapas ou partituras; e raros ainda são os objetos tridimensionais digitalizados. Outro dado relevante é que destes 68%, apenas 25% disponibilizaram estes acervos digitais ao público na internet e pouco mais da metade, 38%, garante o acesso no local onde funciona a instituição. Cabe lembrar que a meta estabelecida pelo Plano Nacional de Cultura do Ministério de Turismo era de que até o ano de 2020 pelo menos 70% dos museus disponibilizassem informações na internet sobre acervos. Mesmo assim é fato que a própria TIC 2020 demonstra um constante incremento no alcance da digitalização dos acervos culturais brasileiros: de 58%, em 2016, para 68%, em 2020.

Desses dados, seja acerca do acesso e da digitalização de acervos ou da modificação da organização e dos suportes tecnológicos, é que gostaríamos primeiro de afirmar que estas transformações seriam apenas o sintoma mais aparente de uma sociedade que ao criar

---

<sup>52</sup> Miranda (2021, p. 122) sinaliza que entre os desafios enfrentados pelos museus, no contexto da utilização de tecnologias digitais, estão a “carência de profissionais habilitados para gerir as redes sociais”, o que “poderia explicar, por exemplo, o número expressivo de contas inativas” e o fato de disputarem “orçamento e recursos com outras prioridades macroeconômicas, o que impacta na contratação de serviços ou investimento em TIC [Tecnologias de Informação e Comunicação]”.

o digital se reencontra com sua necessidade mais inata de produção ou de expressão, de revisitar e ou de se reencontrar com suas memórias. Está, inclusive, naquilo que fazemos desde que habitávamos as cavernas da pré-história e que ficam nos legados das pinturas rupestres. Assim sendo, a atual sociedade que à primeira vista se transforma rapidamente diante da cultura do digital, a entendemos como indissociável de uma evolução criadora ou de um movimento do todo que nos traz até aqui, parte de um fluxo contínuo, de uma duração que se atualiza permanentemente. Portanto, mudanças que propomos compreender fundamentadas, em princípio, na filosofia de Henri Bergson, delineada desde o final do século XIX, mas sempre um convite para pensar as transformações que vivenciamos, como pontua Montebello (2007):

Bergson faz-nos entrever nossa participação num movimento criador do universo, do qual nós não somos nem a origem nem o fim. Esta ideia de um universo aberto, criador, que em nada corresponde àquele que a metafísica grega ou clássica descreveu, exerce hoje uma grande influência. O bergsonismo é uma filosofia do futuro, do tempo, da transformação. [...] Bergson nos faz compreender que pertencemos a um todo, e não é este todo que nos pertence. Esta tomada de consciência é fundamental, ela deve convidar-nos a reconsiderar nosso lugar no seio do todo, do universo e dos viventes. (Montebello, 2007, p. 17).

Lançado em 1896, o livro *Matéria e Memória* de Bergson (1999) nos coloca diante de uma compreensão que caracteriza a nossa existência como movente, portanto, em permanente devir. Em Bergson, rompe-se com a ideia de tempo enquanto transição de fases - passado, presente e futuro - e, por consequência, traz-se outra forma de compreender a memória. Esta teoria da memória, que inicia problematizando a própria noção de imagem e corpo, mexe a um só tempo com as compreensões filosóficas de matéria, espírito, vida e relação entre consciência e corpo.

Do segundo capítulo desta obra, intitulado Do Reconhecimento das Imagens – A memória e o cérebro, gostaríamos de destacar duas noções de memória tratadas por Bergson para problematizarmos o sentido das tecnologias digitais em conexões com a Museologia e o Patrimônio neste trabalho. A primeira noção Bergson traz para indicar a importância capital do problema da memória. De acordo com o filósofo, a memória é “praticamente inseparável da percepção”. Ela intercala o passado no presente, mas também “condensa numa intuição única, momentos múltiplos de duração, e assim, por sua dupla operação, faz com que de fato percebamos a matéria em nós, enquanto de direito a percebemos nela” (Bergson, 1999, p. 77). Depois, prossegue ponderando:

Se a memória é o que comunica sobretudo à percepção seu caráter subjetivo, eliminar sua contribuição, dizíamos, deverá ser o primeiro passo da filosofia da matéria. Acrescentaremos agora: uma vez que a percepção pura nos dá o todo ou ao menos o essencial da matéria, uma vez que o restante vem da memória e se acrescenta à matéria, é preciso que a memória seja, em princípio, um poder absoluto independentemente da matéria. Se, portanto, o espírito é uma realidade, é aqui, no fenômeno da memória, que devemos abordá-lo experimentalmente. E a partir de então toda tentativa de derivar a lembrança pura de uma operação do cérebro deverá revelar-se à análise uma ilusão fundamental (Bergson, 1999, p. 78).

Quando trata sobre a forma de percebermos um objeto e da maneira que assim voltamos às lembranças, Bergson detalha ainda que a memória cria ou duplica a percepção presente. Este processo se dará da seguinte forma: se a imagem retida ou rememorada não chegar a cobrir todos os detalhes da imagem percebida, “um apelo é lançado às regiões mais profundas e afastadas da memória, até que outros detalhes conhecidos venham a se projetar sobre aqueles que se ignoram”. E o filósofo acrescenta que: “a operação pode prosseguir indefinidamente, a memória fortalecendo e enriquecendo a percepção,

a qual, por sua vez, atrai para si um número crescente de lembranças complementares” (Bergson, 1999, p. 115).

Assim, o pensamento de Bergson nos coloca diante da noção de memória onde a percepção tem uma importância fundamental e complexa. A imagem-percepção busca a imagem-lembrança, também em um processo de retroação na memória. A coexistência na memória rompe com a linearidade entre passado, presente e futuro, através de um processo de duração não-linear onde o presente dinâmico se atualiza no fluxo pelo passado em movimento ao futuro. Bergson nos ensina que é inútil tentarmos caracterizar a lembrança de um estado passado se não conseguirmos definir uma marca concreta da realidade presente, aceita pela nossa consciência. Que o presente é o tempo decorrido, o passado, porque faz parte do tempo “o decorrer”. Entretanto, não como um instante matemático porque a duração está ao mesmo tempo além e aquém deste ponto que poderíamos determinar como ideal do instante presente. À luz de Bergson, o que chamamos de “meu tempo presente” estende-se simultaneamente sobre o “meu passado” e o “sobre o meu futuro”.

Sobre meu passado em primeiro lugar, pois o ‘momento em que falo já está distante de mim’; sobre meu futuro a seguir, pois é sobre o futuro que esse momento está inclinado, é para o futuro que eu tendo, e se eu pudesse fixar esse indivisível presente, esse elemento infinitesimal da curva do tempo, é a direção do futuro que ele mostraria. É preciso portanto que o estado psicológico que chamo ‘meu presente’ seja ao mesmo tempo uma percepção do passado imediato e uma determinação do futuro imediato. Ora, o passado imediato, enquanto percebido, é, como veremos, sensação, já que toda sensação traduz uma sucessão muito longa de estímulos elementares; e o futuro imediato, enquanto determinando-se, é ação ou movimento. Meu presente, portanto, é sensação e movimento ao mesmo tempo; [...] (Bergson, 1999, p. 161).

Diante dessas ideias de memória e de duração de Bergson, para tratamos das conexões entre Museologia e o Patrimônio em seus atravessamentos pelas tecnologias digitais, ou de “memória digital”, gostaríamos, primeiro, de pontuar que a nossa percepção se dá imersa no mundo que estamos a ocupar e de um tempo onde existimos. Outro aspecto é de que o papel do corpo em relação à memória não é o de armazenar lembranças, mas sim de escolher a lembrança útil que irá esclarecer a situação do presente tendo em vista a ação desafiadora. Assim, na perspectiva das conexões transdisciplinares entre Museologia, Patrimônio e Tecnologias Digitais, a partir de Bergson, há de se considerar que a criação de formas atuais de digitalização de memórias seriam parte do movimento no fluxo contínuo da duração. Uma hipótese que trazemos é a de que a memória não se conserva nos seus suportes, mas está e se conserva na própria duração que nos conduziu até aqui, entre inúmeros objetos, inclusive onde as atuais tecnologias digitais situam-se, sejam aplicativos ou hardwares. Como suportes de memórias, lembranças, percepções que continuam e continuarão durando, em menor ou maior grau, em outras tecnologias digitais que estão a surgir ou já existem em devir. Quem sabe Bergson de certa forma já colocaria esta questão quando fala das imagens fotografadas. Ele lembra que por trás das imagens idênticas ao objeto fotografado existirão outras armazenadas na memória, que têm apenas semelhança com ele, outras enfim que têm apenas parentesco mais ou menos remoto. Contudo, todas elas se dirigem ao encontro da percepção e, alimentadas por esta, então adquirem suficiente força e vida para se exteriorizarem com ela (Bergson, 1999, p. 117). Ou como mostrará Deleuze (1999) a memória é coexistência virtual.

## **2. Do Museu imersivo à expansão museológica**

Ao tratar da memória e do digital, nessa reflexão, é preciso depreendê-los não só no tempo mas também no espaço, e em sua relação com a subjetividade. Nesta perspectiva, Deleuze, ao discutir o pensamento de Bergson, explica que há cinco aspectos da subjetividade, dois deles diretamente relacionados à memória: a subjetividade-lembrança, “sendo a lembrança aquilo que vem ocupar o intervalo, que vem encarnar-se ou atualizar-se no intervalo propriamente cerebral”; e a subjetividade-contração, segundo aspecto da memória, “sendo o corpo

tanto um instante punctiforme no tempo quanto um ponto matemático no espaço, e assegurando uma contração de excitações sofridas, de onde nasce a qualidade” (p. 40). Para Deleuze, partindo de Bergson, a “Memória-contração inscreve-se na Memória-lembrança e, de algum modo, assegura-lhe a continuidade” quando compreende-se na coexistência virtual.

A duração é certamente sucessão real, mas ela só é isso porque, mais profundamente, ela é coexistência virtual: coexistência consigo de todos os níveis, de todas as tensões, de todos os graus de contração e de distensão. Além disso, com a coexistência é preciso reintroduzir a repetição na duração. Repetição ‘psíquica’ de um tipo totalmente distinto da repetição ‘física’ da matéria. Repetição de ‘planos’, em vez de ser uma repetição de elementos sobre um só e mesmo plano. Repetição virtual, em vez de ser atual. Todo nosso passado se lança e se retoma de uma só vez, repete-se ao mesmo tempo em todos os níveis que ele traça. (Deleuze, 1999, p. 47)

Portanto para problematizar a complexidade que envolve as tecnologias digitais nos museus e nos ambientes de patrimônio, como mobilizadoras de memória no fluxo da duração, coexistência virtual, não há como apartá-los da subjetividade. Por um lado, subjetividade e memória constituídas em cérebros e corpos mobilizados em dinâmicas de atualização e virtualização, na coexistência de tempos e espaços, em distensões e contrações, ou, como sugerimos, expansões e imersões. Por outro lado, estas imersões e expansões são acionadas na relação entre sujeito e objeto, igualmente indissociáveis para o enfrentamento da complexidade que existe neles e no todo onde interagem. Assim, indo de complexidade em complexidade, as imersões e expansões são caminhos neste desafio de estudos sobre museus e patrimônio, ainda mais problematizados pelas tecnologias digitais.

Consideramos o que Machado aponta como sendo imersão, o “processo de subjetivação nos meios digitais” (2007, p. 163), onde a pessoa “‘mergulha’ dentro das imagens e sons virtuais gerados por computador”, apesar de acreditamos que a imersão pode ocorrer não

só em espaços digitais mas variados, como uma exposição em um museu que, por exemplo, reproduz um determinado ambiente, repleto de imagens, onde viveu certa personalidade, e ao adentrar nele o visitante também pode imergir na narrativa temporal. Contudo, o digital facilita a imersão de corpos, se a associa à expansão de mentes através de ambientes e tempos diversos, que coexistem, possibilitando vivências múltiplas, como através dos avatares nos jogos *on-line*, ao mesmo tempo jogador e personagem, por épocas e lugares diferentes.

Assim, nos museus as tecnologias digitais podem contribuir na (re) composição de acervos e vivências como partícipes da duração. Por exemplo, na exposição Renato Russo, exibida pelo Museu da Imagem e do Som na capital de São Paulo, Brasil, em 2017, o convite à imersão se processava em vários planos, da reprodução do apartamento do cantor e compositor brasileiro falecido em 1996, através do acervo composto por objetos e documentos pessoais, até a simulação, através de projeção, de show do multi-instrumentista.

Mesmo que o processo imersivo, com imagens e sons em diversos ambientes do museu, pudesse favorecer o entrecruzamento da memória do artista, em exposição, com a do visitante, é no ambiente concludente da narrativa expositiva que este encontro se expande com mais intensidade. Na sala denominada de Renato Russo 360°, era possível, ao agregar óculos de Realidade Virtual, “mergulhar em uma experiência”, conforme o painel convite anunciava à entrada, de incorporar-se fã e misturar-se com outros fãs que, “com tecnologia virtual”, promoviam “uma viagem que une diversos espaços, pessoas e instrumentos, em torno de uma das canções mais queridas deste ídolo de muitas gerações”: Tempo perdido. Assim, o arquivo pessoal (aqui do artista) chega ao museu e se expande na memória do público, por ambientes físicos e digitais, coexistentes. A imersão no ambiente simulado, mobilizadora de sentidos na contração entre sujeito e objeto, digital nesta experiência, permite aberturas para deslocamentos na memória, distensão que assegura continuidade de lembranças, ao sobrepor espaços e tempos que se expandem na coexistência virtual.

É possível pensar essa experiência como outra forma de refletir sobre as conexões entre Tecnologias Digitais, Museologia e Patrimônio. Por exemplo, a partir do fato museal ou fato museológico, de onde parte a produção de conhecimento em Museologia (Cury, 2005, p. 68). Segundo Waldisa Rússio Guarnieri (1990), fato museal é “a relação

profunda entre o homem, sujeito conhecedor, e o objeto, parte da realidade à qual o homem pertence igualmente e sobre a qual ele tem o poder de agir”. De acordo com Cury, com a nova museologia a análise do fato museal se transforma, passando do museu para o cotidiano das pessoas, sendo o próprio museu e a museologia “mediadores dos processos de significação do patrimônio” (Cury, 2005, p. 67).

Com as Tecnologias Digitais, em conexões com a Museologia e o Patrimônio, torna-se mais evidente a necessidade de se deslocar das mediações para o enfrentamento das complexidades, cuja existência é possível de ser percebida no âmago do conceito de fato museal, e seus desdobramentos, ao tratar de sujeito/sociedade, objeto/patrimônio, realidade/ambiente. Contudo, o convite aqui é ir de complexidade em complexidade, enredadas.

Assim, uma possibilidade para pensar a expansão na Museologia e no Patrimônio, em especial em suas conexões com as Tecnologias Digitais, seria considerar o movimento sistêmico, como a Teoria dos Sistemas, que propõe uma mudança, de início, metodológica. Como anuncia seu pioneiro, Bertalanffy, ao afirmar que o problema metodológico da Teoria dos Sistemas consiste portanto em preparar-se para resolver problemas que, comparados aos problemas analíticos e somatórios da ciência clássica, são de natureza mais geral (Bertalanffy, 2010, p. 40). É ir além da soma das partes, mas considerar a complexidade que as compõe, que as liga e as transforma. Para o pensamento complexo, como destaca Morin, uma das consequências ao considerar os sistemas, em especial a ideia de sistema aberto, é que “a inteligibilidade do sistema deve ser encontrada, não apenas no próprio sistema, mas também na sua relação com o meio ambiente, e que essa relação não é uma simples dependência, ela é constitutiva do sistema”. E constata: “*A realidade está, desde então, tanto no elo quanto na distinção entre sistema aberto e seu meio ambiente*” (Morin, 2011, p. 22, grifo do autor).

Essa consideração pode ser exercitada tanto nos museus e espaços de patrimônio como nos estudos em Museologia e prosseguindo nas Ciências do Patrimônio Cultural, inclusive em diálogos com as Tecnologias Digitais. Outro exemplo de exercício destas aberturas é a possibilidade de abrir frestas, franquear passagens, para conhecer as instituições museológicas ou de patrimônio, em sua rotina de atividades. Foi o que percebemos existir

na proposta da *Operação Ronda da Noite (Operation Night Watch)*, desenvolvida no Rijksmuseum, em Amsterdã, na Holanda, com o seguinte convite ao público: “o maior projeto de pesquisa e conservação de todos os tempos para obra-prima de Rembrandt. Isso está acontecendo ao vivo no museu para você ver”<sup>53</sup> (<https://www.rijksmuseum.nl/en/whats-on/exhibitions/operation-night-watch>, recuperado em 12 de junho, 2021).

O restauro público do quadro *A Ronda da Noite*, do pintor holandês Rembrandt, iniciado em 2019, se processa sem a retirada da obra do espaço expositivo, podendo ser acompanhado em tempo real pelos visitantes, também *on-line*. Ao redor da obra-prima, considerada a principal do Rijksmuseum, instalou-se uma estrutura de vidro, no interior da qual também foi posicionado um raio-X fluorescente scanner, também chamado de macro-XRF scanner, capaz de realizar a digitalização da tela, de 4,6 x 3,8 metros, milímetro por milímetro, detectando vários elementos químicos na pintura, possibilitando deduzir os pigmentos usados e evidenciando o processo criativo do artista.

Quarenta anos após o último maior restauro, é a primeira vez que *A Ronda da Noite*, alvo de vários ataques que a danificaram, recebe um “escaneamento de corpo inteiro”, gerando cerca de 12 mil fotografias e desenvolvimento de imagem 3D da obra. Ainda com recurso à Inteligência Artificial, os pesquisadores conseguiram reconstituir partes da obra, que haviam sido suprimidas em intervenções mal sucedidas, as quais foram sobrepostas à tela original. A (re) composição recuperada pode ser conhecida pelo público no espaço expositivo do museu, desde a reabertura da instituição com a flexibilização das restrições na pandemia de Covid-19, no verão, para o hemisfério norte, de 2021. Desfecho de um processo de recuperação que pode ser acompanhado pelo público, fisicamente e remotamente. Nessa proposta imersiva há uma abertura entre a possibilidade de estabelecer interações entre os ambientes de pesquisa e os de vivência

---

<sup>53</sup> Texto original em inglês publicado no site do Rijksmuseum: *Operation Night Watch is the largest research and conservation project ever for Rembrandt's masterpiece. This is happening live in the museum for you to see*. Recuperado de <https://www.rijksmuseum.nl/en/whats-on/exhibitions/operation-night-watch>.

pelo público, tradicionais do museu ou expandidos na internet. Com o auxílio de tecnologias digitais, os pesquisadores flexibilizam as fronteiras não só entre os ambientes restritos e os públicos dentro dos museus, mas também na produção e socialização de conhecimentos, simultâneos, híbridos e coexistentes, permitindo sua expansão.

Expansão que vai do exercício da pesquisa, seu compartilhamento, à colaboração. A partir da proposta filosófica do expansionismo, que considera que os sistemas são constituídos por outros sistemas, interdependentes e que interagem entre si, cujo processo, mais que conduzir à compreensão do papel que as partes desempenham na relação, expande para o entendimento do todo, dilatado. Potência que há na expansão museológica, e nas Ciências do Patrimônio Cultural, através de entrecruzamentos em, pelo menos, dois fluxos. O primeiro a migração entre metodologias, teorias e conceitos entre campos como tentativas de diluir fronteiras e recompor pensamentos em expansão, por exercícios transdisciplinares.

Percebe-se esse movimento no próprio processo de redefinição de museu, que desde 2016 está mobilizando debates, coordenados pelo Conselho Internacional de Museus (*International Council of Museums* [ICOM], 2021), para sua atualização, que norteará “ações, programas e políticas públicas do setor museal em todo o mundo” e também ser “referência em estudos e pesquisas acadêmicas”. Esse processo, que já motivou oficinas, eventos e a formação de grupos de trabalho, está permeado de divergências e embates entre diferentes perspectivas, vindas de grupos acadêmicos ou profissionais, em busca de um consenso. Tensões e solidariedades que entendemos serem inerentes à problemática da complexidade que se constitui ao enfrentar o emaranhado, as contradições, as incertezas, permanentes. Portanto, também “é preciso aceitar certa imprecisão e uma imprecisão certa, não apenas nos fenômenos, mas também nos conceitos” (Morin, 2011, p. 35-36).

Imprecisões igualmente que se manifestariam da sociedade que vive e transforma o patrimônio cultural, ao ser transformada por ele. Práticas museológicas emergentes, novos patrimônios, ambientes culturais expandidos são aberturas para (ciber)democracia cognitiva. Nela entrevemos o segundo fluxo, que abordaremos a seguir.

### **3. Patrimônio (ciber)democrático**

O necessário diálogo entre Museologia, Patrimônio e Tecnologias Digitais perpassa, ademais, pela inclusão da participação da sociedade para expansão no fluxo do tempo, em um contínuo processo criativo, parte vital da duração, da existência humana, sempre em transformação. Duas experiências reforçariam este entendimento. A primeira vem da exposição virtual Os Primeiros Brasileiros (<https://osprimeirosbrasilieiros.mn.ufrj.br/pt/>, recuperado em 10 de junho, 2021), do Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro, lançada em 13 de abril de 2021 e idealizada pelo antropólogo João Pacheco de Oliveira em parceria com a Articulação dos Povos e Organizações Indígenas do Nordeste, Minas Gerais e Espírito Santo (Apoiname). Os objetos da coleção não foram atingidos pelo incêndio que destruiu o museu em setembro de 2018, pois estavam em exposição no Memorial dos Povos Indígenas, em Brasília. Mas outro infortúnio motivou a mostra *on-line*, a pandemia de Covid-19, que suspendeu o circuito de exposições físicas da coleção que vinha sendo realizado dentro e fora do Brasil após o incêndio.

Por um lado, essa experiência é interessante porque faz parte do projeto #museunacionalvive que, além de envolver cooperação internacional para reconstrução e restauração da instituição, promove o prosseguimento das atividades, inclusive as que envolvem o público. Por outro, é ao procurar manter o vínculo com o público que o museu imerge ainda mais na sociedade para aprofundar sua expansão, tendo a internet como espaço sobreposto às tragédias para (sobre)vivências do patrimônio cultural, rediscutido principalmente através redes sociais digitais, como YouTube, Facebook e Twitter.

Para lançar a exposição virtual Os Primeiros Brasileiros, por exemplo, foi realizada uma *live*, com a participação de gestores e especialistas do museu, e também do líder indígena Paulo Tupiniquim, coordenador da Apoiname, que ressaltou o trabalho da instituição em reelaborar a narrativa sobre a história dos povos indígenas e em abrir-se para a participação deles no processo. Ele enfatizou ainda que a “memória não sucumbiu ao incêndio” e anunciou que ali estão “para contribuir e colaborar para que esta memória permaneça viva e que todos os brasileiros possam ver e reconhecer a resistência dos povos indígenas que existe desde a colonização” (Tupiniquim, 2021). Este depoimento foi acompanhado por dezenas de pessoas, de diversos

lugares do Brasil e do mundo, que participaram ativamente no *chat* e nos comentários. Logo, este duplo processo interativo, da liderança indígena e da audiência, ora falante, reitera a premissa que tratamos aqui, a de que memória é duração, contudo no fluxo de resistências e coexistências participativas. A cooperação com a sociedade fortalece os museus e reelabora narrativas sobre o patrimônio, contribuindo para o fortalecimento da democracia, inclusive cognitiva. Processos permeados de complexidades com afetações mútuas e ainda mais intensificados com as redes e tecnologias digitais.

Democracia que se expande no ciberespaço, ambiente de memórias e vivências em interconexão na rede mundial dos computadores. Em entrevista veiculada em 2018 pelo Canal Fronteiras do Pensamento no YouTube, Pierre Levy explica os três aspectos mais importantes da democracia virtual, ou e-democracia, que também já denominou de ciberdemocracia. O primeiro é a possibilidade de “cada um falar por si mesmo”, a “liberdade de expressão que existe na internet”, e que não havia antes. O segundo é o aumento da transparência atualmente, ou “ao menos desejo por transparência por parte dos cidadãos”, em relação aos governos e ao setor econômico, e “há meios técnicos para esta transparência”. E o terceiro é a ampliação da “habilidade para discutir coletivamente os problemas importantes, para deliberar sobre questões importantes da vida política dos nossos países, cidades” (Levy, 2018). Estes três aspectos também podem ser mobilizadores em questões que envolvem o Patrimônio Cultural.

A (ciber) democracia pode remodelar a vivência do patrimônio nas cidades, permitindo através da participação da sociedade a expansão de (novos) patrimônios, o entrecruzamento deles, sua hibridez, num processo sócio-cultural-político. Processo que entrevemos no projeto MemEx<sup>54</sup> (<https://memexproject.eu/en/>, recuperado em 13 de junho, 2021), que congrega nove parceiros de seis países da Europa - Itália, Espanha, Portugal, Suécia, Irlanda e

---

<sup>54</sup> O projeto MemEx - *MEMories and EXperiences for inclusive digital storytelling* – é um projeto de três anos, iniciado em 2019 e previsto para encerrar em 2022. Leva o mesmo nome de outro projeto, o Memex, anunciado pelo cientista americano Vannevar Bush em 1945, no artigo intitulado *As We May Think*, quando propunha a criação de uma máquina capaz de auxiliar a memória ao armazenar grandes quantidades de informações que poderiam ser localizáveis facilmente, ideia considerada precursora do hipertexto.

Bélgica -, coordenado pelo Instituto Italiano de Tecnologia (*Istituto Italiano di Tecnologia* – IIT). O projeto promove acesso inclusivo ao patrimônio cultural tangível e intangível com o desenvolvimento de ambientes colaborativos e interativos com o recurso à Realidade Virtual, a Realidade Aumentada e a Inteligência Artificial (RV – RA – IA). Através destas tecnologias, o MemEx permite às comunidades excluídas relatarem experiências, reelaborarem narrativas, reunirem memórias fragmentadas, associadas ao Patrimônio Cultural Geolocalizado. A proposta busca promover, através de tecnologia social, a reivindicação de direitos e participação igualitária na sociedade. O projeto reúne estudos em Ciências Sociais, Humanidades e Tecnologias (digitais).

A experiência do MemEx, portanto, ao mesmo tempo que coloca em debate a possibilidade do patrimônio (ciber) democrático expandir memórias, constitui-se na solidariedade da investigação transdisciplinar que enfrenta os desafios da complexidade. Desafios que são inevitáveis, já que as tecnologias digitais passam por constantes atualizações, mobilizando não só novas experiências, estudos, mas também novos enfrentamentos, como o que acerca a Inteligência Artificial e o algoritmo na internet, por exemplo, que pode tanto organizar a busca de dados quanto limitar o acesso, tumultuar o diálogo, ou ainda restringir a participação ao ampliá-la falsamente na rede. Desafios mobilizadores em pesquisas em expansão, como examina Morin (2011, p. 77), ao explicar que disjunção assim como a conjunção e a implicação são princípios do pensamento complexo, “tarefa cultural, histórica, profunda e múltipla” que também conecta a Museologia, o Patrimônio e as Tecnologias Digitais e já nos conduz a futuras problematizações.

## **Bibliografia**

Angelo, K. (2020). Dados para começar 2021. *Revista Exame*. Recuperado de <https://exame.com/bussola/dados-para-comecar-2021/>.

Bergson, H. (1999). *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. [Coleção tópicos]. (2a ed.). São Paulo: Martins Fontes.

Bertalanffy, L. (2010). *Teoria geral dos sistemas: fundamentos, desenvolvimento e aplicações*. (5a ed.). Petrópolis: Vozes.

Cury, M. X. (2005). Museologia - marcos referenciais. *Cadernos do CEOM*, 18, 21, 45-74. Recuperado de <https://bell.unochapeco.edu.br/revistas/index.php/rcc/article/download/2271/1353>.

Deleuze, G. (1999). *Bergsonismo*. [Coleção TRANS]. São Paulo: Ed. 34.

Guarnieri, W. R. C. (1990). Conceito de cultura e sua inter-relação com o patrimônio cultural e a preservação. *Cadernos Museológicos*. 3, 7-12.

International Council of Museums [ICOM]. (2021). *Pesquisa ICOM Brasil - Nova definição de museu* [Apresentação]. Recuperado de <http://www.icom.org.br/wp-content/uploads/2021/02/Apresentacao.pdf>.

International Data Corporation [IDC]. (2020). *Top 10 Worldwide IT Industry 2021 Predictions*. Recuperado de <https://blogs.idc.com/2020/12/03/top-10-worldwide-it-industry-2021-predictions/>.

Levy, P. (2018, fevereiro 08). *Os aspectos mais importantes da democracia virtual*. Entrevista. Fronteiras do Pensamento. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=YCfg2xMu54k>.

Machado, A. (2007). *O sujeito na tela*. (1a ed.). São Paulo: Paulus.

Miranda, R. (2021). Redes sociais dos museus brasileiros: mapeamento e comportamento em eventos do campo museal em maio de 2020. In Núcleo de Informação e Coordenação do Ponto BR. *Pesquisa sobre o uso das tecnologias de informação e comunicação nos equipamentos culturais brasileiros: TIC Cultura 2020* [livro eletrônico]. São Paulo: Comitê Gestor da Internet no Brasil. Recuperado de [https://cetic.br/media/docs/publicacoes/2/20210616181537/tic\\_cultura\\_2020\\_livro\\_eletronico.pdf](https://cetic.br/media/docs/publicacoes/2/20210616181537/tic_cultura_2020_livro_eletronico.pdf).

Montebello, P. (2007). Bergsonismo, uma filosofia do futuro, do tempo, da Transformação. *IHUOnline*. Revista do Instituto Humanitas Unisinos. 237, 17-21. Recuperado de <http://www.ihuonline.unisinos.br/media/pdf/IHUOnlineEdicao237.pdf>.

Morin, E. (2011). *Introdução ao pensamento complexo*. Porto Alegre: Sulina.

Núcleo de Informação e Coordenação do Ponto BR. (2021). *Pesquisa sobre o uso das tecnologias de informação e comunicação nos equipamentos culturais brasileiros : TIC Cultura 2020* [livro eletrônico]. São Paulo: Comitê Gestor da Internet no Brasil. Recuperado de [https://cetic.br/media/docs/publicacoes/2/20210616181537/tic\\_cultura\\_2020\\_livro\\_eletronico.pdf](https://cetic.br/media/docs/publicacoes/2/20210616181537/tic_cultura_2020_livro_eletronico.pdf).

Ribeiro, I. (2019). Dez dados essenciais para entender o futuro do conteúdo. *Portal Meio e mensagem*. Recuperado de <https://www.meioemensagem.com.br/home/midia/2019/06/18/dez-dados-centrais-para-entender-o-futuro-do-conteudo.html>.

Rosado, A., & Gonçalves, W. B. (2015). *Ciências do Patrimônio: Horizontes Transdisciplinares*. Belo Horizonte: Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais, Arquivo Público Mineiro.

Tupiniquim, P. (2021, abril 13). *Abertura da exposição virtual "Primeiros Brasileiros"*. Museu Nacional UFRJ. [Arquivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=YNFaka2DIdE>.

Wiener, N. (1954). *Cibernética e Sociedade: O uso humano de seres humanos*. (2a ed.). São Paulo: Cultrix.

## **DA CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO À MUSEOLOGIA: REDE SÓCIO-TÉCNICO-CIENTÍFICA E POLÍTICA NAS TRAJETÓRIAS ACADÊMICAS<sup>55</sup>**

**Lena Vania Ribeiro Pinheiro**

Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia, Brasil

<https://orcid.org/0000-0003-4426-9442>

### **1. Circunstâncias acadêmicas de criação da Pós-Graduação em Museologia no Brasil**

Para compreender como foi iniciada a pós-graduação stricto sensu em Museologia no Brasil, é necessário traçar, ainda que brevemente, o cenário brasileiro da graduação nessa área do conhecimento.

Com este objetivo, a leitura de um documento do historiador da área Ivan Coelho de Sá, escrito em 2007, é uma fonte consistente e minuciosa das circunstâncias e contexto político, educacional e cultural brasileiro que ensejou o ensino da Museologia em nosso país.

De acordo com Sá (2007), o mais antigo Curso de Museologia do Brasil e provavelmente do mundo (Sá, 2007) é o da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), fundado em 1922 por Gustavo Barroso, no Museu Histórico Nacional. Segundo o autor (Sá, 2007), o curso foi pensado para ser técnico, com duração de dois anos, integrando conhecimentos de patrimônio, preservação e documentação. Além do Museu Histórico Nacional, considerado por Sá (2007) “um laboratório para o desenvolvimento teórico e prático da Museologia”, o curso também era vinculado à Biblioteca Nacional e ao Arquivo Nacional.

Existem no Brasil, hoje, 18 Cursos de graduação em Museologia, sendo realizado no Rio de Janeiro o mais antigo, da Federação

---

<sup>55</sup> Pesquisa desenvolvida no âmbito do Projeto *Mutações epistêmicas e terminológicas na Ciência da Informação*, com Bolsa de Produtividade de Pesquisa 1A do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), Brasil.

das Escolas Isoladas do Estado da Guanabara (Fefieg), depois Universidade do Rio de Janeiro – UNIRIO, atualmente Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, mantendo a mesma sigla, UNIRIO. (Conselho Federal de Museologia, 2021).

A concentração na formação de recursos humanos em nível de graduação pode ter sido uma decorrência da quantidade de museus existentes no Brasil, cerca de 3.500<sup>56</sup>, distribuídos por todo o território nacional<sup>57</sup>. Tanto que o primeiro curso, conforme inicialmente assinalado, foi oferecido no Museu Histórico Nacional, voltado para formação de profissionais para esse Museu. Da mesma forma foi a criação de cursos de graduação em Biblioteconomia e Arquivologia, os primeiros, respectivamente na Biblioteca Nacional, em 1911, e no Arquivo Nacional, no mesmo ano e somente em 1973 transferido para a UNIRIO. (Mariz & Aguiar, 2013)

Naturalmente, nas três áreas foi uma formação técnica, para exercício profissional nessas Instituições, portanto, fora do mundo acadêmico e distanciadas de reflexões teóricas e de pesquisas.

Até então, não existia nenhum curso de pós-graduação stricto sensu em Museologia, e os museólogos que pretendiam fazer pós-graduação recorriam a outras áreas, principalmente de Ciências Sociais, como a Comunicação. Este é o caso de Teresa Scheiner, doutora em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e idealizadora do primeiro curso de pós-graduação stricto sensu do Brasil em Museologia e Patrimônio, no ano de 2006, na UNIRIO, em convênio com o Museu de Astronomia e Ciências Afins (MAST). A Professora Teresa liderou um grupo de professores de diferentes áreas, sobretudo de Museologia, sensíveis e comprometidos com sua intensa vontade (ou sonho?) de criar um programa de pós-graduação dessa natureza. A Professora Teresa foi durante longos anos a Coordenadora do PPG-PMUS, praticamente desde o seu início, e teve

---

<sup>56</sup> Plataforma Museus.br. Disponível em: [http://museus.cultura.gov.br/busca/##\(global:\(enable:\(space:t\)filter](http://museus.cultura.gov.br/busca/##(global:(enable:(space:t)filter).

<sup>57</sup>Agradeço a colaboração preciosa da bibliotecária Débora Nascentes Ribeiro, mestre em Ciência da Informação pelo Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação, convenio IBICT-UFRJ, responsável pelos levantamentos de dados sobre museus e Cursos de Museologia no Brasil, dentre outros.

como Vice-Coordenador o Professor Marcus Granato<sup>58</sup>, do MAST, engenheiro metalúrgico e de materiais, experiente pesquisador em museus de ciência (acervos e instrumentos científicos), com longa atuação como Coordenador de Museologia no MAST. Esta parceria, unindo uma Universidade, mais dedicada a cursos, principalmente de graduação, e um Instituto de Pesquisa, o MAST, museu, com atuação na pesquisa, foi muito produtiva na sua trajetória de aprendizado mútuo entre pesquisadores e professores

O objetivo da presente pesquisa é identificar e analisar a rede sócio-técnica-científica e política, formada por pessoas e instituições, nacionais internacionais que, em diferentes momentos e instâncias contribuíram para a consolidação científica da Museologia no Brasil, adotando como abordagem a epistemologia histórica de Bachelard. Na epistemologia histórica as indagações se voltam para “as relações susceptíveis de existir entre a ciência e a sociedade, entre a ciência e as diversas instituições científicas ou entre as diversas ciências, tendo por objetivo descobrir a gênese, a estrutura e o funcionamento dos conhecimentos científicos” (Bachelard, 1977, p. 66).

A rede é apresentada a seguir, com as instituições identificadas e reconhecidas na sua respectiva contribuição.

## **2. Rede sócio-técnico-científica e política: IBICT, CNPq, FUNARTE, ANCIB/ENANCIB e ICOM**

Esta seção aborda as diferentes instituições que contribuíram para o desenvolvimento e consolidação da Museologia no Brasil, conforme estabelecido no objetivo e aqui consideradas como uma rede sócio-técnico-científica e política.

Lee e Bozeman (2005) afirmam, sem se referir especificamente à Museologia, que esses componentes são interdependentes e tem contribuição distinta na ciência e técnica. Os autores acrescentam que as instituições e pessoas convergem para o capital humano e o “valor coletivo do conhecimento” ou “o conjunto de indivíduos que interagem na demanda, produção, avaliação técnica e aplicação do conhecimento

---

<sup>58</sup> Currículo Lattes do professor Marcus Granato: <http://lattes.cnpq.br/0488653952117827>.

científico e técnico”, cuja contribuição tem intensidades distintas, o que veremos a seguir.

### 2.1. Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia (IBICT)

Antes da existência do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio, o Programa que mais titulou mestres e doutores com formação em Museologia foi o Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação (PPGCI), do IBICT, em convênio com a Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, o primeiro no Brasil e na América Latina na área de Ciência da Informação, fundado em 1970.

O IBICT teve origem no Instituto Brasileiro de Bibliografia e Documentação (IBBD), fundado em 1954, e em 1976 transformado em Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia – IBICT (Briquet de Lemos, 1986). Como os demais Institutos, antes da implantação do Ministério de Ciência e Tecnologia (MCT), o IBBDD foi vinculado ao Conselho Nacional de Pesquisa (CNPq). O novo Ministério foi implantado em 1984, no período de início da anistia no Brasil e sua denominação foi sendo modificada, no decorrer dos anos e Governos e hoje é o Ministério de Ciência, Tecnologia e Inovações (MCTI). O próprio CNPq passou a ser vinculado ao novo Ministério, já com o nome por extenso alterado em 1974 para Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico, mantendo a sigla CNPq. (CNPq, 2021).

O IBICT, desde o seu início teve forte atuação no ensino de pós-graduação, começando pelo curso de especialização (lato sensu) em Pesquisas Bibliográficas, no ano seguinte de sua fundação, em 1955, posteriormente conhecido como Curso de Documentação Científica (CDC).

O Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação foi criado em 1970, conforme já mencionado, com o mestrado, e podemos considerá-lo fruto de 15 anos de experiência com o CDC. O PPGCI (IBICT-UFRJ) será objeto de análise na seção a seguir, na sua relação com a Museologia.

### 2.1.1. Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação (PPGCI), do IBICT- UFRJ

Dois fatos deram origem à presença de museólogos no PPGCI IBICT-UFRJ: a linha de pesquisa Teoria, Epistemologia e Interdisciplinaridade da Ciência da Informação e a disciplina Informação em Arte. Naturalmente não podemos esquecer que a própria Ciência da Informação tem a marca da interdisciplinaridade e o Programa é aberto a candidatos de diferentes áreas, portanto, não exige formação em campo do conhecimento específico.

No primeiro caso, foram os estudos de natureza epistemológica, para os quais foi condição essencial o amadurecimento teórico dos pesquisadores e, conseqüentemente, da própria área, para que o mergulho filosófico fosse concretizado. Nesse cenário, a atuação principalmente da pesquisadora do IBICT e professora do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação - PPGCI, Maria Nélide González de Gomez, com formação em Filosofia, foi decisiva. Posteriormente a autora deste capítulo passou a introduzir a Epistemologia nas suas pesquisas e estudos no PPGCI IBICT-UFRJ, ao ministrar a disciplina Perspectivas da Ciência da informação, desdobrada em duas vertentes: a histórica e a epistemológica (Pinheiro, 2017). Nesse contexto científico, começou a desenvolver pesquisas sobre interdisciplinaridade, o que incluiu as interfaces epistêmicas com outras áreas, inclusive a Museologia, atividade acadêmica que perdura até hoje, em constantes aprofundamentos e transformações teóricas e aplicadas. Pinheiro (2018)

Já informação em Arte foi uma disciplina introduzida no PPGCI IBICT-UFRJ, por esta autora, Pinheiro (2000), em um pioneirismo proporcionado pela sua experiência como professora de História da Arte e na pesquisa, na qualidade de coordenadora de projeto em Museu de Arte, quando exerceu essa função no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM), no Projeto Lygia Clark. Esta artista plástica brasileira das mais originais e admiradas em nosso país e no exterior teve, como fruto dessa experiência, o resultado de projeto apresentado em eventos no Brasil e em Cuba.

A primeira definição de Informação em Arte foi enunciada no prefácio de uma coletânea do IBICT, sob o título de Interdiscursos da Ciência da Informação: Arte, Museu, Imagem (2000) e foi a seguinte: “é

o estudo do conteúdo informacional dos objetos/obras de Arte, a partir de sua análise e interpretação e, nesse sentido, a obra artística é fonte de informação” (Pinheiro, 2000, p.7).

Assim, a informação em arte ou informação estética inclui aspectos teóricos, de representação, diversidade cultural e de modelos de sistemas.

Posteriormente, Diana Farjalla Correia Lima, museóloga, professora e pesquisadora do Programa de Pós - Graduação em Museologia e Patrimônio (PPGPMUS) - (UNIRIO - MAST), na ocasião doutoranda em Ciência da Informação (PPGCI IBICT-UFRJ) expandiu o conceito, ao desenvolver pesquisa sobre interdisciplinaridade na informação em Arte, em sua tese de doutorado “Ciência da Informação, Museologia e fertilização interdisciplinar: informação em arte, um novo campo do saber”, apresentada e aprovada em 2003. (Lima, 2003). Em sua pesquisa, Lima (2003) não conseguiu recuperar estudos sobre interdisciplinaridade entre Ciência da Informação e Museologia no exterior nem em nosso país, o que pode indicar inexistência ou pequeno número, ainda sem visibilidade.

Por sua vinculação administrativa ao mesmo ministério, o MCTI e manter um Comitê de Assessoramento que inclui a Museologia, o próximo integrante da rede é o CNPq.

## 2.2. Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq)

Na estrutura organizacional do CNPq, o que interessa particularmente nesta pesquisa são os Comitês de Assessoramento (CAs). Para esclarecer os objetivos e composição desses CAs reproduzimos o texto que consta no portal do CNPq:

São mais de 300 pesquisadores, entre titulares e suplentes, selecionados de acordo com sua área de atuação e conhecimento. Eles são escolhidos periodicamente pelo Conselho Deliberativo (CD), com base em consulta feita à comunidade científico-tecnológica nacional e têm a atribuição, entre outras, de julgar as propostas de apoio à pesquisa e de formação de recursos humanos. (CNPq, 2020).

Informações constantes no portal do CNPq detalham sobre os Comitês de Assessoramento, desde a sua finalidade a normas de funcionamento e competências, estabelecidos em resolução. Assim, os CAs “destinam-se a prestar assessoria ao CNPq na formulação de políticas e na avaliação de projetos e programas relativos a sua área de competência, bem como na apreciação das solicitações de bolsas e auxílios” (Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico, 2015).

Mais diretamente relacionado à temática deste capítulo o AC Comitê de Artes, Comunicação e Ciência da Informação é o quinto e, embora a Museologia não apareça no título, está incluída nesse Comitê, sob a responsabilidade do representante de Ciência da Informação; Neste caso, esse representante exerce as mesmas funções que todos os demais representantes. É preciso esclarecer que, embora juntos, os recursos e bolsas ficam separados, cada área tem os seus próprios e não se misturam. Por outro lado, embora os avaliadores indicados para a Museologia tenham essa formação, não deixa de ser um fator aproximador entre Ciência da Informação e Museologia a junção no mesmo CA, sob a responsabilidade de um cientista da informação. Esta circunstância favorece a interdisciplinaridade entre esses dois campos do conhecimento, fruto de trabalhos em colaboração, reunindo cientistas da informação e museólogos.

Por ter sido duas vezes representante da área de Ciência da Informação (2003-2005 e 2011-2014) e uma das fundadoras e professora colaboradora do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio, durante 15 anos, o exercício da função de membro titular no CA do CNPq foi muito importante. Essa experiência representou um aprendizado para o exercício da docência no PPG-PMUS e para o aprofundamento de conhecimentos sobre interdisciplinaridade em geral e, especialmente, entre Museologia e Ciência da Informação.

Outra Instituição que integra a rede estudada é a Fundação Nacional de Arte (FUNARTE), conforme seção a seguir, 2.3.

### 2.3. Fundação Nacional de Artes (FUNARTE)

Quando a Fundação Nacional de Artes FUNARTE foi criada, em 1975, era vinculada ao Ministério da Cultura, no entanto, como diversos órgãos da cultura e Arte em nosso país, tem passado por um processo difícil de institucionalização, seja por extinção, desestrutura organizacional ou falta de apoio e recursos. A última mudança radical foi em 2019, quando foi extinto o Ministério da Cultura e a Funarte passou, sucessivamente, por vinculação ao Ministério da Cidadania e, posteriormente, ao Ministério do Turismo (FUNARTE, 2021a).

Ainda assim, também contribuiu para a rede de instituições e pessoas que propiciaram estudos e pesquisas sobre informação, tendo a Arte como núcleo. Uma dessas fases foi quando era denominada Instituto Brasileiro de Arte e Cultura- IBAC, em breve período de transição (1993-1994), quando da reestruturação dos órgãos de Cultura pelo governo Collor, no Brasil. (FUNARTE, 2021b).

Nesse período, alguns documentos com esse enfoque foram publicados, por exemplo, sobre planejamento de um sistema de informação em Arte e Cultura- IARA, no Brasil, bem como no exterior, pesquisa sobre um sistema para automação de museus, apresentada durante o **ICOM/CIDOC**, Museum Computer Network, em 1994. (Ferrez, 1994).

Fruto das ações da FUNARTE, funcionários dessa instituição, tendo à frente Helena Ferrez, criaram a Rede de Bibliotecas e Centros de Informação em Arte no Estado do Rio de Janeiro (REDARTE/RJ), em 1994. Trata-se de “uma rede de instituições com acervos na área de arte no Rio de Janeiro e em Niterói”, cujo “objetivo principal é facilitar o acesso à informação disponível em um conjunto expressivo e representativo de acervos em arte” (REDARTE, 2021).

A REDARTE agrega bibliotecários, museólogos e profissionais de áreas correlatas, em um movimento que, ao valorizar as bibliotecas de arte, também incentivou os museus, por meio das bibliotecas de arte de museus, além de criar um cenário favorável e fomentar trabalhos colaborativos entre museólogos e bibliotecários.

Depois de mais de 25 anos de funcionamento, a REDARTE floresceu e está cada vez mais atuante, seja pelo número crescente de Bibliotecas de Arte participantes, inúmeras de museus. Além de

eventos regularmente promovidos, seminários e cursos, bem como parcerias nacionais como a Federação Brasileira de Associações de Bibliotecários, Cientistas de Informação e Instituições (FEBAB) ou, em um processo de internacionalização, pela participação da *Art Libraries Society of North American* (ARLIS/NA).

O próximo componente da rede a ser apresentado é o *International Council of Museums* (ICOM), com forte influência no desenvolvimento da documentação e informação em museus no Brasil e alguns de seus Comitês.

#### 2.4. *International Council of Museum* (ICOM)

O ICOM merece reconhecimento como instituição integrante da rede estudada, principalmente por ter uma representação no Brasil, bem como pela presença de pesquisadores estrangeiros e representantes de diferentes Comitês, nos eventos brasileiros. Deve-se também esta repercussão à intensa participação de Teresa Scheiner<sup>59</sup>, no exercício de cargos nas diretorias de Comitês, inclusive no próprio ICOM, aqui destacadas as principais:

1989 – 1993, membro do Board do ICOFOM; 1989, planejamento, criação, implantação e desenvolvimento do ICOFOM LAM (Subcomitê Regional do ICOFOM para a América Latina e o Caribe), juntamente com Nelly Decarolis; 1991-1998, Coordenadora Regional do ICOFOM LAM, com Nelly Decarolis; 1990 – 1993 membro do Conselho Deliberativo do ICOM Brasil, 1993 – 1995, 1998, Vice-Presidente do ICOFOM, 1998 - 2001, Presidente do ICOFOM; 2000 – 2004, Membro do Comitê de Ética para Museus do ICOM, participante da reformulação do Código Internacional de Ética para Museus; 2010 – 2013, Vice-Presidente do ICOM;

---

<sup>59</sup> Currículo Lattes da professora Teresa Scheiner: <http://lattes.cnpq.br/1943496132657459>.

2003 – 2007, Membro do GT para Revisão dos Estatutos do ICOM<sup>60</sup>

Uma das ações mais importantes, no âmbito do ICOM foi a criação do ICOFOM LAM, sob a coordenação de Teresa Scheiner que, com Nelly Decarolis, planejou e realizou 22 encontros regionais do ICOFOM LAM, em 9 países da Região: Argentina, Ecuador, Venezuela, Brasil, México, Uruguai, Guatemala, Peru e Chile.

Sua atuação repercutiu positivamente tanto no PPG-PMUS, que alcançou visibilidade internacional, quanto nos professores e pesquisadores brasileiros, por sua participação em eventos internacionais, estimulando o intercâmbio de ideias e conhecimentos, o que trouxe vitalidade e dinamismo às atividades de ensino e pesquisa.

Encerra a rede sócio-técnico-científica e política aqui analisada, na trajetória acadêmica da Museologia e relação interdisciplinar com a Ciência da Informação a Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Ciência da Informação (ANCIB)

## 2.5 Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Ciência da Informação (ANCIB)

A contribuição da ANCIB na trajetória acadêmica da Museologia e na relação com a Ciência da Informação começa com o convite da Diretoria do VIII ENANCIB<sup>61</sup> 2007, para participação de museólogos na reunião nacional desse ano, em Salvador, Bahia. Foi um evento “experimental” e um gesto de receptividade dos cientistas da informação aos museólogos

Nessas circunstâncias, como a ANCIB é constituída por Grupos de Trabalho, GT, os museólogos interessados nas relações epistêmicas entre Ciência da Informação e Museologia foram reunidos em um GT provisório - Debates em Museologia e Patrimônio, antes de sua

---

<sup>60</sup> Informações selecionadas a partir dos registros do currículo Lattes da Professora Teresa Scheiner, por ela gentilmente encaminhadas, por solicitação da autora deste texto.

<sup>61</sup> Os Encontros Nacionais de Pesquisa e Pós-Graduação em Ciência da Informação-ENANCIB são eventos anuais promovidos pela ANCIB-Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Ciência da Informação, o mais importante em pesquisa e pós-graduação da área no Brasil, criada em 1989.

formalização junto à ANCIB. Quem coordenou esse GT foi a professora e pesquisadora Diana Farjalla Correia Lima, da UNIRIO, que exerceu papel fundamental para a implantação e consolidação do novo GT.

A partir daí houve um movimento por parte dos museólogos (Freire & Alvares, 2013). Depois de alguma discussão sobre o nome do GT e outras questões, o novo GT foi instituído como GT-9 Museu, Patrimônio e Informação e iniciou suas atividades formais no X ENANCIB (João Pessoa/PB), em 2009, com o seguinte objetivo

compromisso de congregar e disseminar, anualmente, pesquisas de professores e de estudantes de pós-graduação que contemplem as múltiplas miradas relativas aos museus nas suas variadas representações, ao patrimônio nas diversas manifestações da materialidade e intangibilidade e a presença do fenômeno social informação (Freire & Alvares, 2013).

Depois de 12 anos de funcionamento, o GT-9 tem se mantido como um rico espaço de discussão sobre questões da Museologia e museus, o que certamente deve trazer desenvolvimento e avanços na área.

Com o ENANCIB e, especificamente, o GT-9, as Instituições e pessoas que criaram e deram vida à Museologia no Brasil foram abordadas parcialmente porque a trajetória aqui traçada está longe de esgotar o assunto.

### **3. Encontro acadêmico e epistêmico da Museologia com a Ciência da Informação**

Ao encerrar a análise da rede sócio-técnico-científica e política que, no decorrer dos anos foi se articulando e configurando o cenário brasileiro como fértil terreno para o desenvolvimento desse encontro, algumas percepções foram mais fortes, porque vividas.

Houve circunstâncias e condições específicas do panorama nacional que propiciaram a vida científica da Museologia no Brasil e

aqui foram narradas e ressaltadas aquelas percebidas pela autora, mas certamente ficaram lacunas.

Entre as instituições integrantes da rede, o IBICT merece um lugar especial, pela generosidade acadêmica, própria de áreas interdisciplinares. Uma prova desse importante papel é que hoje, entre os integrantes do corpo docente do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio, três são titulados pelo PPGCI IBICT-UFRJ: Diana Farjalla Correia Lima, Luisa Maria Gomes de Mattos e Julia Moraes, além de museólogos mestres e doutores em Ciência da Informação ou profissionais com outras formações que pesquisaram sobre museus e museologia, conforme relação no apêndice A.

Outro aspecto relevante foi a presença de museólogos brasileiros no ICOFOM LAM, desde a sua criação, e a sua atuação em diferentes países da América Latina. Esse esforço de integração contribui para reforçar laços latinoamericanos, do nosso país com os demais da região, ainda frágeis, além de sua expansão, o que fortalece os laços históricos e culturais da América Latina.

Finalmente, foi constatado, no Brasil, ainda, a relevância dos museus de Arte e, conseqüentemente, da Informação em Arte, componente essencial da cultura de um país, cujo poder foi expresso por Ernst Fisher, em 1973 “*A função da arte não é a de passar por portas abertas, mas é a de abrir as portas fechadas*”.

## Referências

Bachelard, G. (1977). *Introdução ao pensamento epistemológico* (2. ed.). Francisco Alves.

Briquet de Lemos, A. A. (1986). Planejamento e coordenação da informação científica e tecnológica no Brasil. *Ciência da Informação*, 15(2), 107-115. <http://revista.ibict.br/ciinf/article/view/231/231>.

Conselho Federal de Museologia (2021). *Formação em Museologia*.

Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (2015). *Resolução nº 002/2015, de 30 de janeiro de 2015*. <https://www.gov.br/cnpq/pt-br/composicao/comites-de-assessoramento/normas>.

Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (2020). *Comitês de Assessoramento*. <https://www.gov.br/cnpq/pt-br/composicao/comites-de-assessoramento>.

Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (2021). *Centro de Memória*. <http://centrodememoria.cnpq.br/Missao2.html>.

Ferrez, H. D. (1994). A Brazilian experience in museum automation: The National Museum of Fine Arts. In M. Grimsley & W.G. Tompkins (Eds.). *Automating museums in the Americas and beyond: sourcebook* (pp.41-49). Museum Computer Network.

Fisher, E. (1973). *A necessidade de arte* (4. ed.). Zahar.

Freire, I. M., & Alvares, L. M. A. R. (2013). 25 anos da ANCIB: relato sobre sua história e contribuição para a área da Ciência da Informação no Brasil. *Tendências da Pesquisa Brasileira em Ciência da Informação*, 6(2). <https://revistas.ancib.org/index.php/tpbci/article/view/292/292>.

Fundação Nacional de Artes (2021a). *Missão*. <https://www.funarte.gov.br/a-funarte/#:~:text=64.,posteriormente%20ao%20Minist%C3%A9rio%20do%20Turismo>.

Fundação Nacional de Artes (2021b). *A Funarte*. <http://portais.funarte.gov.br/a-funarte>.

Lee, S. & Bozeman, B. (2005). The impact of research collaboration on scientific productivity. *Social Studies of Science*, 35(5), p. 667-702.

Lima, D. F. C. (2003). *Ciência da Informação, Museologia e fertilização interdisciplinar: informação em arte, um novo campo do saber* [Tese de doutorado, Universidade Federal do Rio de Janeiro/ Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia]. RIDI – Ibiect.

<http://ridi.ibict.br/handle/123456789/683>. Orientadora: Lena Vania Ribeiro Pinheiro.

Mariz, A. C. A., & Aguiar, A. F. S. (2013). O curso de arquivologia da UNIRIO: breve histórico, características e sua importância no cenário da Arquivologia brasileira. *Revista do Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro*, (7), 205-222. <http://wpro.rio.rj.gov.br/revistaagcrj/o-curso-de-arquivologia-da-unirio-breve-historico-caracteristicas-e-sua-importancia-no-cenario-da-arquivologia-brasileira/>.

Pinheiro, L. V. R. (2000). Prefácio. In L.V.R. Pinheiro & M.N. González de Gómez (Orgs.). *Interdiscursos da Ciência da Informação: arte, museu, imagem* (pp. 7-14). IBICT/DEP/DDI. <http://livroaberto.ibict.br/handle/1/443>.

Pinheiro, L. V. R. (2017). Itinerários filosóficos da Ciência da Informação no Brasil: o pioneirismo do IBICT e a propagação das ideias. *Informação & Sociedade: Estudos*, 27(3), 121-130. <https://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/ies/article/view/37181>.

Pinheiro, L. V. R. (2018). Mutações da Ciência da informação e reflexos nas mandalas interdisciplinares. *Informação e sociedade: estudos*, 28(3), 115-134. <http://www.periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/ies/article/view/43317>.

Pinheiro, L. V. R., & González de Gómez, M. N. (Orgs.) (2000). *Interdiscursos da Ciência da Informação: arte, museu, imagem*. IBICT/DEP/DDI. <http://livroaberto.ibict.br/handle/1/443>.

Rede de Bibliotecas e Centros de Informação em Arte no Estado do Rio de Janeiro (2021). *Quem somos*. <https://www.redarte.org.br/quem-somos>.

Sá, I. C. (2007). História e memória /do curso de museologia: do MHN à UNIRIO. *Anais do Museu Histórico Nacional*, 39, 10-42. <https://anaismhn.museus.gov.br/index.php/amhn/issue/view/49/An>

[ais%20do%20Museu%20Hist%C3%B3rico%20Nacional%2C%20v.%2039%2C%20ano%202007.](#)

## APÊNDICE A

Teses e dissertações do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação - PPGCI do IBICT, em convênio com a UFRJ, em ordem cronológica, da mais antiga a mais recente, atualizadas até 2018. \*

1. Castro, A. L. S. (1995). *O museu: do sagrado ao segredo. Uma abordagem sobre informação museológica e comunicação* [Dissertação de Mestrado]. Universidade Federal do Rio de Janeiro/Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia. Orientadora: Maria Nélide González de Gómez.
2. Guedes, L. O. (1995). *O museu como espaço de conhecimento e de confiança* [Dissertação de Mestrado]. Universidade Federal do Rio de Janeiro/ Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia Orientadora: Maria de Nazaré Freitas Pereira.
3. Loureiro, J. M. M. (1996). *Labirinto de paradoxos: informação, museu e alienação* [Dissertação de Mestrado]. Universidade Federal do Rio de Janeiro/ Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia. Orientadores: Lena Vania Ribeiro Pinheiro e José Maria Jardim.
4. Carvalho, R. M. R. (1998). *Exposição em museus e público: o processo de comunicação e transferência da informação* [Dissertação de Mestrado]. Universidade Federal do Rio de Janeiro/ Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia. Orientadora: Lena Vania Ribeiro Pinheiro.
5. Loureiro, M. L. N. M. (1998). *Museu, informação e arte: a obra de arte como objeto museológico e fonte de informação* [Dissertação de Mestrado]. Universidade Federal do Rio de Janeiro/ Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia. Orientadoras: Lena Vania Ribeiro Pinheiro e Maria Nélide González de Gómez.

6. Rocha, L. M. G. M. (1999). *Museu, informação: o processo de construção do discurso museográfico e suas estratégias* [Dissertação de Mestrado]. Universidade Federal do Rio de Janeiro/ Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia. Orientadores: Regina Maria Marteleto e Rosali Fernandez de Souza.
7. Loureiro, J. M. M. (2000). *Representação e museu científico: o instrutivo aparelho de hegemonia (ou uma profana liturgia hegemônica)* [Dissertação de Mestrado]. Universidade Federal do Rio de Janeiro/ Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia. Orientadora: Heloisa Tardin Christovão.
8. Cardoso, J C. (2001). *Informação, ciência e cotidiano: um estudo sobre a divulgação científica em museus de ciência e tecnologia* [Dissertação de Mestrado]. Universidade Federal do Rio de Janeiro/ Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia. Orientadores: Geraldo Moreira Prado e José Mauro Matheus Loureiro.
9. Miranda, R. M. (2001). *Informação e sites de museus de arte brasileiros: representação no ciberespaço* [Dissertação de Mestrado]. Universidade Federal do Rio de Janeiro/ Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia. Orientadora: Lena Vania Ribeiro Pinheiro.
10. Castro, A. L. S. (2002). *Memórias clandestinas e sua museificação: uma prospecção sobre institucionalização e agregação informacional* [Tese de Doutorado]. Universidade Federal do Rio de Janeiro/ Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia. Orientadora: Regina Maria Marteleto.
11. Lasmar, D. P. (2002). *Estoques de informação: o acervo imagético da Comissão Rondon no Museu do Índio como fonte de informação* [Dissertação de Mestrado]. Universidade Federal do Rio de Janeiro/ Instituto Brasileiro de Informação

em Ciência e Tecnologia. Orientadoras: Rosali Fernandez de Souza e Isa Maria Freire.

12. Lima, D. F. C. (2003). *Ciência da Informação, Museologia e fertilização interdisciplinar: informação em arte, um novo campo do saber* [Tese de Doutorado]. Universidade Federal do Rio de Janeiro/ Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia. Orientadora: Lena Vania Ribeiro Pinheiro.
13. Loureiro, M. L. N. M. (2003). *Museus de Arte no ciberespaço: uma abordagem conceitual* [Tese de Doutorado]. Universidade Federal do Rio de Janeiro/ Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia. Orientadores: Lena Vania Ribeiro Pinheiro e Maria Nélida González de Gómez.
14. Guedes, A. C. (2004). *Brinquedo: fonte de informação museológica* [Tese de Doutorado]. Universidade Federal do Rio de Janeiro/ Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia. Orientadora: Lena Vania Ribeiro Pinheiro.
15. Carvalho, R. M. R. (2005). *As transformações da relação museu e público: a influência das tecnologias da informação para o desenvolvimento de um público virtual* [Tese de Doutorado, Universidade Federal do Rio de Janeiro/ Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia]. RIDI – Ibict. <https://ridi.ibict.br/handle/123456789/693>. Orientadora: Lena Vania Ribeiro Pinheiro.
16. Ribeiro, D. L. (2007). *A Ciência da Informação em ação: um estudo sobre os fluxos da informação no Museu de Arqueologia de Itaipu* [Dissertação de Mestrado]. Universidade Federal Fluminense/ Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia Orientador: Geraldo Moreira Prado.
17. Souza, D. M. V. (2007). *Museus de ciência e divulgação científica: a informação sob o crivo da ideologia* [Dissertação de Mestrado]. Universidade Federal Fluminense/ Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia.

Orientadores: Geraldo Moreira Prado e José Mauro Matheus Loureiro.

18. Moraes, J. N. L. (2008). *Faces e Interfaces na poesia das coisas: exposições museológicas sob o olhar interdisciplinar da Ciência da Informação e da Museologia* [Dissertação de Mestrado]. Universidade Federal Fluminense/ Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia. Orientadora: Lena Vania Ribeiro Pinheiro.
19. Rocha, L. M. G. M. (2008). *Construindo novos planos de interatividade: proposta técnico-metodológica de ação comunicacional e informacional nas exposições dos museus de ciência* [Tese de Doutorado]. Universidade Federal Fluminense/ Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia. Orientadoras: Lena Vania Ribeiro Pinheiro e Maria Nelida González de Gómez.
20. Schwenck, B. (2011). *Ciência móvel: a mediação informacional nas exposições de um museu itinerante* [Dissertação de Mestrado, Universidade Federal do Rio de Janeiro/ Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia]. RIDI – Ibict. <https://ridi.ibict.br/handle/123456789/742>. Orientadora: Regina Maria Marteleto.
21. Pires, V. S. (2014). *Museu-monstro: insumos para uma museologia da mosntruosidade* [Tese de Doutorado, Universidade Federal do Rio de Janeiro/ Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia]. RIDI – Ibict. <https://ridi.ibict.br/handle/123456789/841>. Orientador: Giuseppe Mario Cocco.
22. Moraes, J. N. L. (2014). *Museu, informação artística e “Poesia das Coisas”: a divulgação artística em museus de arte* [Tese de Doutorado, Universidade Federal do Rio de Janeiro/ Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia]. RIDI – Ibict. <https://ridi.ibict.br/handle/123456789/807>. Orientadora: Lena Vania Ribeiro Pinheiro.

23. Silva, S. D. (2015). *Curadoria em museus de história natural: processos disruptivos na comunicação da informação em exposições museológicas de longa duração* [Tese de Doutorado, Universidade Federal do Rio de Janeiro/ Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia]. RIDI – Ibict. <https://ridi.ibict.br/handle/123456789/786>. Orientadora: Maria Nélide González de Gómez.
24. Manso, B. L. C. (2018). *“Museu do Amanhã: Uma nova proposta de Museu de Ciência?”* [Tese de Doutorado, Universidade Federal do Rio de Janeiro/ Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia]. RIDI – Ibict. <https://ridi.ibict.br/handle/123456789/967>. Orientadora: Gilda Olinto; Co-Orientador: Alfredo Tiomno Tolmasquim.

\* Inclui teses e dissertações do convênio do IBICT com a UFF (2003-2008).

## **O CORAÇÃO NA ARTE: MEMÓRIA E PATRIMÔNIO**

**Robson Xavier da Costa**

Universidade Federal da Paraíba, Brasil  
<https://orcid.org/0000-0003-3012-3741>

**Renan Florindo Amorim**

Libertas Coletivo de Artes, Brasil  
<https://orcid.org/0000-0002-7184-8901>

### **1. Um recorte sobre a imagem do coração como memória na arte contemporânea brasileira**

O coração humano, em diversas culturas, esteve presente no centro das representações e manifestações culturais, a partir da sua percepção antropológica, biológica, psicológica e emocional. Sua representação tem fascinado os artistas ao longo dos séculos e tem sido utilizada como representação simbólica das memórias individuais (Le Goff, 1924) ou coletivas (Halbwachs, 1990 [1950]), tornando-se parte das representações do patrimônio material e imaterial da arte ao longo dos séculos. Mircea Eliade (1987) afirmou que o coração está no centro da vida humana e segundo Bachelar (1999) as imagens do coração se relacionam com os quatro elementos: fogo, terra, água e ar. Neste capítulo objetivamos analisar a representação do coração humano na arte contemporânea, a partir da leitura de alguns trabalhos de dois artistas brasileiros, Renan Florindo (1989 - ) e Robson Xavier (1970 - ), utilizando a abordagem da pesquisa qualitativa (Guerra, 2014) com estudo de caso (Yin, 2001). Esta pesquisa nos levou a afirmar que a simbologia do coração humano está arraigada na psique humana e, portanto, é parte integrante da memória e do patrimônio cultural da arte contemporânea brasileira.

A palavra coração deriva do grego e do latim *cor*. Ambas têm origem na palavra *kurd* do sânscrito, que significa saltar. *Cor* ou *cordis*, também tinha o sentido metafórico de “coração”, a sede das emoções, dos pensamentos, da vontade e da inteligência. O coração representava

a mente e a alma humana. Diversos povos antigos, acreditavam que a alma estava ligada ao coração. Assim como o coração fornece vida ao corpo, a mente dá vida à nossa existência (Dicionário Etimológico, 2021).

Como representação a imagem do coração humano, sempre esteve presente nas manifestações artísticas desde as primeiras civilizações, seja nos rituais macabros maias ou no simbolismo de outros períodos. Entre 1964 e 1985 o Brasil foi submetido a severa repressão militar, período no qual os direitos básicos e a dignidade humana dos brasileiros foram vilipendiados, por meio do AI-5, ato institucional promulgado em 13 de dezembro de 1968, revogando qualquer atividade ou manifestação sobre assunto de natureza política, aplicando como pena, liberdade vigiada, cárcere privado e práticas de tortura e aniquilação, que levaram inúmeros artistas ao exílio forçado.

Neste ensaio abordamos a concepção de documento/monumento proposta por Le Goff (1924), na qual

O documento não é qualquer coisa que fica por conta do passado, é um produto da sociedade que o fabricou segundo as relações de forças que aí detinham o poder. Só a análise do documento enquanto monumento permite à memória coletiva recuperá-lo e ao historiador usá-lo cientificamente, isto é, com pleno conhecimento de causa. (Le Goff, 1924, p. 470).

No período da ditadura militar brasileira a imagem do coração passou a ser associada a memória política de inúmeros(as) brasileiros(as) perseguidos e mortos pela ditadura militar. Selecionamos três artistas brasileiros que utilizaram em seus trabalhos imagens do coração: Antonio Dias (1944 – 2018); Alice Vinagre (1950 - ) e Chico Pereira (1944 - ) cujos trabalhos serão apresentados como referências visuais.

Em 1966 o artista campinense Antonio Dias (1944 – 2018) nos apresentou seu “coração para amassar”. Em sua vigorosa obra dos anos 1960, o coração foi uma imagem recorrente, sempre representado como um dos elementos inseridos nos trabalhos e parte da composição visual.

O coração agora destacado do conjunto, ganhou autonomia na obra do Antonio Dias, tornando-se objeto. Sua produção inicial com pinturas que apresentavam composições irregulares, passou a propor nos anos 1960, narrativas que lembram as Histórias em Quadrinhos (HQs), uma produção figurativa e fragmentada, com a predominância de superfícies planas com tons de preto, branco, amarelo e vermelho, apresentando imagens de ossos, corações, caixas, fragmentos de corpos humanos, animais, seres híbridos, textos, cenas de violência, explosões, etc.

A fonte desses signos para despistar está nos sinais de códigos sociais, como a caveira e o alerta de perigo, bandeiras, na comunicação midiática, nos ícones gráficos e pops como o coração, e nas passagens de experiências vividas, observadas ou que despertam a curiosidade de Dias, como as suturas, curativos e os experimentos sobre a pele (Souza, 2021, p. 74).

Esse coração almofadado, que lembra representações infantis e beira o kitsch<sup>62</sup> emergiu do seus trabalhos anteriores como uma obra única na sua trajetória e como uma referência direta a memória do artista, que apontou uma forma simples como um ato político de resistência, seu contundente trabalho reforça suas posições políticas frente a ditadura militar brasileira e demonstra a intensa pressão emocional vivenciada pelo artista durante o período.

Na década de 1980 a artista paraibana Alice Vinagre (João Pessoa, 1950 - ) com formação no Parque Lage, no Rio de Janeiro, artista da geração 1980, produziu uma série de cinco pinturas em acrílica sobre tela, com grandes formatos, intitulada “no coração de todas as coisas ou ainda sob o signo da obscuridade”, uma representação das memórias vividas pela artista, expostas pela primeira vez em 1988. Considerando que as imagens são fontes potentes da memória, Delgado afirmou:

---

<sup>62</sup> Kitsch popularmente a palavra tem um sentido pejorativo e pode ser traduzida por **reles**, **brega** ou **cafona**. Alguns exemplos de objetos *kitsch* são bibelôs, bichinhos de pelúcia, etc.

A memória, em sua extensa potencialidade, ultrapassa inclusive, o tempo de vida individual. Através de histórias de famílias, das crônicas que registram o cotidiano, das tradições, das histórias contadas através de gerações e das inúmeras formas de narrativas, constrói-se a memória de um tempo que antecedeu ao da vida de uma pessoa. (...) nessa dinâmica, memórias individuais e coletivas encontram-se, fundem-se, e constitui-se como possíveis fontes para a produção de conhecimento histórico (Delgado, 2006, p. 19).

A série de cinco pinturas foi desenvolvida durante a participação da artista no Workshop Berlim in São Paulo, no Museu de Arte Contemporânea (MAC), da Universidade de São Paulo (USP), em 1988<sup>63</sup>, reunindo 19 artistas alemães e brasileiros, uma residência coletiva com duração de três meses, primeira pintura da série, como outras, apresenta uma faixa preta horizontal na base, que segundo a artista representa a origem, o começo, a impregnação de possibilidades.

No primeiro trabalho da série a artista pintou um coração enorme transpassado por uma flecha no primeiro plano, no segundo plano do quadro a artista pintou figuras humanas e escreveu frases que estavam impregnadas nas suas memórias, tais como: “o meu coração é de Jesus, minha alegria está na Sat<sup>a</sup> Cruz”; remetendo a um canto popular da Igreja Católica e “Meu coração por ti gela, meus carinhos por ti” referindo-se a um dito popular nordestino.

Ao trabalhar com o coração vermelho atingido por uma flecha, Alice Vinagre se apropriou intuitivamente das séries de representações do coração no imaginário da iconografia da cultura brasileira, desde

---

<sup>63</sup> Os financiadores do Workshop “Berlim in São Paulo” foram: a Indústria Química BASF, o Instituto Goethe, o MAC USP, o Museu de Arte de São Paulo (MASP), as fábricas de tintas Glasurit e Acrilex, que forneceram as tintas durante o evento e em Berlim a Galeria Gataner, a empresa Otto Beling (Moura, 2016, p. 64).

imagens de santos católicos, até de representações ligadas ao campo do design de objetos e gráfico.

Nesse caminho outro artista paraibano, Chico Pereira (1944 - ), amigo pessoal do Antonio Dias, incorporou na década de 1990 a mesma iconografia do coração nos seus trabalhos. Partindo das representações do sagrado coração de Jesus, comuns na iconografia da arte sacra e da arte popular brasileira, Chico Pereira inseriu o coração como um módulo visual, para representar sua relação com a memória e o patrimônio visual da cultura nordestina.

Associando o símbolo do coração ao formato do brasão de família, tradição icônica que vem do medievo e que permanece viva na tradição do imaginário nordestino, Chico Pereira incorporou a iconografia e desenvolveu diversas imagens de corações inseridas nos formatos de brasões com faixas e palavras associadas. Segundo Bráulio Tavares:

O coração é a mais universal das logomarcas: aquela que todo mundo entende, e que todo mundo tem o direito de guardar para uso próprio. Num universo de códigos analíticos como é o das línguas ocidentais, o coração é um pictograma de impacto mental instantâneo, herdeiro em linha reta dos ideogramas do Oriente: a ideia condensada numa única forma, numa Gestalt compacta e inequívoca que parece saltar intacta da página para a consciência do leitor sem ter que passar pela alfândega da decodificação. (Tavares, 2018, p. 50).

Os corações de Chico Pereira saíram das telas e serigrafias, para ganhar status de arte pública, a partir dos seus experimentos com os artdoors<sup>64</sup>, inicialmente em João Pessoa, na década de 1990, participando do Projeto Paixão de Cristo em Artdoor, da Fundação Cultural do Município de João Pessoa (atual FUNJOPE); projeto do artista e curador Dyógenes Chaves e em 1992 ao participar da residência artística internacional, por meio do Programa de Intercâmbio das Associações Le Hors-Là – Brasil-França, em Marselha.

---

<sup>64</sup> Artdoor – expressão artística conceitual que utiliza o outdoor como meio.

As imagens do coração fragmentado, perpassado pelo prego que simboliza a paixão de Cristo ou incorporando a imagem da cidade, remontam as memórias e vivências do artista, diante do seu deslocamento e inserção internacional.

A iconografia do coração está continuamente representada na arte contemporânea brasileira, a partir de inúmeras formas de representação, como um ato lúdico e político, emocional e conceitual, material e imaterial, trazendo a raiz da força vital e das memórias do povo brasileiro. Segundo Le Goff:

A memória coletiva valoriza-se, institui-se em patrimônio cultural. O novo documento é armazenado e manejado nos bancos de dados. Ele exige uma nova erudição que balbucia ainda e que deve responder simultaneamente às exigências do computador e à crítica da sua sempre crescente influência sobre a memória coletiva (1924, p. 468).

Nas artes visuais o coração configura-se como memória e narrativa das vivências sócio-históricas dos artistas e dos expectadores, que podem identificar a presença do coração no imaginário brasileiro, como representação do patrimônio cultural do país. Abordaremos reflexões que apresentam autonarrativas de dois artistas visuais brasileiros que também trabalham com imagens do coração Robson Xavier (PB) e Renan Florindo (MG).

## **2. Robson Xavier e o coração que sangra**

Nos anos 2000 o artista paraibano Robson Xavier (1970 - ) inseriu imagens do coração humano nos seus trabalhos, a partir de experimentos com pintura acrílica, recorte, colagem e papel artesanal, produzidos artesanalmente pelo artista. Suas representações do coração partiram da observação dos desenhos dos estudos anatômicos do coração do artista Leonardo da Vinci (1452-1519) que ao fazer dissecações afirmou “o coração não é, por si só, o começo da vida, mas um vaso feito de músculo denso, vivificado e nutrido por veias e artérias como os outros músculos” (*apud* Oliveira, 2019).

O primeiro coração produzido por Robson Xavier (figura 01) foi exposto em uma exposição coletiva, na Galeria Canizães, da Universidade Federal da Bahia (UFBA), em Salvador, durante o Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (ANPAP), em 2009, a partir de uma série de trabalhos onde o artista produziu papéis artesanais, fez pinturas, recortes e colagens apresentando as imagens de corações anatomicamente distorcidos, representando suas memórias emocionais.

Nos anos 2000 o artista iniciou uma série de autorretratos, um *work in progress*, nos quais utiliza tinta acrílica sobre papéis de presente e pôsteres comerciais como suportes, a efemeridade dos materiais utilizados, remete a temporalidade da vida útil dos papéis e do próprio coração humano, como também das emoções e memórias, que flutuam em decorrência das intempéries da vida cotidiana. Em dois autorretratos o artista representou o coração humano.

No autorretrato II, uma pintura monocromática com tons de vermelho saturado, o coração foi pintado no centro da composição, entre dois rostos do artista e duas caveiras, as figuras expressivas, apresentam uma expressão vazia e distante, o coração em amarelo ouro, lembra o formato de um punho humano fechado, e ao seu redor a tinta vermelha escorre abundantemente, remetendo ao sangue humano e aos sentimentos derramados. A imagem conturbada remete as memórias do artista durante o período, vivenciando mudanças drásticas na vida e reformulando seus próprios caminhos.

A presença quase sacra do coração nos autorretratos do artista nos levam a identificação com sua formação católica no interior da Paraíba, na qual a figura do sagrado coração de Jesus, estava presente nas casas e nas igrejas, lugares frequentados e presentes em suas memórias, ao se representar com o coração em chamas no topo da sua cabeça (figura 02), o artista se colocou no lugar daquele que sofre, que luta com as auguras da vida, que resiste aos desafios e que segue reconstruindo sua trajetória.



Figura 01 – Robson Xavier, coração, acrílica e colagem sobre papel artesanal, 26cm X 36cm, 2000, coleção particular. Fonte: <https://robsonxis.wixsite.com/art-portfolio>.

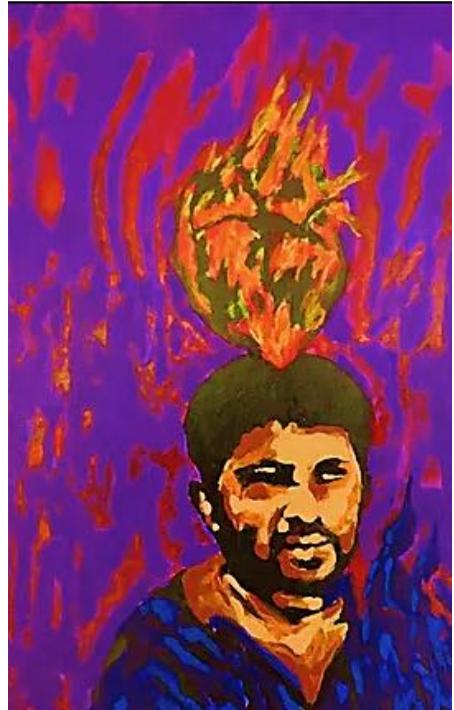


Figura 02 – Robson Xavier, autorretrato VI, acrílica sobre papel de presente e eucatex, 60cm X 50cm, 2017, coleção particular. Fonte: <https://robsonxis.wixsite.com/art-portfolio>.

No trabalho de Robson Xavier o coração entra como um símbolo do sofrimento e da resiliência, das agruras e das benesses de sobreviver aos inúmeros desafios da vida, remetendo aos enfrentamentos cotidianos, as transformações culturais e as permanências e apagamentos da memória, o fogo fátuo que queima o coração anuncia a finitude e efemeridade da vida, estimulando ao espectador repensar suas próprias memórias.

### 3. Renan Florindo e os Corações de Florim

O artista Renan Florindo (1989 - ) deixou a vida na zona rural, em Iúna, interior do Espírito Santo para cursar Farmácia, na Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), filho de pai lavrador e mãe florista. A arte sempre esteve presente em sua vida, o primeiro contato com ela foi aos sete anos, com a modelagem em plastinina; alguns anos depois, veio o biscuit, também conhecido como porcelana fria, suas modelagens e esculturas o ajudaram financeiramente ao longo de seu percurso.

Após sua graduação em Farmácia, cursou o mestrado em Neurociências na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Ao ficar preso à padronização das ações, em um modelo de produção científica onde a quantidade é vista como sinônimo de produtividade, passou a revisitar seus princípios e metas.

Na pós-graduação tomou contato com a obra de Santiago Ramón y Cajal, médico espanhol, considerado pai da Neurociência moderna, que em 1887, usando novas formas de tingir neurônios juntamente com técnicas de Golgi, evidenciou que os neurônios são elementos básicos de nosso sistema nervoso, e concluiu que um neurônio se comunica com outro através de seus prolongamentos, os chamados axônios (Simões, 2016, p. 25), representando suas descobertas por meio de desenhos relacionando ciência e arte.

O Florim, foi uma moeda cunhada pelos colonizadores holandeses no Brasil, entre os anos de 1630 a 1654, durante o seu domínio no nordeste brasileiro. Surgiram em Pernambuco, em 1645, sendo destinadas ao pagamento de fornecedores e de suas tropas cercadas pelos portugueses. Elas traziam a marca da Companhia das Índias Ocidentais (GWC) no anverso e, no reverso, a palavra Brasil. (DINHEIRO NO BRASIL, 2007). Renan, se apropriou do seu sobrenome FLORindo (materno) e AMORIM (paterno), nomeando sua série de trabalhos de “Corações de Florim” (figuras 03 até 05).

O coração de Iúna (figura 03), alude ao termo tupi, "rio preto", uma tradução para o tupi do antigo nome do município: "Rio Pardo", "águas pardas". Além de prestar uma homenagem à sua terra natal, o artista incluiu uma ramificação que ascende e três folhas, também chamado de “Botânico-Cardiogênese”, representando um miocárdio

negro, que remete à terra escura, fértil, pronta para receber as sementes de vida.



Figura 03: Coração Iúna. Escultura em Porcelana Fria (Biscuit). Dimensão: 15x15x45 cm. 2021. Fonte: arquivo do artista.



Figura 04: Coração Jaboticabeira. Escultura em Porcelana Fria (Biscuit). Dimensão: 20cm x 20cm x 38cm. 2021. Fonte: arquivo do artista.

Nos corações jaboticabeiras (figura 04), o artista trabalhou com a memória afetiva, a jaboticaba sempre estará sempre ligada à sua infância. O trabalho entrelaça o coração com galhos de jaboticabeira, remetendo a memória do quintal de casa, ou dos avós, a sensação de acolhimento e conforto ao saborear o fruto no pé.

Entre 2020 e 2021 Renan Florindo trabalhou como farmacêutico na linha de frente do combate ao Covid-19 e como membro do Libertas Coletivo de Artes, participou nesse período da exposição itinerante denominada “MascarArte”, com intervenções em máscaras de tecido (Libertas Coletivo de Artes, 2021). O artista criou uma máscara intitulada R(Existir), que protege e fere ao mesmo tempo, que após ser retirada da face, deixa marcas (figura 05).



Figura 05 - Renan Florindo, R(Existir). Técnica mista. Dimensão 25cm x25cm x 10cm. 2020. Fonte: acervo do artista.

Os Corações de Florim representam a memória afetiva do artista e as relações estabelecidas entre a interseção entre dois mundos, a Farmácia e as Artes Visuais, processo vivenciado pelo artista ao longo da formação e atuação, que ativa suas vivências e auxilia na construção de suas narrativas.

#### 4. Notas finais

O novo documento, alargado para além dos textos tradicionais, transformado – sempre que a história quantitativa é possível e pertinente – em dado, deve ser tratado como um documento/monumento. De onde a urgência de elaborar uma nova erudição capaz de transferir este documento/monumento do campo da memória para o da ciência histórica. (Le Goff, 1924, p. 473).

Ao abordarmos a imagem do coração na arte contemporânea como documento/monumento, trouxemos à tona, memórias e

autonarrativas de dois artistas visuais brasileiros, nos desafiamos a repensar os lugares de fala e nossos trabalhos como geradores de reflexões e lugares de memórias. Nossas autonarrativas nos inserem no contexto do patrimônio vivo das artes visuais.

As memórias, descritas e partilhadas podem contribuir com a preservação e recuperação dos vínculos com o passado, descrevendo dimensões sociais e individuais revisitadas, despertando sentimentos de pertença e identificação cultural, ajudando a enriquecer as narrativas do campo (Geertz, 2006; Ricouer, 2010).

Os registros visuais e escritos sobre as imagens são importantes para se compreender apontando para diversos níveis de significados (políticos, éticos, científicos, educacionais, etc.), segundo Gonçalves:

Se por um lado [patrimônio e propriedade] são classificados como partes inseparáveis de totalidades cósmicas e sociais, por outro afirmam-se como extensões morais e simbólicas de seus proprietários, são extensões destes, sejam indivíduos ou coletividades, estabelecendo mediações cruciais entre eles e o universo cósmico, natural e social. (Gonçalves, 2005, p. 04).

Ao partilharmos nossas narrativas e relacioná-las com as de outros artistas contemporâneos construímos relações simbólicas com as nossas memórias e com as memórias coletivas, considerando que existem relações simbólicas entre os bens materiais e os elementos contextuais.

O fluxo de sentidos e imagens disperso pelos bens materiais no mundo é capaz de agregar feições particulares das histórias e esquecimentos dos sujeitos; trazem uma importância e acrescentam uma reflexão antropológica ao conceito de patrimônio cultural. (Fletcher e Medeiros, 2013, p. 6).

Neste ensaio trabalhamos com obras de arte para aplicação da concepção do patrimônio vivo, reflexivo e presentificado na vida e nas ações dos artistas e das pessoas. As séries “coração” e “autorretratos” de Robson Xavier e “corações de florim” de Renan Florindo, foram utilizadas como meios para presentificar memórias dos artistas, seus contextos e seus desdobramentos.

Em tempos da Pandemia do Covid-19 onde a incerteza é a única premissa, partilhar memórias, a partir da construção de autonarrativas de artistas é um ato de resistência e contribuição para a construção do patrimônio cultural. Ampliar a concepção de objetos de arte e sua leitura como patrimônio, seja material ou imaterial, é complexificar os caminhos e possibilidades; é por meio da arte que podemos visualizar e compreender as manifestações diante da atual ameaça que paira sobre a vida humana no planeta.

## Referências

Bachelard, Gaston (1999) [1949]. *A psicanálise do fogo*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes.

Banco Central do Brasil (2007). *O dinheiro no Brasil*. 3ª edição. Brasília.

Chaves, Dyógenes (Org.) (2017). *Chico Pereira – retrospectiva 50 anos*. Catálogo. João Pessoa – PB: Grafset. Disponível em: [https://issuu.com/diodyo/docs/chico\\_20pereira\\_20retrospectiva\\_205](https://issuu.com/diodyo/docs/chico_20pereira_20retrospectiva_205). Acesso em: 20/06/2021.

Delgado, Lucila de Almeida Neves (2006). *História oral: memória, tempo e identidades*. Belo Horizonte – MG: Autêntica.

Dicionário Etimológico (2008). Disponível em: <https://www.dicionarioetimologico.com.br/coracao/>. Acesso em: 20 de junho de 2021.

Eliade, Mircea (Org.) (1987). *The encyclopedia of religion*. Vol. 6. London: Macmillan Publishing Company, pp. 234-237.

Fletcher, John e Medeiros, Afonso (2013). A poética das ausências: patrimônio cultural na arte contemporânea de Belém, Pará. In: *Revista Digital do LAV*, Vol 06, nº 10, março, p. 3-18.

Geertz, Clifford (2006). *O Saber Local: Novos Ensaio em Antropologia Interpretativa*. Petrópolis: Vozes.

Gonçalves, José Reginaldo Santos (2005). Ressonância, Materialidade e Subjetividade: As Culturas Como Patrimônios. In: *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, v. 11, n.º 23.

Guerra, Eliane Linhares de Assis (2014). *Manual de pesquisa qualitativa*. Belo Horizonte – MG: Ânima Educação.

Halbachs, Maurice (1990) [1950]. *A memória coletiva*. Trad. Laurent Léon Schaffter. São Paulo – SP: Editora Revista dos Tribunais LTDA.

Le Goff, Jacques (1990) [1924]. *História e memória*. Trad. Bernardo Leitão. Campinas – SP: Editora da Unicamp.

Libertas Coletivo de Artes (2021). Disponível em: <https://libertascoletivodeartes.com.br/mascararte/>. Acesso em: 20 de junho de 2021.

Lyons, Albert S.; Petrucelli, Joseph (1978). *Medicine: an illustrated History*. Harry N. Abrams, II.

Moura, Isis Dinara Francelino de (2016). *No coração de todas as coisas de Alice Vinagre*. Dissertação de mestrado em artes visuais. Orientadora Dr<sup>a</sup>. Madalena Zaccara. Programa Associado de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV UFPB/UFPE). João Pessoa – Paraíba: Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Disponível em: [www.ccta.ufpb.br/ppgav](http://www.ccta.ufpb.br/ppgav). Acesso em: 21.06.2021.

Oliveira, Gabriel Luis de (2019). *Leonardo da Vinci, discípulo da experiência*. Disponível em: <http://leonardodavinci.cc/o-coracao-de-da-vinci/>. Acesso em: 22.06.2021.

Ramon y Cajal, Santiago (2021). *The Beautiful Brain*. Disponível em: <http://cienciasecognicao.org/neuroemdebate/arquivos/3559>. Acesso em: 22.06.2021.

Ricoeur, Paul (2010). *A Memória, A História, O Esquecimento*. São Paulo: UNICAMP.

Simões, Estela Mari Santos (2016). *A Presença dos conhecimentos da neurociência cognitiva no capital de saberes de docentes que atuam na educação infantil e nos anos iniciais do ensino fundamental*. Dissertação de Mestrado em Neurociências. Frederico Westphalen – RS: Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões.

Souza, Rebeca Araújo de (2021). *Antonio Dias e os papéis do Nepal*. Dissertação de mestrado em artes visuais. Orientadora: Dr<sup>a</sup>. Luciene Lehmkuhl. João Pessoa – Paraíba: Programa Associado de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV UFPB/UFPE), Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Disponível em: [www.ccta.ufpb.br/ppgav](http://www.ccta.ufpb.br/ppgav). Acesso em: 22.06.2021.

Tavares, Bráulio. In: CHAVES, Dyógenes (Org.) (2017). *Chico Pereira – retrospectiva 50 anos*. Catálogo. João Pessoa – PB: Grafset. Disponível em: [https://issuu.com/diodyo/docs/chico\\_20pereira\\_20retrospectiva\\_205](https://issuu.com/diodyo/docs/chico_20pereira_20retrospectiva_205). Acesso em: 20/06/2021. p. 50.

Yin, Robert K. (2001). *Estudo de caso: planejamento e métodos*. Trad. Daniel Grassi. 2<sup>a</sup>. Ed. Porto Alegre: Bookman.

